



**HAL**  
open science

## Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne

Helene Orain

► **To cite this version:**

Helene Orain. Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne. *Études britanniques contemporaines - Revue de la Société d'études anglaises contemporaines*, 2017. halshs-01799523

**HAL Id: halshs-01799523**

**<https://shs.hal.science/halshs-01799523>**

Submitted on 24 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Études britanniques contemporaines

Revue de la Société d'études anglaises contemporaines

53 | 2017 :

Bare Lives/Virginia Woolf: Becoming Photographic

Virginia Woolf: Becoming Photographic

---

## Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne

*Julia Margaret Cameron, or Victorian Ambivalence*

HÉLÈNE ORAIN

---

### **Résumés**

Français English

Julia Margaret Cameron (1815-1879), femme photographe au fort caractère, est souvent présentée comme précurseur du féminisme. Cependant, nous verrons qu'au travers d'une analyse de ses portraits masculins et féminins, c'est une vision victorienne qui s'impose. Cette vision de la femme s'est transmise à Virginia Woolf, petite-nièce de la photographe, au travers des portraits de sa mère, modèle favori de Cameron.

Well-known for her strong-headed character, the photographer Julia Margaret Cameron (1815-1879) is often considered as a forerunner of feminism. Yet, as we shall argue, when analysing her portraits of men and women, a Victorian reading of her work prevails. This Victorian vision of the female figure passed on to her great-niece, Virginia Woolf, through the portraits Cameron took of her mother, her favourite model.

---

### **Entrées d'index**

**Mots-clés :** Julia Margaret Cameron, femme victorienne, portrait, ambivalence, pictorialisme

**Keywords :** Julia Margaret Cameron, Victorian woman, portrait, ambivalence, Pictorialism

---

### **Texte intégral**

1 « In a sense, Cameron's story begins when her great-niece Virginia Woolf began writing it down » (Olsen, 3). Victoria Olsen analyse ainsi l'apport de Woolf dans la réception critique de la photographe. Il n'est pas question d'une analyse photographique

de la part de Woolf mais d'un récit biographique. Au regard de la première monographie consacrée à la photographe publiée par Roger Fry et Virginia Woolf, la narration des anecdotes par cette dernière est évidente du fait de son lien de parenté avec Julia Margaret Cameron, sa grand-tante. Virginia Woolf répète l'exercice lorsqu'elle écrit, en 1935, *Freshwater*, une pièce satirique destinée à être jouée après un dîner entre amis, basée sur des anecdotes racontées par son entourage, sa famille ou encore lues dans différentes biographies victoriennes. Cependant, lorsqu'il est question d'étudier l'apport de Cameron dans l'œuvre de Woolf, le lien n'apparaît qu'en sondant dans les archives familiales. Maggie Humm souligne notamment la constante présence de la pratique photographique au sein de la famille de Woolf mais aussi des images de Cameron sur les murs et dans l'album de son père (Humm 3). Marion Dell a continué d'explorer ces images et les anecdotes qui ont pu influencer Woolf dans sa propre construction narrative (Dell 95-97). À la lumière de cet héritage familial, les essais et romans dévoilent la capacité de Woolf à extraire des anecdotes des faits fictionnels lui permettant de créer un personnage. Adèle Cassigneul démontre l'imprégnation des photographies de Cameron : « in *Night and Day*, Woolf summons Cameron's photographs together with a whole Victorian feminine imagery in absentia; a visual unconscious that helps her denounce the symbolic gag that stifles and silences women and the social girdle that constrains them to remain trapped in the domestic sphere » (Cassigneul).

- 2 *A Room of One's Own* porte également la marque de l'héritage de nombreuses femmes de sa famille dont Cameron. Les anecdotes sur la photographe parvenues jusqu'à Woolf ont dessiné l'image d'une femme forte, caractérielle, prête à tout pour son art. Déloger les poules domestiques pour installer sous la verrière son studio peut d'ailleurs apparaître comme une manifestation concrète d'une chambre à soi, sans parler du fait de posséder sa chambre noire, l'endroit où la vision intime et personnelle peut prendre place.<sup>1</sup> En ce sens, on peut voir un prélude au titre *A Room of One's Own* dans l'autobiographie de Cameron intitulée *Annals of My Glass House*, récit de ses débuts photographique.<sup>2</sup> Julia Margaret Cameron semble planer sur les personnages et dans l'écriture même de Woolf mais de quelle ombre parle-t-on ? Est-ce que Virginia Woolf peut reconnaître en sa grand-tante une figure d'émancipation ou au contraire l'incarnation d'un esprit profondément victorien ? La question se pose du fait de l'ambivalence de l'attitude de Cameron. Selon l'angle de lecture de son œuvre, Cameron peut devenir un modèle du féminisme ou bien au contraire une femme au service des hommes sans considérations pour la condition des femmes qui l'entourent. Anne McCauley a notamment dressé un portrait de l'attitude de Cameron face aux débats sur les droits de la femme qui agitent le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'est attachée aux sujets que Cameron a choisi de capturer au travers de sa chambre tout en les mettant en parallèle avec son entourage et leur implication dans ces questions sociétales. S'extrayant de toute surinterprétation, Anne McCauley conclue sur l'idéal photographique de Cameron qui dépasse la question sociétale :

Cameron exceeded the expectations of her peers: she was too good, too giving, too self-sacrificing, too involved with her children, too devout, but at the same time too hard-working, too apt to exhibit her creations, too solicitous of praise. She outdid the women and also outdid the men, including her aged husband. (McCauley 68)

- 3 Du fait de son profil hors-norme, Julia Margaret Cameron peut être cette femme qui dépasse les clivages. Elle peut être un modèle pour les femmes éprises de liberté et ainsi se détacher des stéréotypes de la femme victorienne : celle qui reste à la maison et s'occupe de son foyer, celle qui n'exerce pas de métier. Au travers des histoires racontées sur Cameron, elle n'est qu'exubérance et photographie. Et pourtant Cameron remplit à sa façon chacun des critères du stéréotype de la femme. Sa qualité de professionnelle de la photographie lui est conférée par le copyright qu'elle dépose sur ses images afin de les vendre. Rapidement elle y voit une possibilité de gain pour compenser les pertes de revenus de son mari vieillissant et offrir la meilleure éducation possible à ses fils.<sup>3</sup> Elle saisit l'opportunité d'un cercle d'amis célèbres et d'influence dans la société victorienne, consciente du fort potentiel commercial d'un tirage doté

d'un autographe en format *carte-de-visite*.<sup>4</sup> Toutefois, elle ne décide pas d'ouvrir un studio commercial ouvert à tous, comme Nadar a pu le faire à Paris ou comme son fils photographe (Weiss 123).<sup>5</sup> Au-delà des ventes de tirages, sa recherche de reconnaissance passe également par la sollicitation auprès de figures célèbres, écrivains et critiques. Elle envoie des tirages à George Eliot en 1871, à Victor Hugo à la fin des années 1860 et présente directement ses tirages à John Ruskin.<sup>6</sup> Sa recherche de beauté et de reconnaissance sont les moteurs qui lui font briser les conventions, tandis que certains traits dans son attitude et caractère dénotent une idée victorienne classique du rôle de l'homme et de la femme.<sup>7</sup> En commençant tard la photographie, à 48 ans,<sup>8</sup> elle a déjà démontré son rôle d'hôtesse parfaite, d'épouse et de mère dévouée. Elle peut se permettre d'exercer son art avec une volonté forte, elle ne le fait pas au détriment de son foyer mais avec l'appui de son époux. Une majeure partie des personnes photographiées sont soit des amis de longue date comme Herschel à qui elle peut se permettre de demander de se laver les cheveux (Ford 98–100), soit des personnalités qui fréquentent le salon tenu par sa sœur, Sarah Prinsep. Les frasques de Cameron les amusent et c'est ainsi qu'elle se permet de les brusquer pour obtenir leurs portraits. De plus, si ses manières, son insistance, ses méthodes apparaissent hors des conventions, ce n'est pas aux yeux de tous que cela se produit mais principalement dans l'enceinte de sa propriété, sur l'île de Wight ou ponctuellement à Little Holland House chez sa sœur. Elle réaménage l'espace domestique pour pouvoir pratiquer la photographie : le poulailler devient un studio, la cave une chambre noire. Ses femmes de ménages sont ses assistantes et ses premiers modèles, tout comme sa famille et son entourage proche. Elle peut ainsi contrôler la lumière, les accessoires et le décor plus aisément.<sup>9</sup> Sortir pour une prise de vue relève de l'exceptionnel, et provoque chez Cameron le besoin de manifester la difficulté engendrée. Elle ne le fait d'ailleurs que pour se soumettre aux conditions de son modèle, Sir John Herschel, qui n'a pas voulu se déplacer (Cox 66) ou pour étendre son panthéon de célébrités qui ne peut venir jusqu'à elle sur l'île de Wight. Elle obtient d'Henry Cole la mise à disposition de deux salles du South Kensington Museum dans l'espoir de faciliter les déplacements des modèles et bénéficier du cercle d'influence de Cole.<sup>10</sup> Elle espère, entre autres, photographier la famille royale, ce qui répond à un double enjeu : acquérir une légitimité artistique et vendre à plus grande ampleur ses tirages.<sup>11</sup> À la simple observation de ses images, il est difficile de déterminer les différents lieux de prise de vues du fait de la neutralité des fonds. Seules les mises en scène d'allégories féminines dévoilent son jardin à Freshwater. Dans le portrait d'Ellen Terry (Ford 139), intitulé ultérieurement *Sadness*, le papier peint trahit la prise de vue dans la maison de Watts, situé dans le quartier de South Kensington. Le papier peint, la jeunesse du modèle et la clarté présente dans la composition, cette image fait écho à la production intime de Clementina Hawarden dont la maison se situe également dans le quartier de South Kensington (Dodier 35).

4 J. M. Cameron ne se contente pas de ses amis proches et profite de sa situation géographique et sociale. Nombre de ses modèles sont les visiteurs de son voisin, Alfred Tennyson. C'est dans ce contexte qu'elle photographie Charles Darwin pour lequel elle travaille un éclairage zénithal soulignant ainsi la forme de sa boîte crânienne (Ford 111). Cependant, toutes les personnes de passage à Freshwater ne sont pas volontaires pour rester de longs moments dans la chaleur étouffante du studio de Cameron et dans ce cas, c'est Tennyson qui se révèle son meilleur allié. Il conditionne ses visiteurs à la prise de vue et offre à son amie toute la liberté possible. Les paroles de Tennyson menant W. H. Longfellow dans le studio de Cameron sont éloquentes sur leur partenariat en la matière : « You will have to do whatever she tells you. I'll come back soon and see what is left of you » (Ford 49). Cette phrase trahit également ce que peut infliger Cameron à ses modèles dans son studio. Colin Ford voit ce trait revenir dans un des personnages de *The Lighthouse* lorsque Virginia Woolf écrit : « surely you can put up with a little discomfort in the cause of Art ? ». Les témoignages sur la difficulté de poser pour Cameron sont nombreux. Bien que le temps de pose ne demande plus que quelques minutes, elle persiste à faire des temps de pose de six à sept minutes. À contre-courant des photographes de son époque, Cameron limite la lumière qui entre dans son studio, ce qui ne facilite pas l'imprégnation de la lumière sur les grandes plaques de verres imbibées de collodion humide.<sup>12</sup> Lorsqu'elle part photographier dans le Kent Sir John

Herschel, elle adresse une note à son épouse pour lui demander de choisir une pièce dotée d'une seule entrée lumineuse, de même elle spécifie le faible éclairage aux bougies concernant un portrait de sa nièce, Julia Jackson. Aux difficultés physiques liées à l'immobilité s'ajoute un inconfort avec la proximité de la chambre. En effet, Cameron est dans l'obligation d'approcher au plus près son appareil de ses modèles. Sa fille lui a offert un objectif de paysage qui n'est pas du tout adapté au portrait. Il est souvent imputé à ce premier objectif l'impossibilité pour Cameron de faire une mise au point précise. Néanmoins, lorsque Cameron se rachète un nouvel objectif en 1866, elle reproduit cet effet, opérant un véritable choix artistique. Coventry Patmore le souligne dans une critique cette même année : « An amateur photographer, Mrs. Cameron, was the first person who had the wit to see that her mistakes were her successes ».<sup>13</sup> La distance minimale avec la chambre sous-tend une difficulté pour le modèle de poser son regard, ce qui n'est pas pour déplaire à Cameron. Sans poser fixement le regard vers un point extérieur, le hors-champ est écarté au profit d'une concentration intérieure. Ajouté à l'absence de sourires en raison d'un temps de pose trop long, la plupart des modèles de Cameron sont vus comme mélancoliques ou pensifs. Poser pour Cameron relève presque de l'exploit, comme en témoigne Agnes Mangles qui, en 1874, incarne Vivien face à Charles Hay Cameron sous les traits de Merlin dans le cadre des illustrations d'*Ildylls of the King* de Tennyson :

But oh ! the sitting, what a terrible ordeal it was. The studio, I remember, was very untidy and very uncomfortable. Mrs. Cameron put a crown on my head and posed me as the heroic queen. This was somewhat tedious, but not half so bad as the exposure. Mrs. Cameron warned me before it commenced that it would take a long time, adding, with a sort of half groan, that it was the sole difficulty she had to contend with in working with large plates. The difficulties of development she did not seem to trouble about. The exposure began. À minute went over and I felt as if I must scream ; another minute, and the sensation was as if my eyes were coming out of my head ; a third, and the back of my neck appeared to be afflicted with palsy ; a fourth, and the crown, which was too large, began to slip down my forehead ; a fifth – but here I utterly broke down, for Mr. Cameron, who was very aged, and had unconquerable fits of hilarity which always came in at wrong places, began to laugh audibly, and this was too much for my self-possession, and I was obliged to join the dear old gentleman. (Mangles 3)

- 5 Cameron fait subir le même traitement aux enfants. Elle emprunte aussi bien les enfants des locaux<sup>14</sup> que ceux qui visitent l'île de Wight. Les enfants de la famille sont évidemment très présents comme Florence Fisher, petite-nièce de Julia Margaret qui pose régulièrement et dont l'un des portraits devient un exemple artistique pour la génération qui suit Cameron<sup>15</sup>. (Gernsheim 127) La pénibilité de la prise de vue engendre chez les enfants une réaction de fuite. Le temps de pose n'était pas seul en cause, les accessoires lourds tels que les ailes d'anges fabriquées par Cameron elle-même deviennent contraignants pour de jeunes enfants. Laura Gurney, cousine de Virginia Woolf, raconte :

Rachel and I were pressed into the service of the camera... each had a pair of heavy swan's wings fastened to her narrow shoulders, while Aunt Julia, with ungentle hand, tousled our hair to get rid of its prim nursery look. No wonder those old photographs of us, leaning over imaginary ramparts of heaven, look anxious and wistful. This is how we felt, for we never knew what Aunt Julia was going to do next, nor did anyone else... All we were conscious of was that once in her clutches, we were perfectly helpless. (Powell 47)

- 6 La moue de Rachel Gurney dans *I wait* (Ford 167) illustre parfaitement cet ennui provoqué par la lenteur des conditions de prise de vue.
- 7 Le personnage de Cameron teinté d'exubérance, de générosité et d'autorité, peut ainsi se dessiner progressivement dans l'esprit de Woolf. Agnes Mangles résume l'ambivalence qui anime la photographe : « Dear, kind, generous, enthusiastic soul ; she had the faculty of making herself loved, despite her tendency towards a good-nature despotism » (Mangles 3). Woolf va également exploiter cet aspect dans la première monographie qu'elle lui consacre jusqu'à la transformer en « imperious woman » dans *Freshwater*. Ce sont donc sur les superlatifs<sup>16</sup> qu'elle va construire la biographie de

Cameron dans sa première monographie. Publié en 1926, un an avant *To the Lighthouse*, il est presque naturel de la part de Woolf d'exagérer les traits caractéristiques de sa grand-tante. Dans un contexte de fictionnalisation familial, il n'est pas question d'être objectif mais bien au contraire de transformer Cameron en un véritable personnage. L'analyse de la biographie de Woolf montre qu'elle fausse certains faits, notamment le retour de son arrière-grand-père dans un cercueil rempli de rhum qui aurait explosé dans le bateau du retour vers l'Angleterre, devant les yeux de sa veuve, alors devenue folle (Fry et Woolf 13). Elle étaye son histoire avec des citations, à la manière de Roger Fry, ce qui confère à ses dires une impression d'authenticité. Le personnage de la femme photographe séduit dans son exubérance d'autant plus que ses photographies sont des images puissantes par leur intemporalité.

8 Aujourd'hui, la production de Cameron est synonyme de modernité, avec un fort impact sur les spectateurs qui la découvrent ou la redécouvrent. Elle est une figure incontournable de l'histoire de la photographie. Lorsque Virginia Woolf et Roger Fry écrivent sa monographie en 1926, la situation est tout autre. La mémoire des photographies de Cameron s'étirole. Peu d'images des photographes des décennies 1860 et 1870 circulent, désormais considérées désuètes. Conservées dans les familles, les photographies tombent dans l'oubli.<sup>17</sup> Cameron est un cas particulier parmi cette génération de photographes en connaissant une fortune critique posthume. Sa famille va au contraire agir comme un catalyseur de sa reconnaissance. Son fils, Henry Hershel Hay Cameron, diffuse ses images et transmet au photographe Peter Henry Emerson les *Annales*. Cameron devient rapidement une icône pour les pictorialistes.<sup>18</sup> Dans leur recherche de légitimité artistique, ses images apparaissent sans compromission. Les défauts techniques comme l'absence de mise au point ou les tâches sur les épreuves deviennent des garanties artistiques. Ce qui était reproché à Cameron de son vivant devient son atout dans sa notoriété posthume. Par contre il est à noter que Cameron n'est pas présentée comme un amateur et non une professionnelle. Ce sont des études récentes qui vont démontrer la recherche perpétuelle d'argent de Julia Margaret grâce à la découverte de nouveaux documents (Wolf 208–218, Weiss 122–128). Il est possible que Woolf n'ait pas été sensibilisée aux recherches pécuniaires de sa grand-tante.

9 Si la technique de Cameron prend place dans les journaux et débats sur la photographie en tant qu'art, la teneur des sujets traités par la photographe est évincée. Les illustrations sont écartées du fait de leurs faiblesses de composition mais rien n'est dit sur le message véhiculé par Cameron. Pourtant ses sujets sont anti-modernes et démontrent l'esprit victorien de Cameron. Virginia Woolf en est consciente comme le souligne le titre de la monographie, *Famous Men and Fair Women*. Mike Weaver résume cet esprit victorien qui anime Cameron : « she was a traditionalist in both art and religion she internatized her own social role within the conventional framework of relations between men and women. She remained for all her abundance of energy a feminine rather than a feminist artist » (Weaver 14). Les hommes apparaissent sous leurs noms, pour eux-mêmes tandis que les femmes se transforment en allégories ou en madones. À l'occasion d'une exposition en 1998, Sylvia Wolf s'est attachée à comprendre la construction caméronienne de ces portraits féminins. Dans l'essai introductif du catalogue, l'intention de montrer que les femmes chez Cameron sont porteuses d'une grande richesse culturelle et sociétale, contrairement à ce qui peut être pensé de ce clivage homme/femme :

We may share Woolf's skepticism about a neat division between women, who are reservoirs of spiritual strength, and men, who are reservoirs of genius. But some of her irony about Cameron and her Victorian values seems misplaced. Like other artists of the early twentieth century, Woolf was in creative rebellion against a parental culture which to her seemed stuffy and stifling. (Wolf 21)

10 Sylvia Wolf s'attache à démontrer que la photographe laisse entrevoir toutes les épreuves auxquelles elle-même et ses consœurs sont confrontées tout au long de leur vie. Avec son époux, Julia Margaret Cameron accueille et élève cinq enfants qui ont perdu leurs parents, sans compter les orphelins auxquels ils donnent du travail. Julia Margaret perd également son unique fille alors que celle-ci s'apprêtait à donner la vie (Ford 61). La figure de la Madone devient alors obsessionnelle pour Cameron en ce

qu'elle incarne à la fois l'amour maternel et celle qui expérimente la mort d'un enfant.<sup>19</sup> Les mises en scènes et le choix d'allégories apparaissent plus comme le reflet d'une symbolique d'un moment que la volonté de capturer le quotidien de ces femmes. Cameron prend de la hauteur sur les événements qui ont rythmé sa vie et qui continuent de ponctuer celles de son entourage. *The Kiss of Peace* s'interprète dans ce contexte comme un soutien féminin, entraide nécessaire à l'éducation des enfants et à la poursuite de la vie en période victorienne (Ford 149). Il est possible que le départ de ses enfants au moment où elle commence la photographie lui permette de prendre du recul sur ces moments importants.

11 Bien qu'elle ait de nombreuses amitiés masculines, Cameron se trouve plus souvent entourée de femmes. Il est donc plus aisé d'user de leur patience pour les prises de vues, d'autant plus que Cameron les choisit jeunes donc plus facilement impressionnable.<sup>20</sup> Elle peut leur demander de se détacher les cheveux, geste réservé à l'intimité (Wolf 35). Accoler des titres allégoriques à ces femmes aux cheveux détachés évitent alors tout effet de subversion et justifient ces compositions. Elles représentent une Idée et ne sont plus des êtres de chair, ses modèles peuvent même devenir un personnage masculin comme *The Angel at the Tomb*, ici sous les traits de la fidèle Mary Hillier, est dans les écritures saintes un homme (Ford 129). Elle essaye ainsi de travestir les rôles masculins, ce qui n'est pas aisé pour l'époque. En témoigne Agnes Mangles : « when she enquired whether I would mind sitting to her for an ideal portrait of Zenobia, I felt rather alarmed. I secretly objected to be taken in a masculine character, and it was only after much persuasion that Mrs. Cameron succeeded in overcoming my objections » (Mangles 3). Zenobia est historiquement une reine et on peut douter de l'exactitude des mémoires d'Agnes Mangles mais elle prouve la réticence à mélanger les genres à l'époque. Dans quelle mesure Virginia Woolf a pu être inspirée par ces images de Cameron ? La question se pose.

12 Ces idées victoriennees assumées apportent certes une clé de lecture, néanmoins Cameron déroutte toujours notre compréhension en opposant des exceptions. Si les hommes sont représentés pour eux-mêmes, cette règle s'arrête à la présence d'Henry Taylor et de Charles Cameron dans les illustrations d'*Idylls of the King* de Tennyson. De même *Iago, Study of an Italian*, illustration théâtrale, est une photographie à part dans le corpus (Ford 116). L'exception la plus troublante réside dans la figure de Julia Jackson, future mère de Virginia Woolf. Julia Jackson, plus tard Mrs. Herbert Duckworth puis Mrs. Leslie Stephen décède pendant l'adolescence de Virginia Woolf. Les photographies de Cameron participent donc à la construction visuelle et narrative de sa mère. Dans un sens, elle n'échappe pas au sens victorien que Cameron donne à ses portraits féminins. Elle lui donne le nom de son premier époux<sup>21</sup> et la montre veuve avec des traits graves. C'est surtout la série de 1867, juste avant son premier mariage, qui se singularise. Julia Jackson est elle-même, dotée de son propre nom, ce qui est unique dans la production de Cameron (Wolf 72-73). Elle se tient face à l'objectif dans une lumière clair-obscur, les cheveux défaits, son expression de visage lui confère une puissance qui fait écho aux portraits de Carlyle, emblème du héros masculin (Ford 44).<sup>22</sup> Au sein de cette série, un premier portrait se distingue par le titre de *Mrs. Herbert Duckworth*. La même puissance se retrouve dans les portraits de cette série quel que soit leur intitulé laissant la personnalité de Julia Jackson transcender sa qualité de femme mariée. Un autre portrait se distingue, image écartée par Sylvie Wolf dans la double page qu'elle consacre à la série,<sup>23</sup> c'est pourtant celle que Cameron intitule *My favourite picture of all my works. My Niece Julia Jackson*, une épreuve à laquelle elle donne de l'importance en l'intégrant à l'album offert à Herschel. Julia Jackson y apparaît les yeux baissés, plus pensive, seul la dureté du contraste lumineux l'isole du reste des portraits féminins. Julia Margaret Cameron continue à intervalles réguliers à photographier sa nièce (Cox 213-227). Son profil aux cheveux attachés souligne une posture digne (Cox 181) tandis que certaines images, prises dans le jardin, jouent au contraire d'une lumière trop forte la rendant énigmatique. Par un léger bougé, son voile blanc laisse deviner la fugacité de son passage (Cox 224), ce que Cameron reproduit avec son visage deux ans plus tard dans *She walks in Beauty* (Cox, 226). Cameron nous montre ici l'air grave adopté par Julia Jackson depuis la perte de son époux. Sylvia Wolf voit dans ces images un transfert de personnalité de la part de

Cameron, en ce que le parcours de Julia Jackson est symbolique de celui d'une femme victorienne. Cette hypothèse n'est pas à écarter mais il est également possible qu'elle se focalise sur sa nièce pour sa beauté et son magnétisme. Elle n'a pas besoin d'être une allégorie, elle incarne sans détour l'esprit victorien que recherche Cameron. Elle n'a pas besoin d'un support textuel contenu dans un titre reprenant les deux textes que va combattre par la suite Virginia Woolf : *The Angel in the House*, poème sur de Coventry Patmore (Ford 122) et *Of Queen's Garden* de Ruskin<sup>24</sup> que Cameron détourne dans une photographie intitulée *The Passion Flower* (Wolf 45). Deux écrits qui placent la femme dans une position d'incarnation de l'amour, ce qui correspond à la conception de Cameron comme en témoigne une lettre qu'elle écrit à Henry Taylor : « Men Great thro' Genius... Women thro' Love ». <sup>25</sup> Grâce à la place exceptionnelle que Cameron donne à Julia Jackson dans son corpus, Virginia Woolf peut intégrer ces photographies dans sa construction maternelle et fictionnelle. Lorsque Woolf entreprend de détruire *The Angel*, il ne peut être question de matricide, elle a en tête un visage bien plus anonyme.

13 La figure de Cameron hante Virginia Woolf non seulement en ce qu'elle lui offre des images de sa mère, hors de tout portrait conventionnel. Mais elle lui présente aussi le modèle de l'ambivalence : celui d'une femme en phase avec ses convictions victorienne qui dès qu'il s'agit d'art et de beauté va franchir tous les obstacles. Une femme qui va s'offrir un lieu d'intimité pour son art tout en recherchant publiquement une notoriété pour son art. C'est cet héritage qui infuse l'œuvre de Woolf et qui se retrouve notamment dans *A Room of One's Own*.

---

## Bibliographie

CASSIGNEUL, Adèle, « A Far Cry from Within: Virginia Woolf's Poethics of Commitment », *Études britanniques contemporaines* 45 (2013), consulté sur <https://ebc.revues.org/668> le 27 juin 2017. DOI : 10.4000/ebc.668

COX, Julian, and FORD Colin, *Julia Margaret Cameron The Complete Photographs*, Londres : Thames & Hudson, 2003.

DELL, Marion, *Virginia Woolf's Influential Forebears : Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

DODIER, Virginie, *Lady Clementina Hawarden*, Londres : V&A, 1999.

EPSTEIN NORD, Deborah, *Sesame and lilies*, Londres: Yale UP, 2002.

FORD, Colin, *Julia Margaret Cameron A Critical Biography*, Los Angeles : The J. P. Getty Museum, 2003.

FRY, Roger and Virginia WOOLF, *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron (1926)*, A & W Visual, 1973

GERNSHEIM, Helmut, *Julia Margaret Cameron, Her Life and Work (1948)*, Londres : Aperture, 1975 .

HAMILTON, Violet, *Annals of My Glass House : Photographs by Julia Margaret Cameron*, Seattle : U of Washington P, 1996.

MANGLES, Agnes, « 'A Reminiscence of Mrs. Cameron' by a Lady Amateur », *Photographic News*, janvier 1886, 2-4.

MAVOR, Carol, *Pleasures Taken : performances of sexuality and loss in Victorian Photographs*, Londres : I.B. Tauris, 1996.

MCCAULEY, Anne, "Brides of Men and Brides of Art", *Études Photographiques* 28 (novembre 2011) : 7-75

OLSEN, Victoria, *From Life : Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*, New York : Palgrave Macmillan, 2003.

POWELL, Tristram, *Julia Margaret Cameron*, London : Pallas Athene, 2016.

SMITH, Lindsay, "The politics of focus : feminism and photography theory", in *New Feminist Discourses*, Londres : Routledge, 1992, 238-262.

WEAVER, Mike, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Londres : Arts Council of Britain, 1984.

WEAVER, Mike, *Whisper of the Muse : The Overstone Album and Other photographs by Julia Margaret Cameron*, Malibu : Getty Museum, 1986.

WEISS, Marta, *Julia Margaret Cameron*, Ghent : Museum voor Schone Kunsten Gent, 2015.

WOLF, Sylvia, *Julia Margaret Cameron's Women*, New Haven : Yale UP, 1998. DOI : 10.2307/1358913



## Notes

- 1 · Rosalind Krauss fait un parallèle entre la chambre noire et la domesticité (Smith 242).
- 2 · Rédigé en 1874, *Annals of My Glass House* reste inachevé et non publié du vivant de Cameron. Le manuscrit circule dans la famille et c'est son fils, H. H. H. Cameron, qui le publie partiellement pour la première fois en 1889. Il est aujourd'hui conservé dans la collection de la Royal Photographic Society.
- 3 · S. WOLF, "Mrs. Cameron's Photographs, Priced Catalogue": A Note on Her Sales and Process" in S. Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women* (New Haven & London : Yale UP, 1998, 208-218). Dans cet essai, S. Wolf modifie la perception de la pratique de Cameron jusque-là qualifiée d'amateure.
- 4 · Tennyson se plaint du fait que Cameron la poursuit régulièrement pour lui faire signer des tirages format *carte-de-visite* pour les vendre ensuite.
- 5 · H.H.H. Cameron ouvre le Cameron Studio en 1889. Des tirages de sa mère ornent les murs. Voir Marie A. BELLOC, "The Art of Photography: An Interview with Mr. Hay Herschel Cameron", *Woman at Home* 43 (avril 1897, 581-589).
- 6 · Jean-Marie Bruson, *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, Paris: 1980. John Ruskin, peu sensible au style de Cameron, n'apprécie qu'un portrait d'Herschel. Il lui écrit son impossibilité à donner tout commentaire sur la photographie de façon générale (*The Letters of John Ruskin 1827-1889*, vol. 37 (London : Cook & Wedderburn, 1909, 734).
- 7 · Elle inculque à son unique fille, entre autres, la bienséance victorienne (Olsen 64-67, 99-100, 104-105, 230).
- 8 · J. M. Cameron commence la photographie suite au cadeau d'une chambre par sa fille qui veut qu'elle ne s'ennuie pas trop pendant l'absence de son mari parti vérifier les plantations à Ceylan, aujourd'hui le Sri Lanka.
- 9 · Dans les illustrations de Tennyson, *Idylls of the King*, Cameron utilise des draps de la maison pour simuler des vagues : *So kike a shatter's Column lay the King* (Cox 471).
- 10 · Aujourd'hui le Victoria & Albert Museum. Henry Cole est le directeur du South Kensington Museum de 1852 à 1873. Il se fait le promoteur de la photographie au travers d'acquisitions pour le musée, notamment des photographies de Cameron (Weiss 118-128).
- 11 · John Jabez Mayall et Roger Fenton sont exemplaires de l'impact bénéfique de la prise de vue de la famille royale.
- 12 · Inventé en 1851 par Frederick Scott Archer, le collodion humide est la technique la plus utilisée jusqu'en 1880. Procédé contraignant, Cameron ne cesse de vouloir s'améliorer techniquement.
- 13 · Coventry Patmore, 'Mrs. Cameron's photographs', *MacMillans's Magazine* (janvier 1866, 230-231).
- 14 · Dans sa correspondance, les locaux sont désignés sous le terme de '*peasants*'. Freddy Gould, fils de pêcheur, apparaît comme l'un de ses favoris. Son profil, rapidement identifiable dans la multitude d'enfants, s'incarne notamment dans *Paul et Virginie* (Cox 117) ou dans des figures chrétiennes (Cox 375).
- 15 · Cette image est l'unique illustration de l'article d'Hector Colard, « La photographie moderniste », *Bulletin du Photo-Club de Paris* (mai 1893, 137-141).
- 16 · Henry Taylor la décrit comme quelqu'un d'excessif: 'who lives upon superlatives as her daily bread' (Wolf 23).
- 17 · Lady Clementina Hawarden par exemple ne sera redécouverte qu'en 1939 après que sa petite-fille se sera étonnée de son absence pendant une exposition retraçant le centenaire de la photographie.
- 18 · Le pictorialisme est le premier mouvement international en photographie. Il débute à la fin des années 1880. Voir F. Ribemon, *La photographie pictorialiste en Europe : 1888-1918* (Cherbourg : Le Point du Jour, 2005).
- 19 · La figure de la Madone connaît un regain d'attention au moment où J. M. Cameron commence la photographie. En 1854, l'Église annonce officiellement la virginité de Marie et en 1858, Bernadette Soubirous déclare avoir vu 18 fois la Vierge.
- 20 · J. M. Cameron a l'habitude de dire: 'No Woman should ever allow herself to be photographed between the ages of eighteen and eighty' (Wolf 90).
- 21 · Julia Margaret Cameron est déjà à Ceylan et n'assiste pas au second mariage de Julia Jackson.
- 22 · Carlyle donne six conférences sur le thème *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841).
- 23 · Elle est publiée plus loin dans l'ouvrage sous le numéro 'planche 56'.

24 · Voir Seth Koven, 'How the Victorians Read *Sesame and Lilies*', in Epstein Nord 165–204. L'auteur démontre que Ruskin est ambivalent entre ses écrits et sa vie privée.

25 · Cameron to Taylor, July 1<sup>st</sup> 1876, Bodleian Library (Weston Library, Oxford).

---

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Hélène Orain, « Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 53 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 21 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/3965> ; DOI : 10.4000/ebc.3965

---

## ***Auteur***

### **Hélène Orain**

Hélène Orain est historienne de la photographie. Elle poursuit une thèse sur les sources de la *straight photography* entre 1860 et 1917 à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

Parallèlement, elle enseigne l'histoire de la photographie et l'art contemporain. Elle vient de publier un article sur 'The Critical Fortune of Julia Margaret Cameron between 1879 and 1915' dans *La Revue de l'Art* (septembre 2016). Elle vient également de rédiger les notices du catalogue d'exposition *Bacchanales Modernes* (2016).

---

## ***Droits d'auteur***



*Études britanniques contemporaines* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.