

# Sur l'usage social des photographies anthropologiques : L'exemple des rapports entre images et paratextes dans les cartes postales « scènes et types »

Nicolas **BANCEL**\*

## Introduction

Cet ouvrage a pour ambition de défricher quelques pistes historiographiques propres à traiter l'iconographie au Maghreb. Les travaux de l'auteur de ces lignes ne portent pas sur ce corpus, mais sur celui de l'iconographie coloniale produite en France, croisée avec les sources écrites. Autrement, ce travail porte en partie sur la manière dont on été représenté en France les populations colonisées lors de la période coloniale. La distinction de l'origine de la production des corpus est nette, et elle doit être d'emblée soulignée. Mes recherches portent donc sur ce que j'ai appelé les « formations non-discursives » (en référence aux « formations discursives » définies par Foucault) : images et représentations. Mais non pas les images en elles-mêmes – ce qui n'aurait guère de sens –, mais comme source utilisable, comme productrices d'un langage particulier et dont les significations s'articulent à des textes, pénètrent les mentalités collectives et les univers psychiques pour participer pleinement à la construction de l'agir des acteurs. Or, éclairer cet agir, n'est-ce pas finalement le but de l'histoire ? N'est-ce pas à partir de là que l'on peut définir des configurations culturelles historiquement situées, configuration que l'on devra croiser avec les autres plans historiques qui s'offrent à nous : économique, social, politique ? C'est tout l'enjeu d'études qui inséreraient les images non comme une fin en soi (et qui, inévitablement, s'enclaveraient) mais comme un moyen supplémentaire d'intellection de l'histoire.

Or, nous savons les réticences des historiens du contemporain à investir les images. Nous connaissons leurs lacunes parfois effarantes dans l'approche de l'iconographie. C'est un problème fondamental de la recherche historique, qui tient à mon sens au statut de l'image en histoire contemporaine. Pour aller vite, disons que ce statut est à la fois marqué par un sentiment compréhensible de vertige des contemporanéistes devant l'immensité des corpus à dépouiller – tant le lieu commun énonçant que « le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de l'image » se vérifie –, difficulté redoublée par les faiblesses méthodologiques de la plupart des historiens devant l'image. Il ne peut être question ici de traiter ces questions – immenses –, mais peut-être peut-on en évoquer quelques traits fondamentaux,

---

\* Maître de Conférences, Université Paris XI (CRESS, UPRES EA 1609), vice-président de l'Achac. Dernier ouvrage paru (avec P. Blanchard et F. Vergès) : *La République coloniale. Essai sur une utopie*, Albin Michel, Paris, 2003.

en espérant que le cœur de cette contribution – consacrée à un corpus que je connais assez bien, les photographies anthropologiques nommées « Scènes et Types », permettra d'en éclairer certains plus concrètement.

Les problèmes les plus essentiels quant à l'usage des corpus iconographiques en histoire me semblent être les suivants :

- Tout d'abord, la difficulté à constituer des corpus homogènes (on constate en effet bien souvent que les études historiques utilisant l'image se contentent d'amalgamer des représentations hétérogènes, liées seulement par une période et des significations superficiellement récurrentes). La question est : comment peut-on affirmer que telle image est connectable à telle autre ? La constitution de corpus cohérents implique tous les points qui vont suivre.

- Le second point pourrait être la caractérisation des émetteurs, qui indiquent les conditions de production des images. Peut-on identifier ces émetteurs ? Quelles étaient leurs intentions, pourquoi réalisent-ils ces images ? Peut-on identifier des institutions de production des images qui en stabiliseraient en quelque sorte le sens, qui nous arracheraient à la diversité des lieux de production et des acteurs qui réalisent les images ?

- Ensuite, les conditions de réception. A qui s'adressent ces images ? Peut-on, dans un souci de croiser *a minima* histoire sociale et histoire culturelle, définir les classes ou fractions de classe qui consomment les représentations étudiées ? Et que veulent-elles dire, dans la conjoncture étudiée, pour les acteurs ?

- Enfin, la question de la signification. C'est une question centrale, puisque nous restons incertains devant la polysémie des significations et leurs variations au cours du temps. La sémiologie bute encore, après plus de 40 ans d'investigations, devant la déconstruction sémiotique des images. Que peut faire l'historien devant cette difficulté ? J'ai proposé dans mon mémoire d'HDR<sup>1</sup> quelques axes qui peuvent permettre à l'historien d'aborder cette question en conservant la maniabilité de ses corpus. Mais, dans le cadre de cette contribution, on ne peut développer plus avant ces points. La question des significations de l'image est redoublée par les rapports que l'image entretient au support sur lequel elle est produite, mais aussi au texte qui parfois l'enserme, et au paratexte qui la définit.

Toutes ces questions me semblent pouvoir être étendues à l'ensemble des corpus iconographiques et donc y compris à ceux produits directement au Maghreb.

On se propose donc ici une « étude de cas », centrée sur le rapport entre texte et paratexte dans les photographies anthropologiques « Scènes et types » entre 1865 et 1910, qui ouvre sur quelques unes des questions qui viennent d'être posées.

---

<sup>1</sup> Bancel N. (2003), *L'image, le corps. Sur l'usage en histoire de quelques formations non discursives*, Mémoire d'HDR, Université Paris XI, trois tomes, 296 p., 194 p., 186 p.

Il s'agit en effet d'apporter un éclairage sur la difficulté à aborder les rapports entre textes et images, la transformation réciproque de leur sens, dans des relations d'intertextualité. La première question que l'on pourrait se poser a trait à l'usage social, historiquement situé, qui est fait des images et du paratexte, et de voir si la transformation de cet usage n'infléchit pas significativement le sens des unes et de l'autre. Le second axe serait d'analyser le rapport qu'entretiennent l'image et le paratexte avec l'environnement dans lequel ils sont inscrits.

Les enjeux d'une telle démarche sont d'abord méthodologiques : comment approcher les rapports paratextes-images, plus précisément pour ce qui nous concerne ici, du sens des mots et des images ? On sait que plusieurs difficultés font obstacle à l'analyse du sens. D'une part, les mots, comme les images, sont polysémiques. Cette polysémie recouvre deux dimensions. La première est que, par définition, un mot ou un signe peut vouloir dire plusieurs choses. Par exemple, le mot « racisme » recouvre un grand nombre de sens et d'extensions possibles, qui ne seront pas maniés de la même manière ni avec la même intelligibilité, en fonction des acteurs qui les emploient. Ce qui nous amène à une seconde difficulté. En effet, le sens des mots et des signes varie significativement en fonction de qui parle et d'où il parle (et de qui produit et d'où il produit), et de qui reçoit. Les significations se modifient donc en fonction de la position (sociale, culturelle, de genre, etc.) des émetteurs et des récepteurs. Pour prendre un exemple très simple, le terme « colonisation » n'a probablement pas le même sens selon qu'on est un ancien colonisé ayant eu à subir la chicotte et un ancien administrateur colonial qui l'a fait consciencieusement administrer. D'autre part, les mots et les images sont enserrés dans un contexte. Pour prendre l'exemple du texte, le sens d'un mot varie non seulement par les modes d'articulation qui l'insèrent dans une phrase (le sens est surdéterminé par l'articulation des différents sens des mots de la phrase et du type d'articulation syntaxique de cette phrase), mais aussi en fonction du support sur lequel le texte est émis. Ainsi, comme nous le verrons dans l'exemple concret que je proposerai, le terme, pour reprendre mon premier exemple, de « racisme », n'a pas les mêmes significations s'il est publié dans une revue d'anthropologie physique au début du XX<sup>e</sup> siècle ou dans une revue grand public de la même époque : dans un cas, le mot est certainement employé dans sa définition « savante », dans l'autre dans son acception « populaire ». Et puis, bien sûr le texte entretient des rapports avec l'illustration (quand celle-ci existe) : on a souvent glosé – à juste titre – sur le rapport image-texte, où comment le sens de l'image est surdéterminé, ou infléchi, par le texte, mais on peut tout aussi bien renverser les perspectives, et jauger du rapport texte-image, c'est-à-dire comment l'image infléchit, elle aussi, le sens du texte. On aura compris que ni l'une ni l'autre de ces approches n'est la bonne : ce sont des rapports d'interactions, qui doivent être dialectiquement pensés, qui circonscrivent le sens du texte et des images.

On voit donc que vouloir cerner le sens des images et du paratexte n'est pas une opération qui va de soi, et, à vrai dire, si on ne veut pas risquer

l'anachronisme, voire le contresens intégral, il faut absolument situer langage et image dans leur contexte d'énonciation, tenter d'élucider qui les produit, et pour qui, bref tenter de cerner l'usage social des « Scènes et Types » dont on souhaite faire l'exégèse. Toute autre démarche est, à mon sens, un songe creux, un discours sur le discours. Une glose.

### **L'image et le paratexte dans les « Scènes et types »**

Le corpus des “ Scènes et Types ” se présente comme une série de plusieurs centaines de cartes postales, produites entre 1885 et 1913<sup>2</sup>. Ces cartes postales sont issues à l'origine, pour une bonne part, de collections photographiques établies pour l'usage de membres de la Société d'anthropologie de Paris. L'usage des photographies, avant d'être diffusées sous la forme de cartes postales, est donc scientifique : il s'agit de constituer des collections visuelles des différentes “ races humaines ” délimitées par l'anthropologie physique (délimitation variable et extensive, il va sans dire), collections qui seront déposées dans des institutions (Société d'anthropologie de Paris, Musée de l'Homme, Société de géographie), ou conservées par des particuliers (des chercheurs, pour la plupart, à l'instar des célèbres collections du prince Roland Bonaparte). La fonction de ces photographies ne se limite pas à un simple recueil : elles doivent aussi être utilisables dans la production d'un savoir anthropologique qui constamment perfectionne et affine ses techniques de mesures des caractéristiques somatiques de ces populations<sup>3</sup>.

Le paratexte de ces photographies décline deux renseignements : le lieu de la prise de vue (la « scène »), permettant de situer topographiquement les spécimens représentés d'une part, et, d'autre part, le « type » des représentés, qui permet de les situer sur l'échelle des races en cours de constitution (les principales « races » sont constituées d'une multiplicité de sous branches – les « types » – qui en délimite l'étendue). Ces indications s'insèrent donc dans le registre de la taxinomie – géographique, raciale – qui constitue la méthode d'objectivation des races, usitée par l'anthropologie physique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les scientifiques doivent pouvoir procéder à différentes opérations techniques à partir des photographies (taille, poids approximatif, dimensions des membres, attitudes dynamiques, etc.). La nécessité initiale d'une objectivation technique génère, lorsque ces photographies sont le produit de commandes (et non le fait des anthropologues eux-mêmes), des séries

---

<sup>2</sup> D'autres séries verront le jour pendant la Première Guerre mondiale et jusqu'en 1950, très souvent des tirages de séries anciennes, les autres poursuivant la même ligne de présentation des populations représentées.

<sup>3</sup> Blanckaert C. (Dir., 2000), *Les Politiques de l'anthropologie : discours et pratiques en France (1860-1940)*, L'Harmattan, Paris ; Blanckaert C. (Dir., 1999), *L'histoire des sciences de l'homme. Trajectoire, enjeux et questions*, L'Harmattan, Paris.

d'instruction aux photographes<sup>4</sup>, qui doivent respecter un certain nombre de contraintes : position des photographiés, distance de prise de vue, cadrage, etc. Le corpus revêt ainsi une certaine homogénéité.

Le premier axe que l'on peut donc dégager est la sérialisation : les " Scènes et Types ", dans leur ensemble, transmettent ce qui constitue leur point d'origine, le découpage du monde en une série d'idéaux-types visuels, distribuant les " races " à la surface du monde. Cette typification du monde, parce qu'elle propose des idéaux-types, va contre la perception des différences à l'intérieur des groupes représentés : la volonté est nette de proposer une lecture structurée sur les traits physiques des groupes. Pour prétendre pouvoir classer les types physiques, les photographes choisissent les " spécimens " les plus " représentatifs " de l'altérité somatique recherchée. On note ainsi la variation de la focale en fonction de ce que l'on veut montrer, pour ce qui paraît être le plus discernable, le plus " significatif " dans les particularités physiques des représentés. On privilégiera, à titre d'exemple, pour les canaques, les plans mettant en valeur le buste (puisque sa " massivité " est un élément qui permet de les situer dans la cartographie des " races " ) ; pour les " africains de type sémite ", le photographe prendra soin de bien représenter le " port altier " <sup>5</sup> qui est une de leurs caractéristiques distinctives (due à leurs présumées lointaines origines indo-européennes selon l'anthropologie belge). Bref, il s'agit de caractériser le type. Le langage iconique reste cependant sommaire, tributaire des recommandations de la Société d'anthropologie de Paris. Le paratexte, lui, est toujours le même (« Scènes et types »). On voit donc que s'établit un rapport d'intertextualité parfaitement clair entre les photographies et le paratexte. Le paratexte localise géographiquement et situe racialement. Pour les anthropologues, il s'agit de documents de travail, qui permettent d'avoir immédiatement accès à ces renseignements et, par conséquent, de tracer des liens de filiation, des proximités somatiques ou, au contraire, des frontières nettes, entre les types de populations représentées. Pour prendre un exemple, le « type kabyle » est situé par le paratexte et la visualisation de ce que sont censés être ses caractéristiques somatiques, permettant des opérations « scientifiques » d'associations ou de distinction entre le « type kabyle » et d'autres types (le « type sémite », « européen », « arabe », etc.). En effet, l'anthropologie physique du second tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ne se limite pas seulement à une opération de classification et de hiérarchisation<sup>6</sup> des groupes humains, elle procède aussi par

<sup>4</sup> L'utilisation de la photographie est conseillée dès 1839 par Arago, puis Paul Broca, pour l'Ecole d'anthropologie de Paris, dans ses Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant (publiées chez Masson en 1879), préconise, à défaut de moulage, la photographie. Les prises de vue sont enserrées dans une série de contraintes devant permettre l'objectivation scientifique des séries de clichés.

<sup>5</sup> Vidal C. (1991), *Sociologie des passions : Rwanda, Côte d'Ivoire*, Karthala, Paris, 180 p. ; Braekman C. (1995), *Histoire d'un génocide*, Fayard, Paris, 304 p. ; Verdier R., Decaux E., Chrétien J.-P. (1995), *Rwanda, un génocide du XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, Paris, 263 p.

<sup>6</sup> On notera d'ailleurs que la discipline ne parle pas d'une seule voix sur ces questions : plusieurs anthropologies rejettent l'idée d'une hiérarchisation (mais accepte l'opération

amalgames, rapprochements, afin de déterminer des « familles » de types, qui constituent la « race » proprement dite, ou les apparentements à une « race » déjà définie (c'est d'ailleurs sur la base de ces travaux que toute une littérature anthropologique européenne – surtout belge et française – réifiera la distinction kabyle/arabe, fort utile dans la politique coloniale ultérieure).

Quoi qu'il en soit, le matériel homogène constitué jusqu'alors par les « Scènes et types » va se transformer au cours des années 1870, par différents dispositifs de mise en scène : utilisation d'un décor ou intrusion d'autres personnages (dont des blancs). Les procédés de construction des “ types ” se complexifient encore autour des années 1895-1897. Des éléments de comparaison, des points de repères sont alors introduits dans certaines séries, survalorisant les particularités somatiques : le pygmée sera accolé à une règle de mesure, ou mis en présence d'autres personnages qui soulignent la petitesse de sa stature ; l'“ Indochinois ” sera également représenté dans des jeux de repères qui facilitent l'appréhension de sa taille. A l'inverse, pour le wolof, ou le massai, d'autres repères indiquant des ordres de grandeur (un homme blanc, un animal) seront placés dans l'image pour mettre en évidence leur grande taille. D'autre part, la « scène » commence à prendre un autre sens. Les cartes postales « Scènes et types » montrent désormais des « indigènes » dans des activités quotidiennes, établissant des idéaux-types culturels (la femme noire pilant le mil, les marchands du souk d'Alger, la chasse et la pêche, etc.) qui vont se superposer aux « types » raciaux. La « scène » devient narration, histoire, au sens d'une « mise en scène ». L'image commence à raconter une histoire.

L'origine scientifique des séries s'estompe. Leur double usage social commence à se faire sentir. D'une part parce qu'une partie des “ Scènes et Types ” sont reproduites dans les périodiques anthropologiques (le *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*), puis dans des revues de vulgarisation (*La nature*, *La Science illustrée*), et que des séries de cartes postales, qui utilisent les mêmes photographies que celles conservées dans les collections scientifiques, commencent à rencontrer le succès dès le début des années 1880 (les tirages passent de 5 à 10.000 exemplaires en 1886-1887 à plus de 25.000 en 1890-1891).

Dans le même temps, la rapide complexification des mesures anthropométriques<sup>7</sup> rend l'utilisation de la photographie délicate, puis caduque, et ce dès le début du XX<sup>e</sup> siècle : ceci n'empêche pas quelques ouvrages savants d'utiliser massivement la photographie<sup>8</sup> jusqu'au début des années 1910, mais le

---

taxinomique). Voir sur cette question, Blanckaert C. (2000), *Les politiques de l'anthropologie*, op. cit.

<sup>7</sup> Mc Larum A. (1981), “Prehistory of the Social Sciences. Phrenology in France”, *Comparative Studies in Society and History*, n°23, p. 3-22.

<sup>8</sup> E. Chantre et L. Bertholon font ainsi paraître ce qui semble être le dernier recueil d'anthropologie physique utilisant massivement l'image, *Recherches anthropologiques dans la Berbérie orientale : Algérie, Tunisie, Tripolitaine*, T. 1 et 2, Lyon, 1912. L'impressionnant album photographique qui accompagne cet ouvrage accorde aux images une fonction peu clairement définie dans l'introduction : elles semblent bien répondre à une norme académique

statut de l'image n'est plus de permettre la transmission des savoirs : il n'est pas possible de vérifier la batterie de mesures anthropométriques proposées par les auteurs à partir des photographies. Leur fonction semble plus illustrative (ou répond à une convention académique, désuète en l'espèce mais toujours prégnante), jouant sur l'exotisme. L'usage scientifique de la photographie devient donc, simultanément, problématique, puis obsolète.

A partir du moment où la disjonction s'opère entre le savoir anthropologique et l'image, l'hétérogénéité des séries s'accroît, comme nous l'avons vu : à la sécheresse des premières séries s'en ajoutent d'autres, ou la mise en scène joue sur l'étrange, les mises en scène "artistiques", où la personnalité des photographes (de milieux très divers : anthropologues, militaires, fonctionnaires coloniaux, etc.) s'affirme plus nettement. En réalité, il semble bien que c'est la propre interprétation du "type" par chacun de ces photographes qui ressort, et avec elle, tous les affects, les présupposés, le "sens commun" investis dans la "race" qui se font jour. Ce qui reste de la froide objectivité de l'anthropologie physique, c'est une architecture générale de l'image, où le "type" tient toujours la place centrale.

La spectacularisation des "Scènes et Types", si elle n'est pas uniforme, est cependant encore plus nettement marquée au tournant du siècle : les séries sont hétérogènes, faisant appel à des signifiants culturels nettement identifiables. Les significations des "Scènes et Types" se modifient, non seulement parce que le culturel vient interférer dans ce qui est présenté à l'origine comme une objectivation du biologique<sup>9</sup>, mais aussi, encore une fois, parce que l'usage social des séries se transforme : une même image n'a pas une signification identique conservée dans l'album d'un Broca et lorsqu'elle se trouve placée dans d'autres séries d'images, dans des périodiques de vulgarisation scientifique. De plus, on aura compris que pour diffuser plus largement ces séries, il faut faire appel à l'exotisme, à l'imaginaire colonial qui est alors en train de se former.

Mais l'image n'est pas la seule à changer de forme, et de sens. Le paratexte, de fait, dans le cadre de ce nouvel usage social, ne veut plus dire la même chose. Il n'y a pas besoin d'être grand clerc pour comprendre que le sens des « types » se modifie. Là où, pour des anthropologues chevronnés, il s'insère dans une cartographie raciale ; pour l'utilisateur commun, incapable de réaliser cette opération intellectuelle, les « types » sont uniformisés : ce sont là des

---

mais ne sont d'aucune utilité aux savants. Sur une analyse de cet ouvrage, voir Beaugé G., « Type d'images et images du type », in Bancel N., Blanchard P., Blanchoin S., Boëtsch G., Gerbeau H. (1995), *L'autre et nous*, « Scènes et Types », Syros, Paris, 304 p.

<sup>9</sup> On ne discutera pas ici de la confusion qui règne dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle dans le rapport qu'entretient la photographie au réel et à la fiction (sur cette question, voir Rouillé A (1991), "La photographie entre controverse et utopie", in *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Créaphis, Paris, p. 249-256 ; Lemagny J.-C., Rouillé A. (1986), *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986, et plus particulièrement dans cet ouvrage l'article de Georges Didi-Hubermann, "la photographie scientifique et pseudo scientifique", p. 314-327). Signalons simplement que les campagnes de photographies anthropologiques postulent à l'origine la substituabilité de l'image au réel ou aux moulages.

« indigènes », des « sauvages », distingués par la couleur de leur peau et leur traits somatiques les plus spectaculaires. La « scène », elle, ne renvoie plus, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à un lieu, mais bien à une scène au sens de la fiction. Les mêmes mots n'ont donc plus la même signification, et c'est bien la transformation de l'usage social des séries qui est à l'origine de ces mutations du sens.

Cependant, on peut penser que la mutation de l'agencement des “ Scènes et Types ”, qui procède donc de la diversification sociale de son usage et de la volonté d'élargir le public des séries, aboutit à rendre sensible la téléonomie qui traverse une partie de l'école anthropologique européenne : le social, les traits de civilisations, les capacités cognitives (mais aussi les psychismes) des groupes humains procèdent du biologique. La racialisation nominale des groupes humains dans les “ Scènes et Types ” prend ainsi une forme nouvelle, nettement plus intelligible et accessible à un public élargi, mais ce faisant, le sens du mot qui identifie ces groupes (le « type »), s'est transformé.

Pour dire les choses rapidement, les « Scènes et Types » sont une médiation par laquelle le paradigme d'un savoir (ici, la hiérarchisation raciale) va cheminer d'un environnement social limité (la Société d'anthropologie de Paris), à un environnement beaucoup plus large (les millions d'utilisateurs de cartes postales du même nom), générant la réalisation de séries qui n'ont plus aucune destination scientifique. C'est donc l'une des médiations par lesquelles le racialisme scientifique alimente un racisme populaire. Mais, ce faisant, les images se sont transformées, et le sens du paratexte qui les accompagnent, de même (même si le texte reste identique aux premières séries). Encore une fois, les mots ont changé de sens, et cette transformation répond à la transformation des images elles-mêmes. On voit donc ici que c'est l'usage social des images qui permet cette transformation. Les images se sont transformées, leur sens a muté et le texte, même si il est resté le même, a lui aussi changé de sens, donnant un exemple de la transformation des rapports d'intertextualité texte-image.

## Conclusion

Ce bref exemple montre la nécessité de replacer l'analyse du sens des images et des mots (ainsi que leurs rapports d'intertextualité) dans leur usage social. Les signes ont trop de sens pour qu'on accorde un crédit quelconque à une analyse sémiotique décontextualisée. C'est bien pourquoi, comme Foucault l'a admirablement fait dans *Surveiller et punir*, il faut impérativement revenir aux pratiques sociales. C'est bien la pratique sociale, l'usage social des images et des mots, qui déterminent leur sens et leur rapport d'intertextualité, à un moment donné. A cet égard, il serait particulièrement utile pour les études sur l'image – qui ne peuvent échapper à la déconstruction des rapports texte-image – d'entreprendre aussi l'analyse du vocabulaire très prolixe de la colonisation – cette sorte de novlangue coloniale qui va de la « mission civilisatrice » aux « actions de police en Algérie ». Et on doit revenir constamment, comme pour les images, à l'usage social de ce vocabulaire. Les machines à produire des



énoncés doivent être analysées (la propagande coloniale par exemple), tout autant que les conditions de réception et d'usage de ces énoncés. C'est là la condition pour que l'image intègre pleinement les corpus des historiens en tant que pratique sociale. Le sens des images, le sens des mots, et leurs rapports réciproques, ont aussi ont une histoire.