

LA REPRÉSENTATION DE L'INDIGÈNE DANS LES AFFICHES DE PROPAGANDE COLONIALE : ENTRE CONCEPT RÉPUBLICAIN, FICTION PHOBIQUE ET DISCOURS RACIALISANT

[Pascal Blanchard](#)

C.N.R.S. Editions | « [Hermès, La Revue](#) »

2001/2 n° 30 | pages 147 à 168

ISSN 0767-9513

ISBN 2271059232

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-page-147.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

IV. COMMUNICATION DU STÉRÉOTYPE PAR L'IMAGE FIXE ET ANIMÉE

Pascal Blanchard

Gilles Boëtsch

Jean-Noël Ferrié

Éric Savarese

Ozan Serdaroglu

Pascal Blanchard

*Université de Paris I, Centre de recherches africaines,
Association Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine (Achac)*

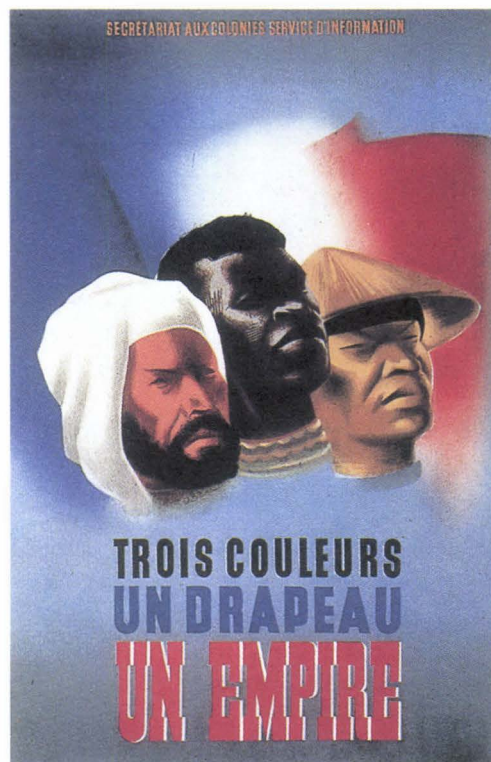
LA REPRÉSENTATION DE L'INDIGÈNE DANS LES AFFICHES DE PROPAGANDE COLONIALE : ENTRE CONCEPT RÉPUBLICAIN, FICTION PHOBIQUE ET DISCOURS RACIALISANT

Pour appréhender la période coloniale et la construction de l'« Autre-exotique » pénétrant progressivement le sens et la sensibilité commune, il est aujourd'hui indispensable de travailler sur le matériau-image. De toute évidence, celui-ci a été le vecteur privilégié de la diffusion des dogmes coloniaux et raciaux auprès du grand public (Schneider, 1982 ; Mignemi, 1984 ; Bancel *et al.*, 1993 ; Blanchard et Chatelier, 1993...), mais aussi le support principal de la mise en scène des indigènes auprès des populations métropolitaines et de leur stéréotypification. Loin d'un retour « nostalgique » sur une production iconique encore lourdement chargée d'affects, nous proposons une relecture de ce matériau pour mieux comprendre comment s'articulent les ressorts (in)conscients de l'idéologie coloniale, mais aussi comment s'est peu à peu mis en place un imaginaire sur le colonisé qui ne le représente pas dans sa vérité mais exclusivement dans celle du pouvoir colonial.

Afin de constituer un corpus cohérent et restreint, nous avons choisi de travailler sur les affiches de « propagande officielle » liées à l'entreprise coloniale. Au nombre de 64 références — celles-ci ne seront présentées qu'une fois, puis seulement annoncées par leur n° de document —, ce corpus commence en 1894 avec l'Exposition universelle et coloniale de Lyon (document

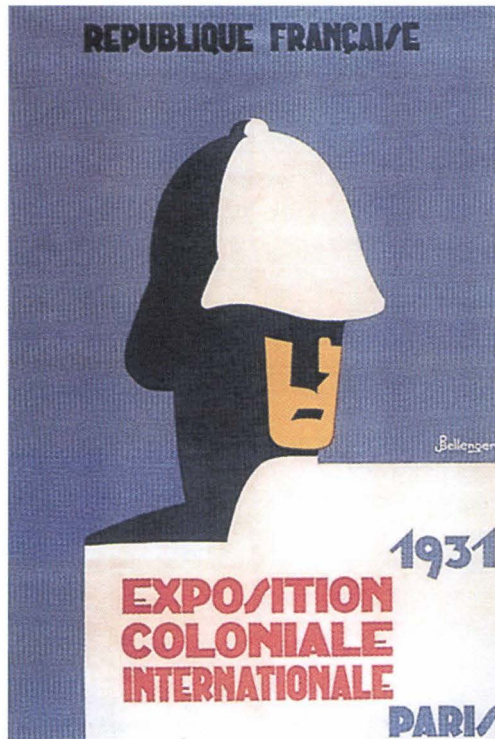


n° 50 : La France continue...
Souscrivez aux Bons du Trésor,
Falcucci, 1942, Achac



n° 51 : Trois Couleurs, Un Drapeau,
Un Empire, Éric Castel, 1942, Achac

*La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale :
entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant*



n° 36 : Exposition coloniale internationale,
Paris, 1931, République française, 1931,
Bellanger, Achac



n° 27 : Exposition nationale coloniale
de Marseille, 1922, Dellepiane, Achac

n° 1/*Exposition universelle et coloniale de Lyon, 1894*) pour se terminer par les dernières campagnes d'affiches à la veille des indépendances. Nous avons retenu une partie des affiches importantes du Panthéon colonial qui avaient pour objectifs de tenir un discours, d'émettre un message ou d'inviter à une manifestation officielle et plus tard, à une élection. Dans un tel cadre, les affiches de recrutement militaire, de tourisme ou tout simplement celles à caractère privé n'ont pas été sélectionnées. Enfin, trois documents se superposent à ce corpus (documents n° 42/*Tract de la contre-exposition de 1931* ; n° 46/*Affiche des Républicains nationaux, Aux colonies les communistes travaillent contre la France* ; n° 47/*Affiche du Parti communiste SFIC, Soutenez l'indépendance des colonies !*) en tant que contre-propagande ou propagande coloniale à caractère politique. L'intérêt d'un tel fond est avant tout de suivre, sur un support cohérent et issu des mêmes organismes publics, l'évolution au « trait » des représentations de l'indigène en France. Pour percevoir cette évolution dans le temps du discours sur l'autre colonisé, l'image est nécessaire. Ne pas en tenir compte, c'est refuser de comprendre une partie de ce qui caractérise la geste coloniale en France, ses spécificités et l'imaginaire qui perdure sur les populations dites « exotiques ».

De fait, l'imaginaire colonial répond aussi à un certain nombre de réflexes iconiques. Par exemple, le noir et le blanc sont des signes à part, des pôles de référence dans les mécanismes de la couleur qui, depuis qu'ils se sont fixés au cours du xv^e siècle en Occident, forment un ensemble de codes, de repères spécifiques. Le noir symbolise le négatif et le mal tandis que le blanc représente le positif et le bien. Ce code de lecture se retrouve de toute évidence dans la propagande iconographique qui accompagne l'époque coloniale et c'est tout naturellement que la relation *homme blanc/masse noire* s'intègre dans ce mécanisme imagé. Cette opposition est accentuée par plusieurs autres codes iconiques : opposition entre l'uni et le rayé (document n° 32/*Affiche de l'Exposition coloniale de Strasbourg de 1924*), entre le nu et le vêtu (document n° 38/*Palais permanent des Colonies, Exposition coloniale de 1931*), entre la gauche et la droite de l'image [document n° 27/*Affiche de Dellepiane, de l'Exposition nationale coloniale de Marseille de 1922* (reproduit p. 151)], entre le haut et le bas (document n° 26/*Affiche de l'Exposition coloniale de Marseille de Capiello*), entre le personnage de face et celui de profil... Ces différents éléments de l'image constituent une mise en scène du colonisé et du Blanc, mais aussi des colonisés entre eux qui vont marquer durablement la production iconographique coloniale.

Les visages en gros plan des personnages noirs, par exemple, insistent sur les stéréotypes raciaux et accentuent l'altérité en la rendant presque monstrueuse (document n° 9/*Affiche éditée par Gravier à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, sur Le Transvall et l'Afrique sauvage*). Mais les caractéristiques physiques caricaturées — les yeux en boule de loto, les lèvres lippues, les dents toutes dehors, le nez exagérément épaté —, qui sont associées à l'idée d'infériorité soulignée par le langage « petit nègre », signe « évident » de l'incapacité des Noirs à assimiler pleinement la culture française, sont absentes de la production officielle. Pour les Maghrébins, les images mettent en avant le « nez sémite », le visage luisant, en partie caché, l'aspect

« fourbe », autant d'éléments qui suggèrent qu'ils sont des « traîtres » en puissance, des êtres sornois, possédant une intelligence perverse au service de la trahison.

Par nature, le colonial est mis en valeur : placé dans une situation favorable, il est soit plus grand, soit en position dominante dans la construction de l'image [document n° 36/*Affiche de Bellanger, pour l'Exposition coloniale internationale de 1931* (reproduit p. 151)]. Le colonisé est bien souvent placé à droite de l'image, le côté négatif, car dans l'imaginaire judéo-chrétien, les bons sont assis à la droite de Dieu, c'est-à-dire à gauche — par effet de miroir — dans le cadre de l'image. Les colonisés sont représentés en foules « grouillantes » et « piaillantes » (document n° 5/*Affiche des Achantis au Jardin zoologique d'Acclimatation* ; n° 6/*Affiche de l'Exposition coloniale de Lyon de 1894* ; n° 7/*Affiche des Somalis au Jardin zoologique d'Acclimatation* ; n° 8/*Affiche du village noir Soudan du Champ de Mars*). C'est la masse qui domine, alors que l'Européen est le plus souvent individualisé (document n° 36).

Ces mécanismes sont encore en gestation aux premiers temps de l'allégorie coloniale, comme le montre cette première affiche, datant de 1894, où l'indigène est au premier plan, dominant l'affiche (document n° 1). Très vite, deux ans plus tard, le mécanisme est en place. Dans une affiche pour l'Exposition nationale et coloniale de Rouen (document n° 2), la France (symbolisée par une femme) domine par sa présence et son positionnement au premier plan, la foule indigène est au second plan, noyée sous les vestiges de la cité rouennaise.

Très vite, pour renforcer l'idée que le colonisé est plus proche de l'état de nature que de l'état de culture, il est souvent représenté nu, sauf quand il est censé être christianisé ; ou alors tourné en dérision, habillé maladroitement à l'occidentale. Cet anonymat des « indigènes », se retrouve dans les présentations de profil, de dos, qui occultent le visage et insistent sur la « puissance physique » du corps. L'utilisation d'accessoires associés aux personnes procède du même fonctionnement : les cigarettes (pour les « prostituées mauresques »), l'anneau dans l'oreille (pour les « sauvages »), l'os dans les cheveux ou dans le nez (pour les « anthropophages » ou les Kanak), le voile (pour le « fanatisme religieux » ou pour accentuer l'érotisation des corps), les armes (pour les guerriers « sanguinaires ») et les moyens de transport rudimentaires (comme le montre le document n° 4/*Affiche du Panorama Transatlantique Algérie et Tunisie de l'Exposition universelle de 1900*), etc. Enfin, dernier élément d'association : la proximité avec l'animal. La culture, symbolisée par l'Occident, rencontre la nature, d'où émerge l'indigène. C'est alors un flot d'images qui s'impose. L'indigène, comme les animaux sauvages, est une bête curieuse que l'on vient « voir ». Que ce soit au Jardin d'Acclimatation (document n° 3/*Affiche sur la troupe d'Indiens au Jardin d'Acclimatation*) ou tout simplement à l'Exposition universelle de 1900 à Paris (document n° 4)¹.

Pour affiner cette appréhension des imaginaires coloniaux et la production iconique d'alors, il faut remettre en perspective la propagande coloniale officielle par l'affiche qui, si elle a pu faire des Français de « bons petits coloniaux », n'a pas, à elle seule, créé l'imaginaire collectif sur l'Autre-exotique en France. Tout au plus, a-t-elle contribué à populariser les

éléments principaux du message colonial (comme à diffuser le discours « savant » anthropologique) et, surtout, elle lui a donné deux attributs essentiels : un objectif concret (la justification de l'acte colonial) et un sens (la mission civilisatrice dévolue à la France). En un mot : une légitimation.

Cet imaginaire trouve également son expression la plus évidente et la plus directe, dans l'irrationnel et dans des supports culturels (publicités, journaux, cartes postales, etc.) reflétant de manière anonyme les sentiments collectifs. Les codes et messages qui émergent sont plus ou moins ritualisés par une série de conventions (idéologiques et iconiques), de réflexes et de stéréotypes que l'on peut décoder à travers une grille de lecture sémiologique et historique. Dans le cas présent, cette démarche est d'autant plus légitime que lors de la période coloniale, le contact avec l'indigène est de l'ordre de l'exception (zoos humains, villages nègre ou indochinois itinérants, conflit, exposition coloniale, événement sportif...) : pratiquement, il n'existe que par les imaginaires. L'appréhension du colonisé, sur laquelle se fonde le discours colonial français, se construit alors essentiellement à partir de l'omniprésence de l'image et du discours savant. Ce savoir est alors exclusivement constitué de représentations et celles-ci sont source d'idéologie. Si cette imagerie est discours sur l'Autre, elle est également discours sur soi. Elle révèle ce que l'idéologie coloniale en France, explicitement assimilationniste, ne peut ouvertement affirmer : l'existence d'une prétendue différence inaltérable entre le colonisateur et le colonisé.

Le zoo humain ²

À la fin du XIX^e siècle, l'époque de la conquête et de la constitution de l'Empire français est aussi celle où les Français « découvrent » pour la première fois des « indigènes » *in situ*. En effet, c'est lors de véritables spectacles « zoologiques » qui sont organisés en métropole que des « Exotiques monstrueux » ou des « cannibales canaques » sont présentés au public, mélangés dans des enclos avec des « bêtes sauvages » (autruches, chameaux, singes, etc.). La proximité de l'animal et de l'« indigène » est une constante de ces spectacles populaires, rabaisant les « indigènes » à un même niveau d'animalité et de sauvagerie ; l'indigène n'est qu'un élément de l'ambiance exotique présentée et, à ce titre, s'intègre dans un décor (document n° 8).

On retrouve d'importants éléments d'information sur la nature de ces spectacles dans leurs affiches promotionnelles. À côté des « Achantis » exposés en 1887 et en 1895 (document n° 5) au Jardin Zoologique d'Acclimatation (Dr Z., 1887), des spectacles de « Zoulous » aux Folies-Bergère en 1878, des revues « Au Dahomey » retraçant la conquête du pays par les troupes françaises face à Béhanzin ou des présentations de ces célèbres « guerrières Amazones » en 1892 au Casino de Paris et au théâtre de la Porte Saint-Martin, on retrouve le spectacle des « Somalis » — avec hommes, femmes et enfants... autruches et chameaux, etc. — que prolongent deux « exhibitions » très populaires, l'une avec les mêmes Somalis au Jardin Zoologique d'Acclima-

*La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale :
entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant*

tation vers 1895 (document n° 7) et, cinq ans plus tard, à l'occasion de l'Exposition universelle, la célèbre reconstitution haute en couleur, l'Afrique sauvage, dont l'affiche énonce de façon très explicite les référents raciaux.

Il faut ici insister sur l'idéologie à l'origine des conquêtes coloniales qui, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, est inséparable d'un certain nombre de valeurs. On retrouve des idéologies contradictoires derrière de telles mises en scène, républicaine nationaliste, colonialiste et libérale qui toutes se retrouvent autour de l'entreprise coloniale. Comme par opposition aux conflits hexagonaux, au lendemain de la conquête coloniale, les « nationalismes » de gauche et de droite, comme les nationalismes « coloniaux » et « nationaux », se rejoignent sur un certain nombre de « valeurs », et construisent ensemble ce paradigme de l'indigène...

Cette rencontre permet, entre autres, de résoudre la question sociale alors à son apogée en France, mais elle inscrit aussi, pour de longues années, le racisme colonial dans l'État républicain. L'image de l'indigène, va être au centre de ce dispositif de légitimation de l'acte colonial, et devenir le point de cette rencontre de nationalismes pourtant profondément distincts. En effet, par la force des valeurs universalistes et la pression des idées nationalistes qui vont progressivement subsumer le discours colonial, la France va graduellement créer un modèle de l'« indigène » pour renforcer et légitimer le discours colonial de la République. En distinguant les « citoyens » français des « sujets » coloniaux (voir la mise en scène du document n° 10/*Affiche du Panorama animé au Champ de Mars en 1900*), la République préfigure le clivage actuel entre « citoyens de souche » et « immigrés » ; elle fait de l'État national un instrument d'exclusion légitime en définissant le non-citoyen-type à travers le concept purement imaginaire de l'« indigène ».

Ce modèle qui émerge au cœur de la pensée républicaine remplace, tardivement, le discours sur la hiérarchie des races de la fin du siècle précédent. Il est à la fois une perversion fondamentale du discours républicain (universaliste, niveleur, assimilationniste, etc.) et la perte de certaines de ses valeurs essentielles dans une société française en crise (celle des années 1920-1930) face à l'acte colonial.

Il faut avant tout signifier la différence entre ces populations colonisées et le colonisateur, et, en même temps la ressemblance entre « races indigènes ». Au-delà de la couleur et du visage, et de l'érotisation du corps pour la femme, l'homme exotique, quand il doit être source de message positif, est stylisé à travers une musculature puissante (document n° 55/*Affiche sur la Quinzaine impériale de 1942*) ou féminisé à l'extrême. On entre alors dans une seconde phase de la découverte des mondes exotiques. Des zoos (exhibitions) on arrive au théâtre, à un véritable spectacle de la République orchestré et maîtrisé. C'est la preuve du contrôle de ces populations, ici et là-bas. L'indigène devient acteur de notre histoire, dans de véritables panoramas animés (document n° 10), fidèle serviteur de la France pour l'Exposition d'Hanoï (document n° 11/*Affiche de l'Exposition d'Hanoï de 1902*), personnages déguisés à Marseille en 1906 (document n° 12/*Affiche de l'Exposition de Marseille de 1906*), amuseurs publics (documents

n° 14 et 15/*Affiche du Cinématographe Indo-Chinois de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906* et *Affiche du Théâtre Annamite de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906*) à l'Exposition coloniale marseillaise, et musicien à Paris au Grand-Palais la même année.

Ce rapport à l'Autre-sauvage se dessine donc, parallèlement à son énonciation dans les milieux politiques, dans ces spectacles « ethnologiques » ou dans ces mises en scène tronquées où l'indigène joue un jeu qui n'est pas le sien. Les populations coloniales sont alors les figurants du décor colonial, alimentant la soif d'exotisme d'un public déjà gagné par les exploits des explorateurs et des conquérants.

L'Autre-sauvage-colonisé est alors perçu et présenté à la lisière de l'animalité et de l'humanité (document n° 16/*Affiche de l'Exposition coloniale de 1907 à Paris*), voire comme un simple figurant de l'histoire. Parallèlement à ce regard différentialiste, et de ces spectacles zoologiques, émerge une recherche d'éventuelles proximités physiques propres aux populations colonisées par la France. Malgré l'affinement des différenciations entre les « races », certains scientifiques, s'attachant plus particulièrement au corps du colonisé, semblent « constater » des points de ressemblances morphologiques entre les différentes populations de l'Empire. Nous sommes, ici, au cœur même de l'ambiguïté coloniale française.

D'un côté l'anthropologie et l'ethnologie, relayées par l'imagerie populaire, soulignent — voire accentuent — les différences physiques et culturelles des populations colonisées ; et de l'autre, le système colonial souhaite uniformiser cette différence en une seule entité.

Y'a bon

Cet indigène « rêvé » par la République est très vite symbolisé par le supplétif de l'armée coloniale, cet auxiliaire militaire, dévoué, fidèle à la France, surmédiatisé par l'iconographie coloniale, qui accompagne la conquête et contribue par sa force physique à regrouper les autres peuples sous l'autorité de la puissance tutélaire de la France. Sur son image s'agrège déjà le mythe républicain de l'assimilation potentielle des peuples sauvages, non pas une assimilation à un modèle français ou « européen », mais à un autre modèle, un modèle de référence qui est encore à inventer.

Avec la Première Guerre mondiale, une nouvelle imagerie met en scène le personnage qui fait suite au sauvagement sanguinaire de la période précédente : le tirailleur Banania, archétype du bon et brave indigène de l'Empire, qui a donné son sang pour la France (Garrigues, 1992). Sa sauvagerie naturelle s'est retournée contre le « boche », il est devenu un enfant de la Plus grande France.

La guerre de 1914-1918 a marqué un tournant essentiel dans les représentations des colonisés et de l'Empire. La fraternité réelle des tranchées, la présence sur le territoire de « tirailleurs sénégalais » et les premiers contacts entre métropolitains et Africains marquent les

esprits. La « sauvagerie » de l'Africain est « domestiquée » et à partir de 1915, avec notamment le désormais célèbre « Y'a bon » de la marque Banania, naît ce stéréotype du personnage noir naïf, gentil, un peu simplet et gauche, mais généreux : en un mot le « grand enfant ». Il est associé à la victoire de la France, certes, mais il n'est toujours pas un citoyen, tout au plus un soldat de l'Empire.

L'image de l'« Arabe », elle, reste complexe : véritable héros de la Grande Guerre, il est à la fois admiré et craint. On revient alors à la célèbre image du cavalier arabe (document n° 19 et le texte qui l'accompagne), à la fois glorification des valeurs guerrières du Maghreb, mais aussi rappel incessant de l'archaïsme des mondes indigènes, face à la modernité militaire de l'Occident. La transposition au travers un stéréotype est ici absente de la représentation (qui est, comme nous l'avons souligné, un élément lié à la morale, à l'image du peuple-enfant, à la comparaison animale, à la violence naturelle, la sauvagerie, l'anthropophagie, la paresse, la fourberie, le fanatisme, etc.), bien qu'elle ait dominé jusqu'alors dans la grande majorité des représentations des Maghrébins. Cela ne signifie pas qu'ils soient absents de ce même discours, mais ils sont volontairement évacués des documents les plus symboliques. On ne les retrouvera qu'en marge de cette production iconique et, bien sûr, dans la production d'images à grande diffusion produites par la presse ou les supports populaires comme les cartes postales, les illustrés, la littérature, les manuels scolaires ou les jeux pour enfants. Car leur fonction perdure malgré une évolution notable dans la nature graphique du message colonial, dans des strates iconiques liées directement ou indirectement aux structures officielles de la propagande d'État.

Loués pour leur courage pendant la guerre, il n'en reste pas moins qu'ils sont perçus comme un danger potentiel pour la cohésion de l'armée et l'unité de l'Empire. À cela, plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est au Maghreb que les mouvements nationalistes sont les plus actifs, et l'on craint le développement d'actions politiques au sein des troupes d'Afrique du Nord. Seconde inquiétude, l'Islam, qui est perçu comme un ciment religieux propre à cristalliser une éventuelle opposition aux officiers. Enfin, et cette cause est décisive, l'image des Maghrébins reste fortement structurée par les stéréotypes construits lors de la conquête : disposition atavique pour le fanatisme, fourberie, dissimulation, goût pour la trahison et le complot.

Dans l'échelle des races et des civilisations, l'Arabe est alors perçu comme nettement supérieur à l'Africain noir. Plus intelligent, et donc plus dangereux. Ce sentiment de la dangerosité essentielle de l'Arabe, la guerre ne le fera pas disparaître. Honorés à la fin du conflit comme les autres troupes coloniales, à travers les cérémonies officielles de la victoire (document n° 18) et à travers une iconographie qui figera l'image du cavalier arabe (documents n° 20/*Affiche Pour la Patrie, Souscrivez l'Emprunt* ; n° 21/*Affiche de 1920, Compagnie algérienne. Emprunt de la Libération*), les Maghrébins continueront à susciter une méfiance qui éclatera avec virulence à l'occasion de la guerre du Rif.

De fait, l'image du Maghrébin n'a pas bénéficié du même élan de « sympathie » paternaliste qu'a connu l'Africain noir recruté. En effet, pendant toute la Première Guerre mondiale, les

contacts entre les soldats originaires d'Afrique cantonnés en métropole et les populations civiles françaises sont limités. Seuls les blessés et les convalescents soignés dans les hôpitaux trouvent des occasions de rencontre avec les civils, le personnel médical ou les citoyens. De la même façon qu'avec les soldats métropolitains, des infirmières et des jeunes femmes françaises entretiennent des correspondances avec des tirailleurs : ce sont les « marraines de guerre ».

Ces relations particulières, faites de cadeaux, de sorties, d'envois de photographies, entre certains tirailleurs et leurs marraines — ce qu'un membre de l'État-major appelle des « attendrissements regrettables » —, créent des liens nouveaux entre les Africains et les Français. Ces relations sont le thème de toute une iconographie populaire jouant sur la reconnaissance réciproque. Les images des soldats convalescents, entourés des attentions de jeunes infirmières ou au bras de jeunes femmes du monde, dépassent les fantasmes sur la « sauvagerie » des guerriers africains pour développer une vision, amicale certes, mais aussi paternaliste et stéréotypée.

L'Indochinois, « ethnique » mythique, mélange hybride, est une pure construction coloniale. D'un côté, la métropole impose une identité unique à une multiplicité de peuples. De l'autre, cette identité est niée dans le cadre des revendications qui se font jour très tôt au sein des divers mouvements nationalistes.

L'image de l'Indochinois qui domine, au lendemain de la guerre, est multiple. C'est avant tout un peuple que l'on a assimilé à un espace géographique et politique en niant la pluralité et la multiplicité des cultures et des nations. Entre rêve et crainte, entre le mythe de l'Indochine mise au travail, véritable paradis des coloniaux, et celle du pirate tonkinois cruel ou de la prestigieuse civilisation khmère symbolisée par l'incontournable Angkor Vat (que l'on retrouve sur plusieurs affiches coloniales : documents n° 2/*Affiche de Capon sur l'Exposition nationale coloniale de Marseille de 1922* ; n° 37/*Affiche de l'Exposition coloniale internationale de 1931 de Desmeures* ; et n° 41/*Affiche des Chemins de fer français pour Visitez l'exposition coloniale internationale de 1931*), l'imaginaire colonial tente d'inventer dans cette partie de l'Empire une identité unique. La présence minoritaire au front des troupes venues d'Indochine est supplantée par l'importance des contingents coloniaux indochinois dans les usines. Cette présence au sein du monde ouvrier, l'activisme politique de jeunes leaders ont imposé tout au long de l'entre-deux-guerres l'image du révolté, de l'activiste anticolonialiste et celle du militant communiste... de fait, ces images marquent par leur absence dans les allégories guerrières de la victoire.

Très vite, le thème économique s'impose dans la production iconographique sur l'Empire et sur-légitime ce discours « utilitaire » sur le colonisé. Celui-ci, comme les produits coloniaux, est devenu une richesse. Il peut s'exporter — pour la guerre ou pour les usines —, doit être protégé — des maladies et des idéologies néfastes —, éduqué — pour soutenir l'effort colonial, et se reproduire pour construire une France plus forte. L'indigène symbolise alors cet Empire qui vient de permettre à la France de gagner la guerre, il permettra demain à la nation de construire une nouvelle France. Il est alors associé directement au produit partant de l'Empire (document

*La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale :
entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant*

n° 24/*Affiche de la Compagnie algérienne. Emprunt national de 1920*) ou ceux arrivant dans nos ports (document n° 25/*Affiche du Crédit foncier d'Algérie et de Tunisie. Emprunt national de 1920*). Le symbole économique du port est si fort, qu'il devient une des images récurrentes pour l'Exposition coloniale marseillaise de 1922 (document n° 22/*Affiche de l'Exposition nationale coloniale de 1922 à Marseille/PLM*). Enfin, rentré au pays — car il ne faut surtout pas qu'il reste — l'indigène doit reprendre place au sein de sa famille pour contribuer au développement de l'Empire par son travail (document n° 23/*Affiche de la Compagnie algérienne*).

Très rapidement, avec les grandes expositions coloniales, on assiste au retour de l'archétype de l'« indigène ». La production d'affiches parfaitement instrumentalisée par les fonctionnaires de l'Agence économique des Colonies et les ténors du Parti colonial, va s'appuyer, pour étayer son discours, sur un ensemble de données et de « vérités » pseudo-scientifiques et juridiques. Elle va aussi, en transcrivant par l'image ou l'allégorie le débat portant sur la nature et le statut à attribuer aux populations de l'Empire, imposer un cadre conceptuel de référence. Cette production iconique devient, de fait, le lieu de mémoire de la mythologie coloniale française et l'espace fédérateur, par excellence, de l'idéologie coloniale.

Cette image va également être structurée et instrumentalisée pour répondre à l'antagonisme profond de la pensée coloniale française, partagée entre deux concepts structurants : l'association et l'assimilation. De fait, l'idée d'un indigène-type de l'Empire conforte l'idée d'universalité des valeurs et de la mission civilisatrice de la France et réaffirme dans le même mouvement l'inégalité des races en l'infériorisant par rapport au « Blanc » (document n° 26). C'est donc un élément structurant de la recherche d'un consensus colonial, puisqu'il donne l'illusion d'un processus d'assimilation spécifique au « cas » colonial français, tout en favorisant idéologiquement le modèle d'association (référence directe au modèle anglais).

Une hiérarchie des races

Mais le discours colonial devient aussi plus explicite. Il y a hiérarchie entre les races, pour les principaux responsables coloniaux français, et les affiches officielles doivent le rappeler aux millions de visiteurs des expositions. De fait, on est immédiatement frappé par l'affiche de David Dellepiane (document n° 27) qui annonce l'Exposition coloniale de Marseille de 1922. Éditée à plus de 60 000 exemplaires, l'esthétique de la composition dégage une force évocatrice évidente, qui n'est pas stéréotypée, comme dans la grande majorité des représentations sur les « indigènes » produites à l'époque. C'est beaucoup plus la structure de l'image, la mise en scène des populations de l'Empire — symbolisées, ici, par des jeunes femmes — et la position des personnages, qui vont produire un discours que l'on peut qualifier de « racial ».

On remarque, alors que domine au loin l'incourtournable port de Marseille, la présence des populations « types » de la Plus grande France : indochinoise, africaine et maghrébine. Mais

aussi, un paquebot pénétrant dans la rade, qui évoque le trait d'union entre les deux continents. Dominant l'allégorie, une jeune Kabyle tient dans ses mains le drapeau français, symbole de la nation. L'Afrique du Nord est donc présentée comme occupant la première place dans l'Empire. À ses côtés, une Cambodgienne symbolise les populations indochinoises. Sa position dans l'allégorie — en retrait par rapport à la femme maghrébine — illustre l'idée d'une hiérarchisation des « races » de l'Empire.

Cette jeune « Indochinoise » est clairement identifiée à une culture prestigieuse par la statuette qu'elle tient dans sa main gauche, symbole d'une civilisation ancienne, possédant une histoire et un passé³. En même temps, elle place sa destinée et sa culture sous la protection de la France : le drapeau bleu-blanc-rouge enveloppe et protège toutes les populations de l'Empire. Au dernier niveau, infériorisée par sa position assise comme par son emplacement dans la composition — en bas à droite —, se trouve la jeune femme africaine. Comme le tirailleur *Y'a bon Banania*, elle sourit de toutes ses dents comme un « grand enfant », ne porte aucun signe évident de culture (elle est simplement vêtue d'une étoffe colorée) et n'apporte aucune richesse à la métropole.

Ce type de représentation est montré et diffusé largement auprès des Français (l'affiche sera rééditée peu après l'exposition puis diffusée sous forme de foulards de soie) et s'ancre dans l'inconscient des métropolitains. Leur efficacité, en tant que discours, tient sans doute au fait que ces images semblent, au premier abord, respectueuses des populations de l'Empire, à la différence de représentations outrancièrement racistes.

Aux côtés du message proposé de David Dellepiane on retrouve différentes affiches plus spécifiques ou concernant des parties de l'Empire. Au-delà de leur rôle d'information, qui s'étale sur tous les murs de France, ces affiches ont pour objectif de tenir un discours : celui de la France officielle, sur sa politique coloniale et sur les populations qui peuplent chaque partie de l'Empire. C'est souvent le rapport entre animalité et indigène qui est alors mis en exergue, notamment dans les autres affiches de l'exposition de 1922, avec le document n° 30 symbolisant Madagascar et ses dépendances, c'est aussi l'urbanisme (reconstitué à l'exposition de Marseille) qui rappelle l'AOF dans une autre affiche (document n° 31/*Affiche de l'Exposition coloniale de Marseille de 1922 / AOF*). L'association de tous ces peuples de l'Empire, unis derrière la France, se présentant avec richesses et fraternité aux portes de Marseille, se retrouve dans un document plus ancien réalisé pour l'exposition de 1906 (document n° 28/*Affiche de l'Exposition coloniale de Marseille de 1922, L'arrivée en bateau*). La comparaison est intéressante. En un peu plus de 15 ans, d'une foule grouillante, on est passé à une typification précise et contextualisée pour chaque population de l'Empire.

Le temps n'est plus le même. Il faut maintenant savoir reconnaître les populations de l'Empire, à la fois pour glorifier la Plus grande France, mais aussi par peur de la submersion. De fait, on voit émerger à la même époque un rejet des populations venues de l'Empire sur le sol métropolitain, dans le cadre de la politique d'immigration du gouvernement français. Cette

xénophobie explicite se superpose à celle que nous connaissons envers les populations venues d'Italie, de Pologne ou au sentiment ultra-nationaliste anti-allemand, déjà latent dans l'opinion et la grande presse. Elles ne peuvent, en aucun cas, être confondues, leurs origines étant fortement différentes. La surveillance des troupes coloniales au cours de la Grande Guerre a marqué un premier tournant. Par la suite, des services de police spéciaux ont pour mission la surveillance des « indigènes » sur le sol français, comme en témoignent les centaines de rapports présents aux Archives nationales.

Au croisement de ces deux regards sur les peuples colonisés, se situe la période allant de l'exposition marseillaise de 1922 à la grande célébration du centenaire de la conquête de l'Algérie. Période de fixation de l'idéologie coloniale, mais aussi période de recherche d'un discours par l'image plus explicite envers les populations métropolitaines. Période aussi, nous l'avons souligné, des premières crispations de la politique d'immigration et, en parallèle, de l'émergence concomitante d'un nationalisme « indigène » dans tout l'Empire. Avec la guerre du Rif, au milieu des années 1920, Abd el-Krim démontre brutalement la volonté des peuples colonisés d'accéder à l'indépendance.

Dans un tel contexte de crises au sein de l'Empire, les expositions se succèdent en France. Strasbourg, Bordeaux, Semaine Coloniale de 1921 et 1927, Paris (avec l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925) et enfin toute l'Algérie et la France avec le centenaire de la conquête en 1930. Les affiches produites alors semblent flotter entre les différentes tendances que nous avons pu présenter jusqu'alors. Démonstration à caractère économique comme aux lendemains de la guerre avec le port de Bordeaux (document n° 33), exotisme de salon avec l'Exposition de Strasbourg de 1924 (au sein de laquelle on retrouve un village sénégalais de gestion privée et itinérant dans toute la France), au théâtre indochinois présenté (document n° 34) pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs, ou à la non-présence figurée du colonisé (de dos ou noyé dans les couleurs) dans l'affiche du centenaire du célèbre Cauvy (document n° 35).

À la veille de la grande Exposition coloniale de 1931, l'identité de l'imaginaire colonial français semble être au croisement de plusieurs styles et messages contradictoires. C'est de ce sentiment que les organisateurs de l'apothéose coloniale parisienne partent lorsqu'ils décident de reconstruire un message colonial clair et explicite pour tous. Le point de départ est simple. Il y a deux mondes : l'Empire et la France ; il y a deux « races » : les indigènes et nous.

L'apothéose coloniale

Les deux affiches de Desmeures et Bellanger [document n° 37 et document n° 36 reproduit p. 151], présentées généralement côte à côte comme le souhaitait le maréchal Lyautey dans le but de tenir un discours complémentaire, annoncent aux Français l'Exposition coloniale internatio-

nale de Paris de 1931 (Hodeir et Pierre, 1991). La séparation entre colonisateurs et colonisés est frappante : d'une part, se trouvent les populations « indigènes » symbolisant ce « Tour du monde en un jour » vanté par la légende, et dominées au loin par le drapeau Français, symbole de l'unité nationale ; d'autre part, scrutant l'horizon, le « guide Blanc », symbole de l'avenir de la nation. Le point de rencontre de ces deux affiches est le drapeau ou la composition des trois couleurs nationales. L'homologie existant entre les couleurs et le motif du drapeau français, d'une part, et la nation représentée, d'autre part, résulte d'un choix, qui porte une contradiction. En effet, en aucun cas, ces quatre hommes ne peuvent symboliser la nation : comme le souligne la légende « le tour du monde », ils ne sont « que » l'Empire, unis — bien sûr — derrière le drapeau. Mais le drapeau n'existe pas seulement pour symboliser la nation. S'il est hissé, c'est pour être vu, car il est porteur d'un message. Et s'il porte un message, c'est pour alerter les Français et les convaincre que ces peuples viennent renforcer la nation. Mais, par cette séparation en deux affiches, en deux mondes, il s'agit de bien souligner aussi qu'ils sont autres, différents des Français : ce sont des « indigènes ». Enfin, ces deux images rassurent les populations métropolitaines ; d'une part le Blanc veille sur un Empire immense, le second au monde, de l'autre les populations colonisées sont contrôlées (à l'image du cadre qui entoure leurs visages), toutes identiques face au conquérant et soumises à notre destin. Nous sommes ici dans un message propagandiste parfaitement structuré et orchestré par le maître de cérémonie qu'était le maréchal Lyautey. C'est une sorte d'aboutissement par l'image de quarante années de colonisation que nous suggèrent ici les organisateurs de l'Exposition.

Le palais permanent de l'Exposition coloniale, utilisant des jeunes femmes pour symboliser les populations de l'Empire, propose une vision hiérarchique des populations de l'Empire (document n° 38). Ici, ce n'est plus la position dans l'image (inversée), leur action ou leur visage, mais le rapport aux vêtements qui est mis en avant. Au même moment, le Muséum national d'histoire naturelle émerge dans ce monde très fermé des affiches officielles. L'art supplante l'humain, c'est une autre distance qui est prise avec les populations coloniales et l'Empire (document n° 40/*Affiche de l'Exposition ethnographique des colonies françaises au Musée du Trocadéro de 1931*).

Contrastant avec les affiches officielles précédentes, le document n° 42, réalisé par les opposants à l'Exposition coloniale, peut toutefois être analysé suivant le même schéma. Il se dégage de cette composition un sentiment de violence, renforcé par la couleur rouge choisie par les concepteurs du carton (les surréalistes et les communistes). Les scènes représentées font appel aux thèmes anciens de l'anticolonialisme français, dans la tradition de *L'Assiette au beurre*. À travers ce carton-tract, les organisateurs de la contre-exposition *La vérité aux Colonies* dénoncent la répression en Indochine : « Contre la terreur impérialiste ! ». Un certain nombre de symboles ont pour fonction de stigmatiser les méfaits du colonialisme et de réclamer « l'indépendance des colonies ! ».

À l'image de la propagation de l'alcoolisme dans les colonies ou, surtout, du trafic de l'opium qui, bien que dénoncé officiellement par l'administration, est une source de profit

importante pour la France. La violence est symbolisée par la guillotine, les têtes coupées, les hommes suppliciés ou les armes omniprésentes. Elles rappellent les répressions sanglantes de 1930 (suite à la révolte du Yen Bay) ou les atrocités commises dans le cadre du bagne de Poulo-Condore, où la France emprisonne dans des conditions dramatiques les opposants politiques indochinois.

Ce n'est pas un hasard si les communistes français insistent uniquement sur la lutte anticolonialiste en Indochine dans ce document, en oubliant l'Afrique noire et le Maghreb. Cela correspond, pour l'époque, à la ligne politique du Komintern, qui soutient les revendications nationalistes au Tonkin. Alors que de profondes divergences existent avec les mouvements nationalistes en Afrique du Nord et que l'implantation communiste est faible en Afrique noire. Cette dénonciation de la colonisation, face aux fastes de l'Exposition, ne rencontre qu'un faible écho en France. En effet, l'anticolonialisme restera fortement minoritaire, dans le pays, jusqu'aux luttes pour les indépendances dans les années 1950 et à la guerre d'Algérie.

La révolution impériale

Les années qui précèdent la guerre sont celles du repli impérial. L'Empire est appelé une nouvelle fois au service de la nation (document n° 48/*Affiche de 1939, Pour la Défense de l'Empire*), et le salon de la France d'Outre-mer (dont l'affiche est réalisée par le célèbre Paul Colin) vient souligner la puissance coloniale de la France dans une allégorie où le colonial laisse place au militaria. Avec le régime de Vichy, on assiste à un retour en force du message colonial et à un slogan plein de promesses : la France continue [document n° 50/*Affiche de Falcucci, de 1942, La France continue...* (reproduit p. 150)].

La période de Vichy va être aussi marquée par une intensification de la propagande officielle. Outre la presse, sous contrôle, qui diffuse quotidiennement le discours gouvernemental sur l'Empire, la littérature, les illustrés, le cinéma et les actualités cinématographiques deviennent de dociles zéloteurs de la Révolution impériale. Mais c'est surtout à travers les manifestations organisées par le régime que la propagande coloniale va s'imposer en métropole, sous la conduite de la nouvelle Agence économique des Colonies qui, créée en 1941, devient un organisme unique pour l'ensemble des territoires coloniaux. Dans un tel contexte propagandiste, l'image des populations indigènes est complexe. D'un côté, le régime glorifie l'« Union des races », par l'image et le texte, afin de conserver l'unité de l'Empire. De l'autre, il met en place une pratique ségrégationniste qui s'appuie sur les élites locales.

Une affiche résume et illustre très clairement notre démarche. Créée en 1941 par Castel, elle fut l'une des affiches les plus utilisées par le régime maréchaliste. Nous nous proposons de nous arrêter largement sur son message et sa composition [document n° 51/*Affiche d'Éric Castel, de 1942, Trois Couleurs, Un Drapeau, Un Empire* (reproduit p. 150)]. Les éléments du dessin de

cette affiche apparaissent comme sous-titrés par le texte. Les correspondances entre les représentations et les expressions semblent simples, le message est pourtant « chiffré ». Le chiffre trois est la clé de la composition. On distingue trois parties dans l’affiche : en bas, un texte distribué sur trois lignes (le slogan impérial) ; au centre, trois personnages (symboles des populations les plus importantes de l’Empire : les « Indochinois », les « Arabes » et les « Africains noirs ») et, en haut, les trois couleurs du drapeau français (symbolique de la nation tutélaire : la France). On peut observer plus attentivement le texte et sa distribution qui hiérarchise le contenu. En mesurant la taille des lettres de chacune des lignes, on peut classer les termes par ordre d’importance. Ce qui domine, dans ce rapport entre texte et image, c’est bien l’apparence de l’ensemble, l’unité qui est réalisée dans ce discours graphique et surtout l’effet choc qu’il produira au premier regard, à la première lecture.

Une allégorie de l’Empire, « Trois couleurs, un drapeau » : les images associant des populations de l’Empire et le drapeau (ou encore Marianne, symbole de la République) sont nombreuses dans l’iconographie coloniale. Ce type de composition est l’expression graphique de la formule de propagande : « La Plus grande France ». Dans ces allégories, le drapeau joue son rôle de symbole de la France, de la Nation ou de la République. Les populations de l’Empire sont, à la fois, sous la protection de la France, mais aussi sous l’autorité du maréchal Pétain (à la fois guide de la Nation et guide de l’Empire). Le chef de l’État est aussi, bien qu’invisible, un des éléments clés composant cette affiche. Dans ce type d’image, nous constatons qu’il y a une adéquation entre les éléments graphiques représentés et le discours que l’on souhaite diffuser : comme le drapeau qui flotte au vent (symbole de la mère-patrie), déroulant ses plis et projetant ses couleurs sur toute la largeur de l’affiche et sur tous ces « enfants » de la Plus grande France. L’expression « Trois couleurs » renvoie de plus à la fois aux personnages (donc à la couleur de leur peau) et au drapeau. Aucun élément n’est donc disposé par hasard dans l’affiche ; ils font tous sens.

Les populations de l’Empire (Trois couleurs) sont représentées par trois stéréotypes. On peut les identifier successivement en les mettant en relation avec les zones géographiques évoquées (Maghreb, Afrique noire et Asie). Comment reconnaître chacun des personnages ? Quels sont les objets permettant de les identifier ? Le relevé de ces objets conduit, ici, directement à l’étude des codes vestimentaires. Le Maghreb est signifié par le stéréotype de « l’Arabe », que l’on identifie grâce à la capuche de son burnous, ce vêtement étant caractéristique de l’Orient dans l’imaginaire occidental. L’Afrique noire est signifiée par un Noir, mais aucun objet symbolique n’apparaît pour appuyer le message (un simple tissu à motifs apparaît autour de son cou), seule la couleur de son visage évoque une partie de l’Empire et ses populations. L’Asie est signifiée par un troisième cliché, constitué par le chapeau conique, objet symbolique de l’Extrême-Orient, pour les Occidentaux.

L’Empire apparaît ici dans sa diversité et dans son unité. Ces hommes, différents par leur culture d’origine, sont rassemblés sous le drapeau grâce à la France (ou dans une autre affiche au sport, document n° 55) et à l’« œuvre civilisatrice » de la métropole. Cette « union des races »

*La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale :
entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant*

sert à exprimer la grandeur de la République. La glorification de l'Empire compense l'humiliation de l'occupation du territoire métropolitain depuis la défaite de 1940. Grâce à son Empire colonial, la France « relève la tête », à l'image de ces hommes prêts à combattre pour elle. Vichy fait de l'Empire un véritable mythe compensateur, il est présenté comme le garant de la grandeur de la France.

Mais, au-delà de cette lecture, ce qui est perceptible et qui frappe dans cette affiche, c'est que, malgré la différence des traits et de la couleur de leur peau, ces hommes semblent issus d'un même moule. Comme à la suite d'un long processus, la France par son « action civilisatrice », aurait « modifié » la nature des peuples placés sous sa tutelle. Elle aurait estompé les différences entre les « races » vivant dans l'Empire. L'Africain noir peut, dès lors, être placé au centre de l'image et dominer l'allégorie (le plus haut dans l'affiche), à la différence des affiches de l'entre-deux-guerres sur les colonies, dans lesquelles le personnage noir était systématiquement inférieur. Le Blanc est absent de la représentation, puisqu'il reste toujours au-dessus de ces peuples, au-dessus des « indigènes ». Ces représentations sont cependant une pure fiction élaborée par le régime de Vichy, qui pratique en France, comme dans l'Empire, une politique d'exclusion, de racisme et d'antisémitisme. Cette affiche montre exactement l'inverse de la pratique politique du régime. Elle glorifie l'union des « races », alors qu'une législation instaure la ségrégation. En fait, le gouvernement de Vichy évolue dans un univers mental où la vision raciste du monde domine et dans lequel les « indigènes » sont des citoyens de seconde zone.

Cette affiche fut rééditée en 1942 par le service d'Information du secrétariat aux Colonies à l'occasion de la Quinzaine impériale (le comité d'organisation de cette manifestation utilisera même ces trois visages comme en-tête de son courrier) et, jusqu'en 1944, sur le parcours du Train-Exposition des Colonies (document n° 54/*Affiche du Train-Exposition des Colonies de 1942*), organisé par la Ligue maritime et coloniale. Comme jamais auparavant, sauf pendant l'année 1931 avec l'Exposition de Vincennes, on assiste à un second apogée de la propagande coloniale et de l'idée d'Empire en France. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le régime autoritaire de Vichy placé sous l'autorité de Pétain et ayant rompu avec la République cherche à se situer, pour ses premières grandes manifestations « impériales », dans une certaine tradition. L'affiche du Train-Exposition des Colonies (document n° 53/*Affiche du Train-Exposition des Colonies de 1941*) reste symbolique de cet imaginaire, diffusée largement en 1941 par le régime de Vichy, elle se place dans la tradition de la célèbre affiche de Colin présentée plus haut (document n° 49/*Affiche du salon de la France d'Outre-mer au Grand-Palais de 1940*). La seule référence nouvelle est la citation en exergue, en bas et entre guillemets : « L'Empire uni derrière le Maréchal ». Les guillemets ne sont pas là par hasard. On souhaite insister sur le slogan, message transmis presque oralement, donc intime (personnalisé par le Maréchal à l'intention de chaque Français). L'apostrophe « Français », écrit en travers de l'affiche, donne le sentiment d'un appel, adressé par le chef de l'État.

Enfin, l'information ne se veut pas propagandiste, mais pédagogique : Apprenez à mieux connaître l'Empire. Tout est organisé pour donner (ou redonner) confiance aux Français dans

leur Empire, mais aussi dans les nouveaux guides de celui-ci. La fierté cocardière (ou patriotique) est rappelée grâce au drapeau français flottant au vent sur tous les points de l'Empire. La République n'utilisait pas d'autres référents et, à la Libération, pour sa première manifestation coloniale elle reprend les mêmes vecteurs iconiques. Elle fait appel à Colin, comme avant-guerre (n° 49), marquant la continuité et maintenant... l'union fraternelle des races autour du drapeau... Celui-ci devient le lien fédérateur et non plus l'expression de la puissance coloniale... une nouvelle époque commence.

Visages cachés et mains tendues

La Seconde Guerre mondiale marque une rupture historique : l'anticolonialisme affiché des États-Unis et de l'URSS, la tribune offerte par l'Organisation des Nations Unies (ONU) aux pays nouvellement indépendants, tels l'Inde en 1947 et l'Indonésie en 1949, le renforcement des partis nationalistes dans toutes les colonies françaises, sont les signes de la déliquescence du système colonial. C'est dans ce contexte que de nouvelles images sur l'Empire et ses populations vont être diffusées. Après la découverte des camps de concentration et la défaite du régime hitlérien, professant un racisme d'État, les discours et les images explicitement inégalitaristes vont s'effacer, refoulés dans l'inconscient de la culture européenne. Dans le domaine des représentations coloniales, si des images paternalistes ou méprisantes subsistent, notamment dans les publications pour enfants — bandes dessinées, journaux illustrés, jeux — et la publicité, les images officielles abandonnent toutes références raciales. Le discours colonial devient un discours d'auto-justification et la propagande magnifie les progrès économiques et sociaux, dont les colonisés seraient les principaux bénéficiaires.

Le nouveau message de la propagande coloniale se structure alors autour de la valorisation de la modernisation coloniale et la disparition des typologies raciales d'avant-guerre. La France se présentant désormais comme le promoteur du développement économique colonial, l'indigène devient l'instrument de cette politique. L'image du colonisé change alors profondément. Le stéréotype est exclu et tous les stigmates de l'altérité disparaissent, aboutissant à des images qui identifient le colonisé par une couleur (document n° 59/*Affiche Algérie, Touareg*), des mains, une silhouette ou qui le représentent le visage couvert par un voile (document n° 58/*Affiche Maroc, Consommez des produits du Maroc*) symbole d'Islam, voir sans aucun trait de visage (document n° 57/*Affiche La Tuberculose ne les menace plus*). Ainsi, d'un ordre colonial fondé sur la hiérarchie des races, l'après-guerre marque le passage à un ordre du monde fondé sur une organisation pyramidale à référents économiques ou sociaux. Même le colonisateur semble désormais se cacher, comme sur cet appel de de Gaulle pour le oui au référendum.

Dans un contexte de bouleversements profonds dans l'Empire, le modèle de l'indigène-type s'impose et évolue en fonction des aléas du domaine colonial. Sa seule revendication

acceptable est l'aspiration à correspondre au modèle qu'on lui offre, supplétif du développement économique initié par la mère-patrie : évolué, petit fonctionnaire, infirmier, secrétaire, etc. Le mythe de l'assimilation réussie s'étale dans les images, et la distance qui sépare le colonisé du colonisateur est énoncée comme en voie de résorption.

C'est une des contradictions fondamentales du discours universaliste de la République. On accorde l'égalité à tous les « indigènes » de l'Empire (bien que des statuts différents subsistent et que la départementalisation des DOM modifie la nature juridique des liens avec la métropole), mais entre eux, et non par rapport au colonisateur. Les Français sont tous égaux, les indigènes également, mais sur deux strates différentes, dans deux mondes distincts. On ne s'y trompe pas d'ailleurs, quand, derrière deux mains qui se rencontrent enfin... émerge un soldat français (document n° 18/*Affiche Journée de l'Armée d'Afrique et des Troupes coloniales*).

Le message colonial est revenu à son point de départ. La contradiction est dans l'image. Le soldat revient, comme au temps de la conquête coloniale. De fait, il ne nous avait pas quitté, il était tout simplement noyé dans 70 ans d'iconographie. Dès lors, tout est permis, même les pires contradictions. D'une Indochine en guerre, on présente une image de paix ; d'une élection perdue, une rencontre entre deux peuples et d'un référendum, une rencontre multiraciale et fraternelle...

Ce voyage dans l'imaginaire colonial, nous montre qu'à partir d'un corpus cohérent — *représentant un peu moins de 1 % de la production officielle d'affiches coloniales sur cette époque*— on peut suivre les différents méandres complexes du regard (et donc du rapport) sur (à) l'autre. Notre société, qui ne parvient toujours pas à regarder et assumer cette mémoire coloniale (Blanchard et Bancel, novembre 2000), devra décoloniser sa propre conscience si elle veut appréhender autrement un phénomène aussi complexe et lié à l'histoire de la colonisation que l'immigration. Le débat est aujourd'hui rendu difficile par l'idéologisation, la manipulation politique du thème de l'immigration et la résurgence d'un imaginaire colonial (Blanchard et Bancel et Lemaire, juin 2001). Il me semble pourtant que l'appréhension dans la longue durée d'un imaginaire spécifique sur l'autre est désormais indispensable pour permettre de repenser la perception de nos rapports à la différence.

NOTES

1. Ce processus organisé et structuré, démonstration de l'autre « exotique » ou « étrange » a été popularisé en Allemagne par l'organisateur de zoos Horgen Bech, puis importé en France vers 1875, avant d'être largement développé aux États-Unis, par les « Barnums » et autres expositions.
2. Un colloque international, le premier d'un cycle, vient de se tenir à Marseille, les 7 et 8 juin, autour du concept de zoos humains, aussi bien en Europe qu'en Amérique. Il sera suivi d'une publication (éditions La Découverte), d'un cycle de conférences à Paris, et d'un Forum le 1^{er} décembre 2001 à l'Institut du Monde Arabe.

3. Cette affiche (reproduite p. 151) vient d'être utilisée en couverture du numéro spécial sur les colonies de la Revue *L'Histoire*. Mais, et cela a déclenché un débat, celle-ci a été modifiée pour les besoins attractifs de l'accroche de couverture : recadrée, personnage repositionné et disparition de la statuette des mains de la jeune cambodgienne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BANCEL, N., BLANCHARD, P., GERVEREAU, L., (Eds), *Images et colonies (1880-1962). Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, (N. Bancel, P. Blanchard et L. Gervereau Eds), 1993, Paris, BDIC-ACHAC.

BLANCHARD, P., *L'invention du corps du colonisé à l'heure de l'apogée colonial*, in *Le corps dans tous ses états*, CNRS Éditions, 2000.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., BLANCHOIN, S., BOETSCH, G., GERBEAU, H., (Eds), *L'Autre et nous. « Scènes et types »*, Paris, ACHAC/Syros, 1995.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., (sous la direction), *Images d'Empire. Trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française (1930-1960)*, Paris, Ed. La Documentation française et de La Martinière, 1997.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard Découverte n° 317, 1998.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., *Le colonialisme, un anneau dans le nez de la République*, Hommes et Migrations, novembre 2000.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., *Stigmates. Archétypes coloniaux, représentations de l'immigration*, La Mazarine, avril 2001.

BLANCHARD, P., CHATELIER, A., (Eds), *Images et colonies*, Paris, Syros, 1993.

BLANCHARD, P., LEMAIRE, S., BANCEL, N., *Ces zoos humains de la République coloniale*, Le Monde diplomatique, août 2000.

BLANCHARD, P., LEMAIRE, S., BANCEL, N., *1931, Tous à l'expo !*, Le Monde diplomatique, janvier 2001.

Exposition coloniale de Marseille — 1922, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922.

GARRIGUES, J., *Histoire d'une passion française : Banania*, Paris, Éditions Du May, 1992.

HERMAN, L., TRUE, F., *The Wars over Cultural Identity, 1900-1945*, Cornell University Press, 1992.

HODEIR, C., PIERRE, M., *L'exposition coloniale*, Paris, Éditions Complexe, 1991.

MIGNEMI, A., (Ed.), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Torino, Gruppo editoriale Forma, 1984.

SCHNEIDER, W.-H., *An empire for the masses, the French popular image of Africa, 1870-1900*, London, Greenwood Press, 1982.

Z... Dr, « Les Achantis au Jardin d'Acclimatation », *La Nature*, 1887, II, p. 249-250.