

L'exposition des marginaux

Sophie LECLERCQ

Deux expositions entrent en résonance en montrant comment se transforme et se fixe notre rapport à l'individu relégué par les pouvoirs publics aux marges sociales ou géographiques.

À propos de deux expositions et de leurs catalogues :

- « Fichés ? Photographie et identification, 1850-1960 »
Archives nationales, hôtel de Soubise (28 septembre – 26 décembre 2011), commissariat de Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié, catalogue éd. Perrin, 2011.

- « Exhibitions. L'invention du sauvage »
musée du quai Branly, (29 novembre 2011 – 3 juin 2012), commissariat de Lilian Thuram, Pascal Blanchard et Nanette Jacomijn Snoep, catalogue éd. Actes sud, musée du quai Branly, 2011.

Deux expositions d'histoire en résonance

Deux expositions, l'une qui s'est achevée le mois dernier aux Archives nationales, l'autre visible jusqu'en juin 2012 au musée du quai Branly, traitent de la relation de l'Europe et surtout de la France à ses marges. À première vue, tout semble les opposer, tant dans l'approche scientifique que dans la muséographie. Très différentes dans leur rapport à l'histoire, au document et à l'archive, les deux expositions ont pourtant de nombreux points de convergence et entrent en résonance de plusieurs façons...

« Fichés ? », présentée à l'hôtel de Soubise au dernier trimestre 2011, décrit les évolutions de l'identification policière en France du Second Empire aux années 1960. Elle pose notamment la question de l'usage signalétique de la photographie, de la modernité et de la scientificité du fichage policier. Sobre exposition d'archives, elle s'appuie largement sur l'accompagnement pédagogique – notamment à partir d'un livret remis au visiteur, qui

reprend l'ensemble des cartels et panneaux, favorisant largement la lecture des nombreux textes explicatifs¹.

Les travaux sur l'identification sont aujourd'hui nombreux et constituent même un champ en soi de la recherche, en particulier de l'histoire sociale. L'exposition s'appuie sur les travaux menés par Vincent Denis (centrés sur le XVIII^e siècle), Ilsen About², Pierre Piazza ou Jean-Claude Farcy³, et des publications collectives dirigées par Gérard Noiriel sur l'identification⁴. Ces auteurs, qui ont collaboré au catalogue de l'exposition, ont pu s'appuyer sur les recherches de Jean-Marc Berlière sur la police⁵, co-commissaire. Si l'exposition reprend ces travaux sans apporter d'éléments scientifiques véritablement nouveaux, la présentation muséale propose une dimension visuelle à ces recherches sur le fichage. La force de l'exposition est d'avoir su, à partir d'une masse d'archives qui aurait pu paraître uniforme, rébarbative et dès lors très peu apte à la mise en espace (car une exposition est une expérience sensible avant d'être textuelle), souligner les singularités de chaque période, l'évolution des procédés policiers et des groupes sociaux ciblés par la surveillance. Ces pratiques de la police, au moment où elle met en place le « système Bertillon » et les décennies suivantes, sont alors révélatrices des priorités d'un pouvoir très soucieux d'avoir une prise sur de potentielles menaces intérieures et extérieures. Comme le mentionne l'introduction générale du catalogue, dans « ces séries interminables de portraits, [...] il est des cas où le 'punctum' (suivant l'expression de Roland Barthes) opère, si tant est qu'un détail nous marque – un sourire, une posture, une larme naissante, un visage marqué par la violence –, les individus photographiés sortent de leur cadre normé ; une sorte de 'hors-champ' se dessine grâce à ces mentions lapidaires : 'recherché', 'dangereux', 'expulsé', 'fille soumise', 'opiomane'. » (p. 25) L'exposition montre ce « hors-champ » par ses choix documentaires. Le parcours couvre le XIX^e et le XX^e siècle (pour s'arrêter à l'émergence de l'informatique). Mais comme

¹ L'exposition « Crime et châtements », présentée au musée d'Orsay par Jean Clair en 2010, témoignait de la fascination des artistes pour le crime de sang et la peine de mort au XIX^e et XX^e siècle et de la manière dont cette fascination était partagée par la science. Elle présentait déjà, dans une perspective d'éclairage sociologique du travail des artistes, une petite partie du matériau de « Fichés ? » – par exemple les célèbres portraits signalétiques de Henri-Désiré Landru (1919) ou de Henri-Léon Scheffer (1902).

² Voir en particulier l'article d'Ilsen About, « Les fondations d'un système national d'identification policière en France (1893-1914) », *Genèses* 2004/1, n°54, p. 28-52. Voir aussi la plus récente synthèse *Histoire de l'identification des personnes* d'Ilsen About et Vincent Denis, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010.

³ Pierre Piazza vient de publier *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011. Jean-Claude Farcy a notamment co-dirigé *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle*, Créaphis, 2007.

⁴ Le numéro de la revue *Genèses* en 2004 « Vos papiers ! » y est consacré, de même que l'ouvrage également dirigé par Gérard Noiriel *L'identification. Genèse d'un travail d'État*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2007.

⁵ Voir notamment *Naissance de la police moderne*, Paris, Tempus, 2011 et *Histoire des polices en France : De l'ancien régime à nos jours*, avec René Lévy, Paris, Nouveau monde, 2011.

l'expliquent la plupart des recherches sur l'identification⁶, le XIX^e siècle constitue une « révolution identitaire » qui passe largement par l'usage du nouveau médium qu'est la photographie. Cette révolution est mise en valeur par le premier niveau de l'exposition – consacré au XIX^e siècle – qui souligne la fusion opérée entre trois données : le portrait photographique, l'identité (incarnée par les éléments textuels comme le nom ou les mensurations) et la catégorie de fichage (« dangereux », « opiomane », etc.) – là encore très « visuelle », souvent indiquée par un tampon très visible. Dès lors, l'identification dépasse l'existence de la fiche elle-même et réside dans le supplément de sens que cet agencement confère au portrait signalétique.

« Exhibitions. L'invention du sauvage », nécessairement plus chatoyante par son thème qui convoque largement l'esthétique exotique, est aussi plus spectaculaire, tant par son sujet que par son principe muséographique – jeux de miroirs questionnant la notion d'altérité, films réalisés par des artistes sur l'expérience de la différence, etc. Rassemblant un vaste corpus de documents iconographiques majoritairement issus de la culture populaire, cette exposition reprend la catégorie de « zoos humains » développée par les membres de l'ACHAC (Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine), dont le codirecteur, Pascal Blanchard, est co-commissaire⁷. D'après l'exposition, loin d'être un phénomène circonscrit ou anecdotique, l'exhibition – la plupart du temps dégradante – des individus venus d'ailleurs est une clé de lecture de notre rapport aux « autres ». À ce titre, elle donne une forme visuelle à la volonté de ces chercheurs de déceler une « culture coloniale » prégnante et systématique dans toute forme de rapport aux « autres ». Par culture coloniale, ces chercheurs désignent la manière dont la *doxa* des acteurs de la colonisation (militants du parti colonial, commerçants, hommes politiques convertis à l'idée de « mission civilisatrice », scientifiques travaillant sur les races, etc.) est devenue une *culture* « au sens d'une imprégnation populaire et large », consciemment forgée par la République⁸. Dès lors, les exhibitions de groupes humains exotiques participent de cette imprégnation d'une culture coloniale – nous y reviendrons plus loin en examinant l'assimilation – la réduction ? – de l'exotisme à l'exhibitionnisme que semble induire l'exposition, suivant les travaux de l'ACHAC.

⁶ Voir notamment Gérard Noiriel éd., *L'identification. Genèse d'un travail d'État*, op. cit.

⁷ De nombreux ouvrages ont été publiés autour de cette catégorie depuis l'ouvrage collectif *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire éd., Paris, La Découverte, 2002. Suite à ce travail collectif, une série d'autres ouvrages a été publiée sur la « culture coloniale », la « culture impériale », la « république coloniale », etc.

⁸ Voir notamment Lemaire Sandrine et Blanchard Pascal éd., *Culture coloniale 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003, 256 p.

Largement centrées sur le XIX^e siècle (bien que l'une déborde largement sur le XX^e et que l'autre couvre près de cinq siècles), ces deux expositions, en dépit de leurs différences, montrent de manière visuelle comment se transforme puis se fixe notre rapport à l'individu qui se situe aux marges, qu'elles soient sociales ou géographiques⁹. Plus précisément, les deux expositions posent la question de la représentation des corps et de la façon dont policiers, scientifiques ou anthropologues ont cherché sur le corps les stigmates la déviance et l'infériorité, souvent appréhendées de manière commune. Enfin les deux expositions révèlent les transformations des modes de représentation et de figuration dont la seconde moitié du XIX^e siècle est porteuse, en particulier les progrès de la photographie et de ses usages sociaux¹⁰. Nécessairement centrée sur le caractère visuel du fichage, l'exposition de l'hôtel de Soubise se concentre sur la place de la photographie et plus particulièrement de la photographie signalétique. On peut décrypter les progrès techniques de la photographie au fil de la découverte des artefacts présentés dans les deux expositions : la réduction des temps de pose va par exemple marquer une évolution essentielle. Ainsi, la photographie signalétique se systématisait à la Préfecture de Police, qui archive aussi divers supports comme les très populaires « portraits-cartes » (portraits photographiques de studio montés sur des petites fiches cartonnées qui en facilitent la circulation dans la sphère privée) permettant un fichage des individus à leur insu. De même, l'instantané sort le portrait indigène des studios aux décors reconstitués à la faveur de photographies « sur le vif » au sein des expositions coloniales et autres villages indigènes, diffusées par exemple par les cartes postales à la fin du XIX^e siècle¹¹.

Observer les corps en marge

Au XIX^e siècle, la persistance des croyances traditionnelles et du monde de l'irrationnel côtoie un souci croissant de rationalisation des choses et des êtres dans l'observation scientifique comme dans l'organisation sociale. Trois figures semblent composer un triptyque des individus à contrôler : l'enfant, le déviant, le primitif. Cesare

⁹ C'est d'ailleurs aux marges géographiques de la nation, dans les bagnes coloniaux de Guyane et de Nouvelle-Calédonie, que sont envoyés les récidivistes à partir de 1885. Deux textes de Marc Renneville, Jean-Claude Vimont et Jean-Lucien Sanchez du catalogue *Fichés ? Photographie et identification. 1850-1960* y sont consacrés (p. 70-81).

¹⁰ Sur la place de la photographie au XIX^e siècle, on se réfèrera aux travaux de Michel Frizot, Sylvie Aubenas, André Gunthert, Thierry Gervais ou Patrick Poivert dans le domaine artistique. À propos de la photographie ethnographique, voir Elizabeth Edwards, *Anthropology and photography 1860 – 1920*, London, New Haven, Yale University Press, Royal Anthropological Institute, 1992. Voir également sur les étrangers l'article de Marianne Amar, « Écrire l'histoire de l'immigration en images », in *Images de migrations, photographies et archives iconographiques*, *Migrance* n° 30, éd. Mémoire-Génériques, 2008, p. 10-21.

¹¹ Sur la place de la photographie, voir l'article de Christine Barthe dans le catalogue *Exhibitions. L'invention du sauvage*, p. 155-179.

Lombroso expose les prédispositions au crime chez le sauvage et l'enfant dans *L'Homme criminel* (1876), participant dans ce registre à diffuser cette vulgate. L'institution est au service de cette normalisation : la prise en charge de l'enfant par l'école est généralisée, le fou, déviant psychologique, fait l'objet d'observations cliniques renouvelées, le délinquant, déviant social, est fiché. Quant au primitif, il doit être dépouillé de sa sauvagerie par la mission civilisatrice de la métropole, autre forme de normalisation occidentale – même si cette « mission » tient essentiellement du discours et que les changements apportés sur le terrain colonial par la présence européenne sont peu significatifs.

Le corps du déviant comme du primitif se voit soumis à une série de mesures : les deux sont le support privilégié de l'anthropométrie, mode selon lequel la science cherche à institutionnaliser son observation des corps. Ainsi Alphonse Bertillon, principal protagoniste de l'anthropométrie à la préfecture de police de Paris, s'intéresse aux « races sauvages » comme l'atteste son ouvrage de 1882. En effet, le rapport au corps se transforme et c'est avant tout dans la marge, dans la variation que l'on tente de comprendre la norme¹². En résulte une profusion de photographies standardisées qui composent des diptyques, les « doubles portraits face-profil », dans les archives de la préfecture de police comme du musée d'anthropologie. Ce procédé va naître mais aussi disparaître avec le XIX^e siècle. Comme le montre l'exposition « Fichés ? », la dactyloscopie (le relevé des empreintes digitales) rend obsolète la batterie de mesures anthropométriques édictée par Bertillon. De même, l'anthropologie s'affranchit au tout début du XX^e siècle de l'approche anthropométrique, comme en témoignent les dernières expérimentations de Paul Rivet, éminent anthropologue du musée d'Ethnographie du Trocadéro, jusqu'à les rendre caduques¹³. Au XX^e siècle, la bosse du criminel et le menton prognathe vont peu à peu disparaître des salles de la police et du musée.

Si la mesure des corps déviants s'inscrit bien dans une démarche scientifique de connaissance presque biologique du crime, l'exposition des archives nationales nous enseigne que l'instauration du système Bertillon au sein de la police est avant tout utilitaire : il s'agit de recouper un grand nombre de mesures afin de confondre les récidivistes – les « criminels d'habitude » – qui se dissimuleraient sous de multiples identités et de rendre ainsi les actions de police plus efficaces. On comprend ainsi en quoi la dactyloscopie, mesure unique propre à chaque individu, évincera les mesures anthropométriques.

¹² D'ailleurs, si les anthropologues photographient et mesurent les individus venus de contrées exotiques, le fichage signalétique va lui aussi s'imposer plus systématiquement aux ressortissants étrangers, par exemple les nomades, comme le rappelle l'exposition « Fichés ? ».

¹³ Voir Christine Laurière, « L'anthropologue et le prognathe », *L'Homme*, 2002/3, n°163, p. 195-204.

L'exposition du quai Branly présente des artefacts témoignant de cette observation scientifique des « races », notamment un céphalomètre très spectaculaire qui s'apparente davantage à un instrument de torture qu'à un compas. Mais cette autre manière de produire des représentations des corps sauvages reste discrète dans le parcours. Or, comme l'explique le catalogue, il n'existait pas de frontière hermétique entre le monde de ces anthropologues qui examinaient les races et celui de ces foires et expositions. En effet, l'anthropologie physique, à cette époque essentiellement de cabinet, s'est servie de ces exhibitions. À l'occasion de la venue des « indigènes » en métropole, les savants du muséum procédaient à une série de mesures et de photographies sur ces « spécimens » humains. Avant même les grandes expositions, les « musées anatomiques », sous l'égide de savants, exposaient des cires et moulages ethnologiques. Le catalogue d'« Exhibitions » parle même d'une « esthétique scientifique du sauvage », sans que cet aspect soit pleinement traité par l'exposition (p. 121).

Le criminel, l'indigène et le monstre

Dans *Les Anormaux*, Michel Foucault expose le rapprochement entre criminalité et monstruosité effectué par le droit. Il explique comment on voit surgir une « nature monstrueuse de la criminalité », comment « la figure du criminel monstrueux, la figure du monstre moral va brusquement apparaître, avec une exubérance très vive, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle »¹⁴. Sans pour autant l'ignorer, « Fichés » ne se centre pas sur l'approche scientifique du crime mais sur son archivage à des fins d'efficacité policière. De ce fait, elle ne se concentre pas sur cet aspect spectaculaire de la criminologie qui, dans la veine de Cesare Lombroso, recherche l'atavisme du crime, les traits de personnalités du déviant associés à des anomalies physiques¹⁵. L'exposition oriente davantage son propos sur la problématique du fichage et de l'identification documentaire à des fins de police. À ce titre, le parcours muséographique – chronologique – de l'exposition laisse penser que l'identification se distance peu à peu du champ de l'observation physique, de l'examen du corps, pour aller vers une vision plus sociale voire politique de la surveillance. Selon le découpage du catalogue, on passe de la photographie « contrainte » à la photographie « obligatoire » ; en effet, il ressort du parcours muséographique que les services de police se distancent d'une recherche des signes du crime sur le corps ou dans l'expression du visage, pour se concentrer sur le renseignement quant aux agissements et aux relations des individus.

¹⁴ Cité par Jean-Jacques Courtine *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Grenoble, Jérôme Millon, 2011, p. 110.

¹⁵ À ce titre on consultera la double page consacrée à cette représentation de la déviance comme une difformité et comme une caractérisation de la laideur dans *l'Histoire de la laideur*, sous la direction d'Umberto Eco, Paris, Flammarion, 2007, p. 260-261.

Dès lors, il s'est agi de pouvoir identifier une part de plus en plus large de la société afin de disposer d'une connaissance plus nette de l'ensemble du corps social. Fichage policier des seuls suspects ou prévenus, l'établissement de cartes d'identités va ensuite se généraliser, d'abord pour certaines catégories d'hommes – étrangers, personnes mobiles, etc. – puis pour tous les Français.

Dans son récent ouvrage *Déchiffrer le corps*, Jean-Jacques Courtine reprend dans une perspective critique ce rapprochement foucaldien du monstre et du déviant dans le seul champ du droit. Il se penche sur la figure du monstre, des observations tératologiques, du fond des âges au handicap contemporain. À propos de l'exhibition des êtres difformes, il explique : « D'où viennent donc les monstres qu'on annonce dans les foires ? Tout simplement *d'ailleurs*. (...) L'altérité géographique de l'objet est donc la première règle de construction de la 'curiosité humaine', et le préambule à tout étonnement¹⁶. » Il souligne cette caractéristique de l'altérité proposée par ces foires sans pour autant faire de lien explicite entre ces monstres et les sauvages exotiques ; il s'agit d'un ailleurs qui peut se situer ici même.

En revanche, cette corrélation est l'une des idées phares d'« Exhibitions ». Dans l'introduction générale du catalogue, les organisateurs expliquent : « C'est aussi l'époque de la rationalisation et de la marchandisation de toute exhibition de la différence : hommes exotiques, mais aussi handicapés physiques et mentaux et toute personne présentant une anomalie quelconque. Cet engouement populaire pour la *monstruosité* est inséparable de la relégation des formes de l'altérité¹⁷. » Le spectacle – selon le même mode, parfois au sein de la même troupe – de nains, de géants et d'indigènes, le rapprochement entre *freak shows* et *ethnic shows* aux États-Unis et l'abondance des représentations qui appuient ces faits dans l'exposition confortent cette idée. Les impresarios de ces spectacles recherchent même des individus qui cumulent les deux stigmates, difformité et exotisme : c'est le cas de la célèbre Saartjie Baartman, la Vénus hottentote ou de nombreux autres « spécimens » de foire comme Maximo et Bartola, des enfants microcéphales du Salvador présentés comme « les derniers Aztèques » ou encore le « Crétin nègre du Fouta-Djalon », nain de Guinée. Le sauvage est monstrueux, aussi parce qu'il est bestial : l'autre corrélation d'« Exhibitions » est cette animalité du sauvage mise en exergue dans les spectacles et les expositions humaines. Des difformités comme l'hyperpilosité ou le prognathisme – mesuré d'ailleurs par les

¹⁶ Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁷ Catalogue *Exhibitions*, p. 33. Voir aussi p. 114 et suiv. à propos d'une « 'freakarisation' du monde non européen », selon les termes de Nanette Jacomijn Snoep.

« raciologues »¹⁸ autant que par les scientifiques des services de police – sont des caractères archétypaux qui font le lien entre monstruosité, animalité et sauvagerie. Là encore, le sauvage est affublé des stigmates de la bestialité comme l'est l'anormal ou le criminel. La monstration populaire de ces étrangetés est rattachée aux investigations scientifiques qui ont cours à la même époque à propos du fameux chaînon manquant entre l'homme et l'animal, censé expliquer la hiérarchie entre les races. C'est le cas de William Henry Johnson (dans le spectacle *What is it ?*), ou encore de Krao présenté comme ce « missing link ». C'est à partir de cette mise en scène de la bestialité supposée des indigènes que la catégorie de « zoos humains » a été développée. Elle repose aussi sur la popularisation de certaines exhibitions de groupes humains sous le nom d'« expositions anthropozoologiques », rapprochant les scènes de foire et l'espace du zoo. Ainsi, la divulgation d'images des peuples venus d'ailleurs passe dans ces exhibitions par une instrumentalisation du corps, en ce sens que le corps de l'étranger est stigmatisé comme étrange voire déviant, anormal et même à la limite du genre humain.

Les premières sections de l'exposition – qui rappellent « D'un regard l'autre » présentée fin 2006 au musée du quai Branly – permettent de comprendre que ce regard, qui associe l'étrangeté à un ailleurs proche ou lointain, et la venue de « sauvages » ne surgissent pas subitement au XIX^e siècle, mais s'inscrivent dans une histoire antérieure. Le mérite du parcours muséographique est de révéler, par l'accumulation impressionnante de documents visuels, que ce phénomène de monstration ne peut être tenu pour anecdotique. Mais au delà, l'exposition systématise le phénomène : elle suggère que cette approche du « sauvage » sous le registre de l'animal et du monstre est un prisme fondamental pour lire notre manière d'appréhender l'« autre » au cours du long XIX^e siècle ; que le rapport à l'altérité développée dans ces exhibitions est paradigmatique. Certaines pièces exposées sortent pourtant de ce discours. Par exemple, des séquences témoignent d'épisodes au cours desquels la relation d'observation s'inverse, comme c'est le cas avec les Indiens iowas qui accompagnent George Catlin en Europe. En effet, l'un de ces Indiens, Maungwudaus, se fait l'ethnographe des étranges us et coutumes des Européens, à la manière des *Lettres persanes*. Mais ces évocations sont limitées dans l'exposition dont on retient avant tout cette vision d'une altérité bestiale et monstrueuse et exhibée comme telle de manière systématique. D'ailleurs, de quel « Autre » s'agit-il dans cette relation archétypale à l'« Autre » ? Les singularités de ces peuples d'origines très diverses semblent gommées sous le poids de cette « thèse », comme

¹⁸ À propos des premiers ethnographes qui travaillaient sur les races ou « raciologues », voir Carole Reynaud-Paligot, *La République raciale (1860-1930)*, Paris, PUF, 2006.

elles pouvaient l'être dans les spectacles de l'époque. Une exposition qui prend pour thème l'exhibition est en effet sujette à une mise en abyme du phénomène de « monstration ». Il est ardu de ne pas répéter le caractère sensationnel des spectacles de l'époque, difficile d'exposer tout en se distançant de cette esthétique exotique ; « Exhibitions » n'évite pas cet écueil. En définitive, l'exposition reproduit les travers des ouvrages produits par les chercheurs réunis autour de Pascal Blanchard dès le travail collectif sur les zoos humains : une tendance à généraliser – et donc à réduire – l'observation d'une série de phénomènes à une pensée coloniale voire occidentale globale et à faire la part belle aux représentations jusqu'à les confondre avec le réel¹⁹. Il n'en reste pas moins que l'exposition constitue un corpus d'une ampleur sans précédent et que, par un effet de miroir – fidèle ou déformant comme ceux, d'époque, présentés dans l'exposition –, elle donne à voir un regard – qui n'est pas *le* regard – que l'Europe porte sur le monde non occidental et donc sur elle-même.

Publié dans laviedesidees.fr, le 22 février 2011

© laviedesidees.fr

¹⁹ Voir à titre d'exemple le long compte rendu critique de Claude Blanckaert « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2/2002 (n° 7), p. 223-232. Outre l'ampleur de la documentation qu'il reconnaît au volume collectif, les nombreuses critiques qu'il adresse aux coordonnateurs de cet ouvrage peuvent pour la plupart être réitérées à propos de l'exposition.