

## Quand la France éduquait le monde

Paul Bernard-Nouraud

---

« *Le roman impérial est aussi un roman graphique et photographique* », telle est la prémisse qui guide l'historienne de la culture Sophie Leclercq dans son dernier ouvrage en date, *Éduquer et séduire*. Le roman en question se situe cependant à hauteur d'enfant, puisqu'il a fallu, pour le reconstituer, étudier « *des images de récompense, des couvertures de cahier, des buvards, des planches murales, des images pour projections lumineuses, etc.* » en puisant essentiellement dans les collections du musée national de l'Éducation, qui est donc aussi un musée de l'Empire.

**Sophie Leclercq | *Éduquer et séduire. Images scolaires de l'Empire au temps colonial (1870-1960)***. Les presses du réel, coll. « Œuvres en société », 418 p., 32 €

Sans être totalement inattendu, il y a tout de même quelque chose d'assez vertigineux à découvrir qu'une institution comme celle-ci conserve l'un des plus riches fonds d'iconographie colonialiste, comme si la ligne qui va de l'Empire à l'École était aussi claire que celle des dessins scolaires eux-mêmes. Parmi les nombreuses remarques formelles qui jalonnent l'ouvrage de Sophie Leclercq, celle portant précisément sur l'usage et la fonction de la ligne claire est d'ailleurs l'une des plus fructueuses. Selon elle, en effet, cette forme de dessin instaure « *une supposée cohérence entre le public destinataire et les préjugés à l'endroit des personnes représentées, à savoir les indigènes. Cette esthétique enfantine, possible avec l'illustration, assigne une certaine forme de naïveté tant aux indigènes représentés, ces grands enfants, qu'au public juvénile* ».

L'interprétation éclaire ainsi au niveau du dessin ce qui se jouait à l'époque au niveau politique : les principes éducatifs mis en œuvre sous la III<sup>e</sup> République associaient plus ou moins consciemment éducation des enfants et civilisation des « indigènes ». Association notoirement incarnée par la figure de Jules Ferry dans les années 1880, que l'on retrouve encore en 1898 dans le « Programme du comité Dupleix », organe de promotion de la colonisation, où sa visée est explicitée. Face au désintérêt relatif des Français pour leur empire (un sujet d'inquiétude récurrent), Arthur Maillet, l'auteur dudit programme, estime qu'« *on peut essayer de remédier à ce déplorable état de choses par une propagande incessante, par une agitation. Il faut s'adresser aux jeunes, aux enfants, même aux jeunes filles [qui apprécieront], de sorte que l'idée coloniale pénètre dans les familles par les enfants* ».

Cette stratégie passe là aussi par toute une série de mises en

équivalences formelles plus ou moins concertées, comme le fait que la diffusion d'images « *trophées* » s'effectue notamment lors de la distribution d'images « récompenses » – les fameux « bons points ». L'insistance sur les grandes figures de vainqueurs comme de vaincus, elle aussi typique des schémas narratifs du roman national, produit quant à elle une imagerie singulièrement répétitive, « *la reddition devenant presque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un "nouveau canon esthétique"* », constate par exemple l'autrice. Selon elle, « *cette mise en images de la conquête coloniale est à la fois une inclusion dans l'imagerie historique de la Nation et la visualisation d'une appropriation : celle d'un vol de l'histoire* ».



« *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises* », François-Auguste Biard (1849) © CC0/Wikicommons

Mais d'un vol qu'il s'agit de justifier auprès du public, et dont il s'agit d'adapter les représentations à son segment le plus jeune. Nombre d'entre elles, note Leclercq, reprennent des peintures d'histoire, au premier rang desquelles l'interminable *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* (1844) d'Horace Vernet ou la pontifiante *Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848* (1848) de François-Auguste Biard, toutes deux conservées dans cet autre haut lieu de l'imaginaire colonial qu'est le musée d'Histoire de France du château de Versailles. La première toile glorifie la conquête, quand la seconde en légitime la poursuite au nom de cet « *humanisme colonial* », ainsi que Sophie Leclercq qualifie le discours de justification de la « *mission civilisatrice* » que la France s'est attribuée à elle-même, et qu'elle s'est jusqu'à un certain point réservée, quitte à se faire le porte-parole de la « *race blanche* ».

« *Noblesse oblige. La Race blanche a une double mission : maintenir la paix entre les Nations qui la composent et se faire l'éducatrice bienveillante des peuples inférieurs dont elle utilise le travail et les produits* », professe ainsi un manuel édité par Belin en 1934, tout en confessant ses menées véritables.

L'exposition coloniale de 1931, dont le succès considérable a donc été préparé dès l'école, a entre-temps introduit une nouvelle vision de l'empire présenté comme un système commercial mutuellement bénéfique, et a généré toute une iconographie scolaire correspondante, plus « moderne », moins « guerrière » que celle visant à conquérir les cœurs et les esprits, quoique ce soit encore et toujours de conquête que parle en vérité *Éduquer et séduire*. Afin de capter la bienveillance d'un public enclin à considérer la

colonisation comme un phénomène passé de mode mais susceptible de regarder l'art des peuples lointains comme des ressources pour la modernité artistique, on expose en 1931 des compositions tahitiennes de Paul Gauguin. Toutefois, précise Leclercq, si elle est bien « *orientaliste, l'influence artistique n'est jamais primitiviste : ce qu'il y a de primitiviste chez Gauguin n'est pas retenu* » par les illustrateurs scolaires. Craignant sans doute que la contamination des arts n'entache la valeur des biens produits, les artistes coloniaux s'approprient sans vergogne tout en se distinguant sans hésiter.

Contribuez à l'indépendance de notre espace critique

Au gré des besoins et des évolutions politiques, les images-sources sont ainsi remodelées, découpées, édulcorées par les illustrateurs scolaires, qui n'en évacuent pas pour autant toute la violence. Simplement celle-ci est, dans le cas français, « *rationalisée, accréditant ainsi l'idée d'une violence qui serait nécessaire et sans cruauté* », écrit l'autrice, qui relève par ailleurs que la « *violence des populations locales est souvent mentionnée dans les textes sans être figurée graphiquement* », en particulier s'agissant d'anthropophagie ; silence graphique bien fait pour nourrir ces images non moins efficaces politiquement quoique virtuelles que sont les fantasmes. À cet art de l'évocation s'articule un art de la convocation tant sont abondantes les historiettes mettant en scène les aventures d'enfants des colonies auxquels les enfants de la métropole sont incités à s'identifier, tout en prenant conscience, eux aussi, des différences irréductibles qui les séparent entre eux. On s'émerveille des progrès que font les « petits Africains » sous la férule des maîtres blancs parce qu'on sait qui détient et apporte le merveilleux progrès. Certes, « *ces matériaux visuels de l'École et de la maison créent ainsi un "effet de présence" de l'Empire, pourtant si lointain* », écrit Sophie Leclercq, mais l'identification n'est jamais totale, pas plus que la coprésence ne remet en cause la séparation.

Une échelle esthétique à l'intérieur des différentes colonies redouble de surcroît l'échelle raciste. Relativement favorable aux Malgaches ou aux Indochinois, elle situe presque systématiquement les Kanaks à l'échelon le plus bas. Dans [Quand l'Occident s'empare du monde](#), son très vaste essai paru en 2023 et récemment réédité en poche chez Gallimard, l'anthropologue Maurice Godelier signale d'ailleurs que, lorsque les Baruya de Papouasie-Nouvelle-Guinée furent « découverts » par les Australiens au début des années 1950, ils les désignèrent comme des *bush-kanaka*, façon d'affirmer qu'ils étaient eux aussi excessivement proches de cette nature dite « sauvage », cette même nature qu'il s'agit pour le colonisateur de domestiquer comme il lui appartient de civiliser les « sauvages ». « *Les forêts primitives sont devenues rares, de par les besoins de destructivité qui accompagnent la civilisation* », reconnaît benoîtement le texte d'accompagnement d'un cahier d'élève édité au début du siècle dernier que cite Leclercq.

Autant que les images, ce type de légende frappe rétrospectivement par sa franchise. L'imagerie et le discours

colonialistes sont certes pétris d'omissions, de non-dits, de silences entendus, mais, s'il leur arrive de dissimuler les moyens de les réaliser, ils affichent en revanche clairement leurs intentions : dominer, exploiter, s'enrichir. Rien ne doit – puisque rien ne peut – arrêter le progrès, cette notion « *vague* », comme le rappelle l'autrice, qui, pour cette raison même, pouvait être investie de tous les contenus possibles, pourvu qu'ensemble ils concourent... au progrès. Car s'il est un sentiment qui provoque lui aussi un léger vertige à la lecture du livre de Sophie Leclercq, c'est d'assister à une gigantesque entreprise de production d'images destinées, en toute fin de compte, à façonner une autre image : celle de la France, et celle du monde qu'il lui reviendrait d'éduquer.