

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DES NOIRS DANS L'ART AMÉRICAIN  
DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
DANIELLE MORIN

MARS 2004

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



### **Remerciements**

J'aimerais d'abord remercier profondément Madame Nycole Paquin, professeure titulaire au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, pour son soutien continu et son aide précieuse dans la réalisation de ce mémoire. Je voudrais remercier également tout ceux et celles qui m'ont encouragée tout au long de cette grande et belle aventure.

## Table des matières

|                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Remerciements                                                                                                                                                                   | ii  |
| Liste des illustrations                                                                                                                                                         | vii |
| Résumé                                                                                                                                                                          | 1   |
| INTRODUCTION                                                                                                                                                                    | 3   |
| <br>CHAPITRE PREMIER                                                                                                                                                            |     |
| « La Destinée Manifeste des États-Unis »                                                                                                                                        | 7   |
| <br><u>1) L'histoire des États-Unis au temps des premières colonies.</u>                                                                                                        | 8   |
| 1.1) L'arrivée des premières communautés puritaines sur les Terres du Nouveau Monde ( 1620 ).                                                                                   | 9   |
| 1.1.1) Les lois de Dieu: préceptes de la mentalité puritaine.                                                                                                                   | 11  |
| 1.1.2) L'Amérique: terre d' <i>asile</i> pour certains, terre d' <i>accueil</i> pour plusieurs, terre promise pour <i>Tous</i> et terre <i>maudite</i> pour les <i>Autres</i> . | 12  |
| 1.2) Le développement colonial.                                                                                                                                                 | 13  |
| 1.2.1) L'organisation économique, sociale et politique du Sud.                                                                                                                  | 13  |
| 1.2.2) L'organisation économique, sociale et politique du Nord.                                                                                                                 | 14  |
| 1.2.3) Les Noirs d'Amérique.                                                                                                                                                    | 15  |
| 1.2.4) L'apparition de l'esclavage sur les territoires du Nord et du Sud.                                                                                                       | 16  |
| 1.3) En route vers l'Indépendance                                                                                                                                               | 17  |
| 1.3.1) La guerre de l'Indépendance ( 1775-1783 ).                                                                                                                               | 18  |
| 1.3.2) La Déclaration de l'Indépendance.                                                                                                                                        | 19  |
| <br><u>2) L'histoire des États-Unis au temps de son indépendance.</u>                                                                                                           | 20  |
| 2.1) Les lendemains de l'Indépendance.                                                                                                                                          | 20  |
| 2.1.1) Une nouvelle structure politique.                                                                                                                                        | 20  |
| 2.1.2) Le nouveau contexte socio-économique et politique des États-Unis.                                                                                                        | 22  |

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.2) La division entre les deux « sections ».                                            | 24 |
| 2.2.1) Vers la guerre civile.                                                            | 25 |
| 2.2.2) Le développement économique du Nord et l'éveil des mouvements abolitionnistes.    | 25 |
| 2.2.3) Le développement économique du Sud.                                               | 27 |
| 2.2.4) L'expansion territoriale et l'aménagement du territoire.                          | 28 |
| 2.3) Les tensions politiques.                                                            | 31 |
| 2.3.1) L'élection de Lincoln.                                                            | 33 |
| 2.3.2) La sauvegarde de l'Union et les revendications du Sud.                            | 33 |
| 2.4) La guerre de Sécession.                                                             | 35 |
| 2.4.1) Les affrontements terrestres et maritimes ( 1861-1865 ).                          | 35 |
| 2.4.2) Les conséquences de la guerre.                                                    | 36 |
| 2.4.3) Les conséquences de la guerre sur les esclaves.                                   | 36 |
| 2.4.4) Le rôle des femmes durant la guerre.                                              | 38 |
| 2.4.5) L'apport et le soutien des groupes abolitionnistes.                               | 39 |
| 2.5) La reconstruction ( 1865-1877 ).                                                    | 40 |
| Notes et références du chapitre I                                                        | 44 |
| <br>CHAPITRE DEUX                                                                        |    |
| <b>La mise à l'oeuvre d'un idéal démocratique: des lettres et des arts</b>               | 56 |
| <u>1) Les théories esthétiques et raciales.</u>                                          | 57 |
| 1.1) L'image de l'autre.                                                                 | 59 |
| 1.1.1) La mise en scène du soi et de l'autre.                                            | 61 |
| 1.2) La scène de genre présentée d'un point de vue historique.                           | 62 |
| 1.2.1) Thèmes et interprétations.                                                        | 63 |
| 1.2.2) La représentation d'une réalité observée.                                         | 63 |
| 1.2.3) Le « <i>Negro Subject</i> » : un nouveau thème dans la scène de genre américaine. | 64 |
| 1.2.4) Variations sur un même thème.                                                     | 65 |

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.3) La scène de genre d'un point de vue critique.                    | 67  |
| 1.3.1) La scène de genre: médiateur culturel au service de la nation. | 67  |
| 1.3.2) La fonction de l'image.                                        | 68  |
| 1.3.3) Les valeurs idéologiques, morales et politiques de ces images. | 69  |
| 1.4) Représentation.                                                  | 70  |
| 1.4.1) La caricature et l'image de propagande culturelle.             | 70  |
| 1.4.2) <i>Jim Crow</i> .                                              | 73  |
| 1.4.3) <i>Blackface Minstrel Show</i> .                               | 73  |
| 1.4.4) Avoir la musique dans le sang.                                 | 75  |
| <u>2) Les représentations de l'homme noir.</u>                        | 76  |
| <u>3) Les représentations de la femme noire.</u>                      | 79  |
| 3.1) Les femmes noires: symbole de l'institution familiale.           | 80  |
| 3.2) Portrait d'une femme noire: image d'un réalisme social.          | 82  |
| 3.3) <i>The « New Negro »</i> ou le « Nègre nouveau genre ».          | 83  |
| 3.4) Symbole d'espoir et de liberté.                                  | 84  |
| 3.5) Idéalisation ou simple rapport de force.                         | 85  |
| Notes et références du chapitre II                                    | 89  |
| <br>CHAPITRE TROIS                                                    |     |
| <b>La face cachée d'une réalité controversée.</b>                     | 98  |
| <u>1) La scène de genre dite « traditionnelle ».</u>                  | 99  |
| 1.1) <i>Rustic Dance After a Sleigh Ride</i> .                        | 99  |
| 1.2) <i>Les Vertus de la musique</i> .                                | 102 |
| 1.3) <i>Farmers Noonning</i> .                                        | 104 |
| 1.4) <i>Negro Life at the South</i> .                                 | 106 |
| 1.5) <i>Pêche aux anguilles à Setauket</i> .                          | 111 |
| 1.6) <i>La Cueillette du coton</i> .                                  | 112 |

|                                                |         |
|------------------------------------------------|---------|
| <u>2) Images historiques.</u>                  | 114     |
| 2.1) <i>Militia Training.</i>                  | 117     |
| 2.2) <i>Come Join the Brothers</i>             | 120     |
| 2.3) <i>Sur le pas de la porte</i>             | 124     |
| 2.4) <i>Une Visite de l'ancienne maîtresse</i> | 127     |
| <br>Notes et références du chapitre III        | <br>129 |
| <br>CONCLUSION                                 | <br>136 |
| Notes et références de la conclusion           | 140     |
| <br>Illustrations                              | <br>141 |
| Annexe                                         | 202     |
| <br>Bibliographie des ouvrages cités           | <br>218 |

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

|                                                                                                                                                                                                   | Page |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <u>Illustration 1:</u><br>P. F. Rothermel<br><i>The Landing of the Pilgrims at Plymouth</i><br>1854<br>Huile sur toile<br>102 x 137 po.                                                           | 141  |
| <u>Illustration 2:</u><br>Daniel Chester French<br><i>The Concord Minute Man of 1775</i><br>1889<br>Bronze<br>32 1/2 po.                                                                          | 141  |
| <u>Illustration 3:</u><br>John Trumbull<br><i>The Declaration of Independance</i><br>1776<br>Huile sur toile<br>53,7 x 79,1 cm<br>Yale University Art Gallery<br>Trumbull Collection<br>New Haven | 142  |
| <u>Illustration 4:</u><br>Rembrandt Peale<br>(1778-1860)<br><i>Thomas Jefferson</i><br>Huile sur toile                                                                                            | 142  |
| <u>Illustration 5:</u><br>Gilbert Stuart<br><i>George Washington at Dorchester</i><br>1806<br>Huile sur toile<br>273 x 181 cm                                                                     | 143  |
| <u>Illustration 6:</u><br>John Trumbull<br>(1756-1843)<br><i>John Adams</i><br>Huile sur toile                                                                                                    | 143  |

- Illustration 7: 144  
 Ralph E. W. Earl  
 (1785-1838)  
*Andrew Jackson*  
 Huile sur toile
- Illustration 8: 144  
 George P. A. Healy  
 (1813-1894)  
*Abraham Lincoln*  
 Huile sur toile
- Illustration 9: 145  
 Thomas S. Noble  
*John Brown's Blessing*  
 1867  
 Huile sur toile
- Illustration 10: 145  
 John Roy Robertson  
*His Excellency Jefferson Davis*  
 1863  
 Huile sur toile
- Illustration 11: 146  
 J. Taylor  
*American Slave Market*  
 1852  
 Huile sur toile  
 84 x 112 cm
- Illustration 12: 146  
*The Freedman's Bureau!*  
 Lithographie publiée par W. J. Morgan & Co. Library of Congress
- Illustration 13: 147  
 Thomas S. Noble  
*The Last Sale of Slaves in St-Louis*  
 1870  
 Huile sur toile  
 60 x 84 po.
- Illustration 14: 148  
 Julien Joseph Virey  
*Histoire naturelle du genre humain*  
 1824  
 Eau-forte  
 126 x 80 mm  
 New Haven, Yale University  
 Sterling Memorial Library

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <u>Illustration 15:</u><br>William T. Ranney<br><i>The Trapper's Last Shot</i><br>1850<br>Huile sur toile<br>18 x 24 pouces                | 149 |
| <u>Illustration 16:</u><br>Arthur F. Tait<br><i>Buffalo Hunt</i><br>1861<br>Huile sur toile<br>24 1/2 x 36 pouces                          | 149 |
| <u>Illustration 17:</u><br>Currier and Yves<br><i>Keep your Distance</i><br>XIXe siècle<br>Lithographie                                    | 150 |
| <u>Illustration 18:</u><br>Currier and Yves<br><i>The Indian Warrior and Hunter</i><br>XIXe siècle<br>Lithographie                         | 150 |
| <u>Illustration 19:</u><br>George Catlin<br><i>Horse Chief, Grand Paunee, Head Chief</i><br>1832<br>Huile sur toile<br>74 x 61 cm          | 151 |
| <u>Illustration 20:</u><br>George Catlin<br><i>Buffalo Bull, Back Fat Head Chief, Blood Tribe</i><br>1832<br>Huile sur toile<br>74 x 61 cm | 151 |
| <u>Illustration 21:</u><br>Currier and Yves<br><i>The Indian Family</i><br>XIXe siècle<br>Lithographie                                     | 152 |



|                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <u>Illustration 22:</u><br>Currier and Yves<br><i>The Indian Bear Dance</i><br>XIXe siècle<br>Lithographie                                                      | 152 |
| <u>Illustration 23:</u><br>Edouard Manet<br><i>Olympia</i><br>1863<br>Huile sur toile<br>H. 1,30; L. 1,90                                                       | 153 |
| <u>Illustration 24:</u><br>Paul Gauguin<br><i>Te Tamari no Atua ( La Naissance du Christ, fils de Dieu )</i><br>1896<br>Huile sur toile<br>96 x 129 cm (détail) | 153 |
| <u>Illustration 25:</u><br>Théodore Géricault<br><i>Le Radeau de la Méduse</i><br>1819<br>Huile sur toile<br>491 x 716 cm                                       | 154 |
| <u>Illustration 26:</u><br>Joshua Reynolds<br><i>Étude de Noir</i><br>1770<br>Huile sur toile<br>78,7 x 63,7 cm                                                 | 154 |
| <u>Illustration 27:</u><br>Thomas Eakins<br><i>Jeune Noir dansant</i><br>[18]78<br>Aquarelle<br>464 x 575 mm<br>New York<br>Metropolitan Museum of Art          | 155 |
| <u>Illustration 28:</u><br>Winslow Homer<br><i>Sunday Morning in Virginia</i><br>1877<br>Huile sur toile<br>18 x 24 po.<br>The Cincinnati Art Museum            | 156 |

- Illustration 29: 157  
 Winslow Homer  
*Une Visite de l'ancienne maîtresse*  
 1876  
 Huile sur toile  
 45,7 x 61, 3 cm  
 Washington, National Museum of American Art  
 Smithsonian Institution,  
 Evans Collection
- Illustration 30: 158  
 Plan et coupe du navire négrier le *Brookes* de Liverpool  
 Daté de 1789  
 Gravure en taille-douce  
 604 x 504 mm
- Illustration 31: 159  
 Affiche d'une vente d'esclaves  
*To Be Sold*  
 XVIIIe siècle
- Illustration 32: 160  
 William Sidney Mount  
*Rustic Dance After a Sleigh Ride*  
 1830  
 Huile sur toile  
 55,9 x 69,2  
 Museum of Fine Arts, Boston  
 Collection of American Painting 1815-1865
- Illustration 33: 161  
 William Sidney Mount  
*Farmers Nooning*  
 1836  
 Huile sur toile  
 51,5 x 61,5  
 Museum of Stony Brook  
 Don de Mr Jr. Frederick Strurges (1954)
- Illustration 34: 162  
 The Freake Limner  
*Elizabeth Freake and Baby Mary*  
 1671-1674  
 Huile sur toile  
 108 x 93,4 cm  
 Worcester Museum of Art  
 Worcester

- Illustration 35: 163  
 John Frederick Kensett  
*Beacon Rock, Newport Harbor*  
 1857  
 Huile sur toile  
 57,2 x 91,4 cm  
 National Gallery of Art  
 Washington
- Illustration 36: 164  
 John Singleton Copley  
*Portrait d'Elisabeth Goldthwait*  
 1770-1771  
 Huile sur toile  
 128 x 102,2 cm  
 The Museum of Fine Arts  
 Boston
- Illustration 37: 165  
 Gilbert Stuart  
*George Washington ( The Lansdowne Portrait )*  
 1796  
 Huile sur toile  
 2,45 x 1,53 m
- Illustration 38: 166  
 Anonyme  
*Jim Crow*  
 Autour de 1830  
 Gravure en taille douce  
 209 x 171 cm  
 Collection D. et J. de Ménéil  
 Houston
- Illustration 39: 167  
 Edward William Clay  
*Série Life in Philadelphia*  
*How you like de Waltz, Mr. Lorenzo?*, n. 13  
 1829  
 Eau-forte coloriée  
 207 x 181 mm ( page )  
 164 x 147 mm ( image )  
 Worcester Art Museum  
 Collection de Charles E. Goodspeed  
 Worcester

- Illustration 40: 168  
 W. Dent Publi.  
*Abolition of the Slave Trade, or The Man The Master*  
 Daté 26 mai 1789  
 Eau-forte coloriée  
 246 x 345 mm  
 British Museum  
 Departement of Prints and Drawings  
 Londres
- Illustration 41: 169  
 Atelier de Josiah Wedgwood  
*Am I Not a Man and a Brother*  
 1787  
 Médaillon en céramique  
 Diam. 35 mm  
 Wedgwood Museum  
 Barlaston
- Illustration 42: 170  
 Affiche *minstrel*  
 Old Reliable  
*New Orleans Minstrels*  
 Lollupop & Sparky
- Illustration 43: 170  
 Affiche *minstrel*  
 A Ducan Sisters Song  
 « *Topsy* »
- Illustration 44: 171  
*Jim Crow Jubilee*  
 1847  
 Feuille de musique illustrée par Bufford's Lithographers  
 Publiée par Geo. P. Reed  
 Library of the Boston Atheneum  
 Boston
- Illustration 45: 172  
 Feuille de musique *minstrel*  
*Negro Song*  
 Long Time Ago
- Illustration 46: 173  
 Couverture de cahier de musique  
 The Mississippi Rag  
*Two-Step*

- Illustration 47: 174  
George Thatcher's  
*Greatest Minstrels, « Hello My Baby »*  
1899  
Lithographic poster  
The Stro bridge lith. Company  
Library of Congress
- Illustration 48: 174  
William Sidney Mount  
*The Banjo Player*  
1856  
Huile sur toile  
36 x 29 po.  
Collection The Museums at Stony Brook  
Long Island, New York
- Illustration 49: 175  
William Sidney Mount  
*The Bones Player*  
1856  
Huile sur toile  
36 x 29 po.  
Museum of Fine Arts  
M. and M. Karolik Collection  
Boston
- Illustration 50: 176  
Eastman Johnson  
*Negro Life at the South*  
1859  
Huile sur toile  
36 x 45 po.  
The New York Historical Society  
New York
- Illustration 51: 177  
William Sidney Mount  
*Les Vertus de la musique*  
1847  
Huile sur toile  
43,5 x 53,3 cm  
Century Association  
New York
- Illustration 52: 178  
*The Fruits of Amalgamation*  
1839  
Lithographie publiée par John Childs  
American Antiquarian Society, Worcester  
Massachusetts

- Illustration 53: 179  
 James Goodwyn Clonney  
*Waking Up*  
 1851  
 Huile sur toile  
 27 x 22 po.  
 Don de Martha C. Karolik pour la collection de  
 American Painting, 1815-1865  
 Museum of Fine Arts, Boston
- Illustration 54: 180  
 William Sidney Mount  
*Pêche aux anguilles à Setauket*  
 1845  
 Huile sur toile  
 73,7 x 91,4 cm  
 Cooperstown  
 New York State Historical Association
- Illustration 55: 181  
 Winslow Homer  
*Sur le pas de la porte ( At the cabin door )*  
 1865 et 1866  
 Huile sur toile  
 58,4 x 45,7 cm  
 Don de la famille Corbin en 1966  
 Collection of The Newark Museum  
 New Jersey
- Illustration 56: 182  
 Affiche publicitaire  
*Aunt-Jemima*
- Illustration 57: 182  
*Gone with the Wind*  
 Image extraite du film  
 Réalisé par Victor Fleming  
 1939
- Illustration 58: 183  
 Louis A. Collas  
*Free Black Woman*  
 Vers 1812  
 Huile sur toile  
 98 x 79 cm
- Illustration 59: 184  
 Jean-Léon Gérôme  
*Marché d'esclaves*  
 Salon 1867  
 Huile sur toile  
 84,3 x 63 cm

- Illustration 60: 185  
 Eyre Crowe  
*Vente d'esclaves à Richmond*  
 Londres, Royal Academy, 1861  
 Huile sur toile  
 55,6 x 81,6 cm  
 Collection particulière
- Illustration 61: 186  
 Winslow Homer  
*La Cueillette du coton*  
 1876  
 61,2 x 96,8 cm  
 County Museum of Art  
 Los Angeles
- Illustration 62: 187  
 Cornelis Dusart (1660-1704)  
*Musiciens de rue*  
 Toile marouflée sur panneau de bois  
 57 x 46 cm  
 Rijksmuseum  
 Amsterdam
- Illustration 63: 188  
 George Lehman, d'après Joh Lewis Krimmel  
*Dance in a Country Tavern*  
 1835-1836 Lithographie 7 7/8 x 10 7/8  
 Publiée par Childs & Lehman  
 Philadelphia Collection  
 Historical Society of Pennsylvania
- Illustration 64: 188  
 John Burnet d'après David Wilkie  
*The Blind Fiddler*  
 1811  
 Gravure  
 19 1/2 x 24 1/4
- Illustration 65: 189  
 Nicolino Calyo  
*Negro Dancer and Banjo Player*  
 1835  
 Aquarelle sur papier  
 Collection de Leonard L. Milberg

- Illustration 66: 190  
 Currier & Ives  
*Holidays in the Country: Troublesome Flies*  
 1868  
 Lithographie  
 15<sup>1/8</sup> x 23<sup>1/8</sup> po.  
 The Old Print Shop  
 New York
- Illustration 67: 191  
*Carry me Back to Old Virginny*  
 1875  
 Couverture de cahier de musique  
 Paroles et musique de James A Bland  
 Virginia Historical Society  
 Richmond
- Illustration 68: 192  
 James Goodwyn Clonney  
*Militia Training*  
 1841  
 Huile sur toile  
 28 x 40 po.  
 Don de Henry C. Carey  
 Pennsylvania Academy of Fine Arts
- Illustration 69: 193  
 James Goodwyn Clonney  
*Jeune Nègre dansant*  
 Étude pour le tableau *Militia training*  
 1839  
 Dessin au crayon rehaussé de lavis  
 210 x 155 mm  
 Museum of Fine Arts  
 Boston
- Illustration 70: 194  
 Pierre S. Duval  
*Come Join the Brothers*  
 XIXe siècle  
 Lithographie  
 14 x 18 pouces
- Illustration 71: 195  
 Currier and Yves  
*The Gallant Charge of the Fifty-Fourth Coloured Regiment*  
 XIXe siècle  
 Lithographie



|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <u>Illustration 72:</u><br>Thomas S. Wood<br><i>The Veteran</i><br>1866<br>Huile sur toile<br>28 x 20 pouces                            | 196 |
| <u>Illustration 73:</u><br>Julian Scott<br><i>Surrender of a Confederate Soldier</i><br>1873<br>Huile sur toile<br>20 x 15 pouces       | 197 |
| <u>Illustration 74:</u><br>Eastman Johnson<br><i>A Ride to Liberty for Fugitives</i><br>Vers 1862<br>Huile sur carton<br>55,8 x 66,6 cm | 198 |
| <u>Illustration 75:</u><br>Theodore Kaufmann<br><i>On to Liberty</i><br>1867<br>Huile sur toile<br>91,4 x 142,2 cm                      | 198 |
| <u>Illustration 76:</u><br>William Aiken Walker<br><i>Cabin Scene</i><br>1885<br>Huile sur toile<br>16 x 31 cm                          | 199 |
| <u>Illustration 77:</u><br>Edwin White<br><i>Thoughts of Liberia</i><br>1861<br>Huile sur toile<br>17 x 21 pouces                       | 200 |
| <u>Illustration 78:</u><br>Winslow Homer<br><i>Our Jolly Cook</i><br>1863<br>Lithographie<br>14 x 10 7/8 pouces                         | 201 |

## **Résumé**

Ce mémoire porte sur la représentation des Noirs dans l'art l'américain du XIXe siècle. Une approche socio-sémiotique y est privilégiée dans le but de voir comment les oeuvres ont contribué à construire une image « particulière » des Noirs ( hommes et femmes ) dans un contexte social spécifique.

### **Ordre de présentation par chapitre**

Le premier chapitre intitulé « La Destinée Manifeste des États-Unis », est consacré à l'histoire des États-Unis de la période coloniale jusqu'à la fin du XIXe siècle. Il faut savoir que les Américains ont dû affronter d'innombrables problèmes avant d'être capables d'élever leur nation au rang de grande puissance mondiale. L'un des plus graves problèmes fut, sans aucun doute, l'esclavage. Jamais dans l'histoire des États-Unis un tel sujet n'avait soulevé autant de questions et risqué de compromettre à tout jamais la « Destinée Manifeste » du pays. Le désir d'atteindre les plus hauts sommets, de conquérir mers et monde; la conviction d'être les élus du Tout-Puissant; les grands principes fondateurs du pays avaient donné l'impression aux Américains qu'ils étaient sur la seule et unique voie de la réussite. Cependant, toutes ces valeurs démocratiques et philosophiques qui donnaient droit à la vie, à la recherche du bonheur et à l'égalité pour *tous*, allaient être mises à rude épreuve et devenir très vite contradictoires.

Le second chapitre, intitulé « La mise à l'oeuvre d'un idéal démocratique des lettres et des arts », est consacré à l'image du Noir « construite » et « imagée » à travers les sciences, les lettres, la culture populaire et la peinture. Ce chapitre vise à mettre en lumière la construction d'une identité afro-américaine archi-codée et archi-typée. Ainsi, nous verrons que *tous* les Américains ont participé à la création d'une image « propre » de l'Amérique coloniale et post-coloniale. Durant ces trois siècles d'histoire, le comportement de l'homme blanc envers les Noirs tant sur le plan artistique que social, est resté sensiblement le même. Du côté des arts visuels, et plus particulièrement de la scène de genre américaine du XIXe siècle, le deuxième chapitre servira à démontrer comment les artistes ont commenté et idéalisé la société américaine à travers ses rapports avec les Noirs.

Le troisième chapitre, intitulé « La face cachée d'une réalité controversée », est réservé à l'analyse sémiotique des scènes de genre américaines XIXe siècle, selon différents thèmes de représentation dont la scène de genre dite « traditionnelle»; les images « historiques » et la représentation du soldat noir pendant la guerre de Sécession.

En conclusion, il s'agira de faire un constat sur l'état de la recherche présentée ici. Je propose que ces oeuvres ont « imagé » l'incapacité des Américains à comprendre un peuple jugé différent et inférieur. En créant un parallèle entre l'histoire des États-Unis et la représentation des Noirs, j'ai voulu montrer que si la véritable condition des Noirs s'est révélée clairement dans les écrits de toutes sortes ( juridiques, historiques, etc. ), en peinture c'est un tout autre « discours » qui prit forme. Un discours axé sur une fausse représentation qui apparaît parfois sympathique, parfois stéréotypée, mais qui en bout de piste cache une réalité controversée.

## INTRODUCTION

### Présentation du sujet

L'étude que je propose ici porte sur la représentation des Noirs dans l'art américain du XIXe siècle. En privilégiant une approche socio-sémiotique, je tenterai d'analyser les oeuvres à travers le contexte historique spécifique d'où elles émergent. La présentation du profil artistique Afro-américain mettra en lumière le langage plastique et idéologique qui aura servi de modèle pour la création toute particulière de l'image du Noir.

D'entrée de jeu, on peut déjà dire que la prodigieuse ascension du peuple américain, de la période coloniale jusqu'à la fin du XIXe siècle, révèle une « Destinée Manifeste » à la fois éclatante et obscure. D'un côté, cette histoire nous fascine pour l'enseignement de ces grands principes fondateurs et démocratiques. D'un autre côté, elle nous désillusionne lorsque l'on comprend que cette « Destinée Manifeste » fut fondée sur l'exclusion, celle des Noirs, et sur le génocide, celui des Indiens. Cette histoire qui s'est déroulée sur plus de trois siècles comporte trois périodes importantes pour notre objet d'étude. La première période, caractérisée par la colonisation et par l'essor de la société « américaine » qui parvint à obtenir son indépendance, pourrait être qualifiée de *naissance* et d'. La seconde correspond à celle où les Américains ont tenté au lendemain de la guerre de l'Indépendance de s'autogouverner. Cette deuxième période est caractérisée par le *développement* antagonique des régions du Sud et du Nord et fut marquée par d'importants *conflits* politiques et armés. La troisième période qui se situe au lendemain de la guerre de Sécession présente l'épisode de la *Reconstruction* et celui de l'*émancipation*.

En créant un parallèle entre la réalité historique et la réalité culturelle ( des arts et des lettres ), nous verrons que l'homme blanc s'est donné, à l'aide d'un certain nombre de privilèges, le statut d'un être supérieur sur le plan intellectuel et physique. Pour affirmer et confirmer sa supériorité tacitement admise de *tous*, l'homme blanc aura défini et construit l'image du Noir à travers ses propres idéologies et ses propres marqueurs culturels. Ainsi, pour que les Américains soient en parfait accord avec les idées et les principes qu'ils défendent, ils vont préférer voir les Noirs « intégrés » et dociles face à cette hiérarchie sociale dominée par les Blancs. Ils vont créer une « image » de l'Afro-américain afin que celle-ci puisse correspondre à celle que les

États-Unis entendaient se donner d'eux-mêmes, c'est-à-dire celle d'un peuple optimisme, libre, prospère et harmonieux.

### **Objectif du mémoire**

Le mémoire vise essentiellement à démontrer comment les artistes américains du XIXe siècle ont créé de « toute pièce » une image stéréotypée du Noir. Une image qui renvoie bien souvent à des marqueurs culturels spécifiques « construits » et « imagés » par les blancs qui caractérisent et définissent la figure du Noir tant sur le plan artistique que social.

### **Procédure spécifique**

Mon étude, divisée en trois chapitres, présente dans un premier temps, une contextualisation historique ( chapitre I ); dans un deuxième temps, une mise en place des idéaux socioculturels dans le domaine des arts et des lettres ( chapitre II ), et dans un troisième temps, une analyse sémiotique des images ( chapitre III ). De ce fait plusieurs images seront analysées dans ce mémoire. Notons que, hormis les oeuvres principales analysées dans le troisième chapitre, plusieurs images, notamment celles présentées dans le premier chapitre, agissent à titre de support visuel au texte.

### **Les assises théoriques et méthodologiques**

Pour rendre compte des principaux événements qui ont marqué l'histoire des États-Unis et celle des Noirs, je me suis référée à plusieurs ouvrages. Parmi les plus importants on retrouve le livre de Bernard Vincent intitulé *Histoire des États-Unis*, puis celui de Yves Bourdon et Jean Lamarre, *Histoire des États-Unis. Mythes et réalités*, celui de Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, et finalement celui de James M. McPherson intitulé *La guerre de Sécession( 1861-1865 )*.

Dans tous les cas, les faits historiques rapportés dans chacun de ces ouvrages, de même que dans plusieurs autres, ont été précieux dans mon apprentissage et pour l'écriture du premier chapitre. Cependant, étant donné que le récit historique du peuple américain est dense et d'une grande complexité, je me suis limitée dans mes propos, et cela afin de bien cerner mon idée de départ, qui était celle

de comprendre dans quel contexte social, politique et économique les artistes du XIXe siècle avaient représenté les hommes et les femmes noirs. Dans ce contexte, il m'a semblé impossible de présenter, de parler ou d'analyser ces images sans introduire l'histoire qui a servi de trame de fond aux artistes.

Après avoir procédé à une contextualisation historique dans le premier chapitre, j'ai tenté de mettre en place les idéaux socioculturels américains dans le domaine des arts et des lettres. C'est dans ce second chapitre que nous allons voir se « profiler » l'image du Noir à travers les théories esthétiques et raciales, la culture et les idéologies américaines du XIXe siècle. Pour se faire, je me suis référée, entre autres, aux ouvrages de Hugh Honour intitulés *L'image du Noir dans l'art occidental: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale* ( tome I et II ), au livre d'Elizabeth Johns intitulé *American Genre Painting: The Politics of Everyday Life*, au catalogue d'exposition *Facing History. The Black Image in American Art 1710-1940*.

Ainsi, nous verrons que certaines théories élaborées au XVIIIe siècle par des naturalistes ont tenté d'expliquer et de définir l'homme ( blanc et noir ) et son environnement. Ces théories classaient les Noirs dans une « race » à part, laquelle était jugée comme inférieure à celle de l'homme blanc, et ce, tant au niveau intellectuel, social, psychologique que physique.

Du côté des arts visuels, plus particulièrement de la scène de genre américaine du XIXe siècle, nous allons découvrir que la figure du Noir se rapproche, à différents degrés d'interprétation, d'un langage plastique et idéologique archi-codé et archi-typé. Présenté dans les habits ou le comportement d'un *Jim Crow* ou d'un personnage *minstrel*, l'homme Noir revêt dans cet art américain un « costume » qui lui prête une attitude à la fois comique, stéréotypée et grotesque. Rarement représenté seul ou avec les siens, le Noir est montré en relation avec des Blancs. Dans ce genre de composition, il occupe bien souvent les marges du tableau. En fait, qu'elle soit représentée en tant que sujet « principal » de l'oeuvre ou comme motif, l'image du Noir évoque à peine le problème de l'esclavage.

Du côté de la représentation des femmes noires, les choses se dessinent autrement. Pour ces femmes, qui devaient transcender leur triple statut de subordonnée ( celui d'être femme, noire et esclave ), la vie en Amérique à cette époque n'était pas de tout repos. Séparées de leurs enfants et de leurs maris lors

des ventes d'esclaves, par exemple, ces femmes devaient constamment se battre pour rester en vie. Alors que les représentations de l'homme noir correspondent, le plus souvent, à un modèle idéologique élaboré selon les paramètres des Blancs, celles des femmes noires répondent à quelque chose de beaucoup plus énigmatique et difficilement définissable, comme si les qualités souhaitables chez la femme blanche y étaient transférées à sa soeur noire. Les artistes, tous des Blancs, ont ménagé la femme noire alors qu'ils ont été beaucoup plus critique dans leurs représentations de l'homme noir.

Finalement, le dernier chapitre présente des analyses approfondies des oeuvres principales, c'est-à-dire les scènes de genre américaine réalisées avant, pendant et après la guerre de Sécession. Nous trouverons des tableaux de l'artiste William Sidney Mount, de Winslow Homer, de Eastman Johnson et de James Goodwyn Clonney. Pour réaliser cette dernière partie du mémoire, j'ai procédé à une analyse complète des oeuvres ( forme et contenu ) et j'ai pris à témoin les textes qui ont traité spécifiquement de ces images. Les analyses socio-sémiotiques proposées par certains auteurs nous permettront enfin de démontrer que ces oeuvres, au même titre que les textes de l'époque, ont « participé » à la création du mythe de la « Destinée Manifeste » des États-Unis.

## CHAPITRE I

### « La Destinée Manifeste des États-Unis »

Oui, plus, encore plus, toujours plus! Toujours plus [...] jusqu'à ce que notre destinée nationale soit accomplie et que [...] ce continent illimité nous appartienne entièrement<sup>1</sup>.

John L. O'Sullivan

Bien que la notion de « Destinée Manifeste » ait été définitivement codifiée par John O'Sullivan en 1845 dans un article de son journal *The United States Magazine and Democratic Review*<sup>2</sup>, le concept avait déjà pris forme à l'époque des premières colonies américaines. Liée à l'idée de démocratie et à une forte volonté expansionniste au milieu du XIXe siècle, le concept d'une « Destinée Manifeste » se rattachait à une mythologie fondatrice dans la Nouvelle-Angleterre au début du XVIe siècle. Cette idée connaîtra au cours des siècles de multiples transformations et diverses interprétations<sup>3</sup>. Les *Puritains* du Massachusetts et les *Quakers* de la Pennsylvanie, pour qui l'Amérique semblait investie par la Providence d'un destin exceptionnel, donnèrent à cette « Destinée Manifeste » un aspect religieux important. De plus, c'est elle qui servira de socle idéologique aux nombreux projets colonisateurs; c'est également elle qui servira de plateforme aux élites politiques lorsque viendra le temps des conquêtes et des annexions territoriales; c'est encore elle qui sera invoquée au moment de la fulgurante expansion territoriale et c'est toujours elle qui nourrira le sentiment nationaliste très vif et la conscience des Américains d'appartenir à une civilisation supérieure dont la « destinée » semblait extraordinaire.

L'histoire des États-Unis, de la période coloniale jusqu'à la fin du XIXe siècle, a connu d'importants bouleversements sociaux, politiques et économiques. En fait, le développement de la société américaine dans son ensemble reste complexe aux yeux de plusieurs historiens et soulève, encore aujourd'hui, certaines remises en question. C'est en partie pour cette raison que j'ai choisi de présenter en premier lieu,



dans un récit condensé, les grandes épisodes qui ont façonné l'histoire des États-Unis. De cette façon, j'ai surtout voulu bien faire ressortir les divergences entre les États du Nord et ceux du Sud et montrer que, très tôt durant la période coloniale, deux modèles de développement fort différents ont émergé sur la scène coloniale anglaise. Je vise à expliquer comment ces modèles se sont développés dans des conditions climatiques et géographiques particulières, de même qu'en fonction de la nature spécifique de la colonisation et de l'ouverture du commerce national et international. Finalement, je tente d'expliquer comment la vie quotidienne dans les colonies s'organisa autour des activités agricoles au Sud et autour des activités commerciales et agricoles au Nord.

### 1) L'histoire des États-Unis au temps des premières colonies.

La découverte des Terres du Nouveau Monde vers la fin du XVe siècle ne fut pas issue d'aventures et de conquêtes imprévues. Elle fut plutôt liée à des vues et des considérations économiques, sociales, politiques et religieuses diverses. Pour bien comprendre ce qui fut à l'origine de la colonisation de l'Amérique, replaçons-nous dans le contexte du XVe et du XVIe siècle.

Les grandes puissances économiques et politiques de cette époque étaient l'Espagne, le Portugal, la France et l'Angleterre<sup>4</sup>. Ces grandes puissances européennes avaient de multiples raisons de vouloir coloniser le Nouveau Monde, car celui-ci offrait à ces empires européens la perspective d'accroître leurs richesses, leurs puissances maritimes et terrestres; la possibilité de découvrir le mythique passage du Nord-Ouest vers l'Orient; la chance d'étendre leurs pouvoirs royaux sur d'autres continents; l'occasion, enfin, pour certains, de trouver refuge loin de la persécution sociale et religieuse. Bien que les raisons aient été nombreuses et séduisantes aux yeux de ces grandes puissances, l'Angleterre du XVe siècle manifestait peu d'intérêt face aux activités coloniales. À cette époque, l'Angleterre était aux prises avec des problèmes économiques et religieux importants, lesquels monopolisaient l'attention de ses dirigeants politiques et économiques. Il fallut attendre la fin du XVIe siècle pour que l'Angleterre commence enfin à planifier la création d'un établissement anglais permanent sur les Terres du Nouveau Monde<sup>5</sup>.

Pendant que l'Angleterre tentait de résoudre ses problèmes, l'Espagne et le Portugal préparaient des expéditions vers le Sud et le centre du nouveau continent. De ce fait, le Portugal prit possession du Brésil en 1500 et, au même moment, l'Espagne s'empara des territoires du Mexique, de l'Amérique du Sud, de l'Amérique Centrale et, en 1513, de la péninsule floridienne<sup>6</sup>. Suite à ces nombreuses conquêtes,

qui entraînent la fondation de plusieurs colonies permanentes, les Espagnols entreprirent, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, d'autres expéditions dirigées cette fois vers le Nord de l'Amérique<sup>7</sup>. Après que les Espagnols eurent bientôt fini d'explorer le Nord du continent sans y découvrir les richesses escomptées, les Français commencèrent à manifester un certain intérêt pour les expéditions du continent Nord américain. Bien qu'ils tentèrent de s'installer dans les régions « abandonnées » par l'Espagne, ils n'établirent aucune colonie permanente sur le sol américain avant le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Après les timides tentatives coloniales des Français et la conquête du Centre et du Sud de l'Amérique par les Espagnols et les Portugais, les Anglais se lancèrent dans l'aventure coloniale.

Plusieurs facteurs donnèrent naissance à cette nouvelle entreprise coloniale anglaise. Il y eut, entre autres, le célèbre voyage autour du monde qu'effectua le navigateur anglais Francis Drake de 1577 à 1580<sup>8</sup>. Un autre élément qui stimula les Anglais fut le document publié par Richard Hakluyt en 1584. Cet agent de colonisation de la Compagnie des Indes orientales présentait dans son texte, intitulé *Discourse Concerning the Western Planting*, les nombreux avantages socio-économiques et politiques dont l'Angleterre bénéficierait avec l'établissement d'une ou de plusieurs colonies permanentes sur le nouveau continent américain. Dans ce document, Hakluyt affirmait que « les colons amélioreraient [le] niveau de vie de l'Angleterre en atténuant par leur départ les effets du surpeuplement au pays, en fournissant par leur travail les produits dont l'Angleterre [aurait] besoin et en achetant les produits fabriqués en Angleterre »<sup>9</sup>. La nouvelle classe marchande, dont le rôle politique devenait de plus en plus important en Angleterre, fut un autre facteur influent qui provoqua ce nouvel intérêt pour les expéditions<sup>10</sup>. L'aventure coloniale offrait aux marchands de nouveaux secteurs où il devenait rentable d'investir. Face à ces nombreuses perspectives, face aux diverses possibilités offertes par les terres du Nouveau Monde, l'aventure coloniale ne pouvait que paraître attrayante aux yeux des Anglais.

### 1.1) L'arrivée des premières communautés puritaines sur les Terres du Nouveau Monde ( 1620 ).

Convaincus de la nécessité et de la rentabilité d'établir une colonie permanente anglaise en Amérique, des marchands anglais demandèrent, en 1606, au Roi Jacques I<sup>er</sup> de leur accorder une charte qui leur permettrait de coloniser le territoire actuel de la Virginie<sup>11</sup>. La demande fut acceptée et, munie de sa charte, la Compagnie de Virginie de Londres organisa une première expédition à la fin de l'année 1606<sup>12</sup>. Après un voyage difficile qui dura environ quatre mois, les trois navires qui avaient pris part à l'expédition atteignirent la Virginie le 26 avril 1607<sup>13</sup>. C'est ainsi, et à cette date, que la première colonie permanente anglaise, nommée Jamestown en l'honneur du Roi

d'Angleterre, fut établie sur les Terres du Nouveau Monde. Les mois qui suivirent l'arrivée de ces premiers colons anglais sur le continent américain furent parsemés d'obstacles auxquels les colons n'étaient pas habitués. Les conditions de vie précaires, les nouvelles réalités matérielles et physiques, les maladies, le manque d'expérience et d'expertise pour la mise en place d'une colonie allaient rapidement mettre en danger la survie même du nouvel établissement anglais. La culture du tabac, l'arrivée d'une centaine de femmes pour fonder des familles au début de l'année 1619, la mise en place d'un système de gouvernement représentatif vinrent améliorer, peu à peu la vie coloniale et assurer une plus grande stabilité à la colonie<sup>14</sup>.

Contrairement à d'autres colonies d'Amérique, comme celle de Plymouth au Massachusetts, la Virginie « ne fut pas fondée par des réfugiés qui fuyaient les persécutions religieuses »<sup>15</sup>. En fait, « les Virginiens avaient fondé leur communauté non en réfugiés religieux liés par un fanatisme commun, mais en admirateurs du mode de vie anglais dont ils espéraient conserver les vertus de ce côté-ci de l'Atlantique »<sup>16</sup>. Malgré ce culte voué à la tradition anglaise, les Virginiens durent très tôt s'accoutumer à une autre façon de vivre et de penser. Tout était à faire sur ces nouvelles terres colonisées. L'immensité des espaces vierges de la Virginie allait permettre aux colons de transformer, dans la forme et dans l'esprit, les grandes institutions anglaises. Ainsi, ils transformèrent l'Église des Anglais en l'Église des Virginiens en mettant l'accent sur les institutions plus que sur la doctrine<sup>17</sup>. De cette façon, et sans vraiment s'en rendre compte, « les Virginiens « purifiaient » l'Église anglaise de son esprit de hiérarchie et de sa tendance excessive à insister sur le rituel »<sup>18</sup>. L'absence de toute autorité ecclésiastique centrale, la vaste étendue des paroisses de la Virginie, la pratique de la « tolérance » religieuse et, plus tard, la séparation des pouvoirs civils et religieux, insufflèrent une vitalité nouvelle à l'Église virginienne<sup>19</sup>.

Au départ, le projet colonisateur de la Virginie avait été mis en oeuvre par de simples marchands à l'esprit aventurier. Cette nouvelle entreprise coloniale attira, quelques mois plus tard, d'autres Anglais qui, comme les marchands, voulaient avoir accès à une propriété et vivre dans un environnement qui leur serait favorable. Pour la majorité des Anglais, l'Amérique représentait un havre de paix où il semblait possible de recommencer sa vie à neuf et accéder à un statut social élevé<sup>20</sup>.

Les intentions et les objectifs qui avaient alimenté l'esprit et le projet colonisateur de la Virginie différaient presque en tout point de ceux qui hantaient l'esprit des *Puritains* en route vers le Massachusetts. L'arrivée des *Puritains* à Plymouth au Massachusetts en 1620 et leur dispersion en Nouvelle-Angleterre ne s'étaient pas faites pour les mêmes raisons que celles qui avaient encouragé les Virginiens à s'installer. Dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Jacques I<sup>er</sup> ( 1603 -

1625 ), tous ceux qui n'adhéraient pas à la religion anglicane faisaient l'objet d'intenses persécutions<sup>21</sup>. Or, les *Puritains*, qui ne partageaient pas les vues et les pratiques de l'Église anglicane, ne voulurent jamais se résoudre à joindre les rangs de l'anglicanisme. Par conséquent, au même titre que les *Quakers*<sup>22</sup>, ils furent persécutés et amenés à quitter l'Angleterre vers d'autres continents.

Partis de Plymouth en Angleterre durant le mois de septembre de l'année 1620, un premier groupe de *Puritains* se dirigea, à bord du *Mayflower Compact* (ill. 1)<sup>23</sup>, vers la Virginie<sup>24</sup>. Après plus de deux mois de navigation, pour des raisons restées obscures<sup>25</sup>, le navire accosta au Massachusetts à un endroit déjà nommé Plymouth<sup>26</sup>. Après avoir rédigé le contrat du *Mayflower Compact*<sup>27</sup> par lequel ils se dégageaient des lois anglaises, les colons du Massachusetts fondèrent « officiellement » la deuxième colonie permanente de l'Amérique. À Plymouth comme à Jamestown, les conditions de vie furent difficiles. À cause d'un rude hiver, des maladies et du manque de ressources, la colonie perdit durant les premiers mois de son existence plus de la moitié de ses colons<sup>28</sup>. Par contre, les persécutions intensives envers les hérétiques qui avaient toujours cours en Angleterre amèneront d'autres groupes de *Puritains* à émigrer en Amérique.

#### 1.1.1) Les lois de Dieu: préceptes de la mentalité puritaine.

Notre plus grand réconfort et notre meilleure protection [...] est de voir enseignés ici en notre sein la vraie religion et les saints commandements du Dieu Tout-Puissants [...], ainsi nous ne doutons pas que Dieu soit avec nous, et si Dieu est avec nous, qui peut être contre nous ?

Francis Higginson  
*New England Plantation*<sup>29</sup>

Cette arrivée constante de *Puritains* à Plymouth n'eut pas seulement pour effet d'accroître la population coloniale et d'assurer la survie de la jeune colonie, mais également d'affecter la qualité de vie des premiers colons. Pendant quelques années, le premier groupe de *Puritains* arrivé au Massachusetts avait réussi à maintenir sa doctrine et sa pratique religieuse au sein de la communauté.

D'abord appelé *Saints*, ces *Pèlerins*<sup>30</sup> avaient en commun une orthodoxie rigide et une profonde haine envers le catholicisme et l'Église anglicane. Ils nourrissaient leurs esprits de doctrines exprimant la parole de Dieu et s'inventaient un mode de vie basé sur les écrits de la Bible. Pour transmettre cette parole divine et ce mode de vie « *puritain* », ils eurent recours au sermon. En fait, la rareté des livres, des journaux et des distractions en tout genre, faisait en sorte que l'Église et le sermon

devenaient leurs principales activités<sup>31</sup>. Au moment où les *Pèlerins* réussirent à instaurer un mode de vie qui leur était propre, d'autres groupes de dissidents arrivèrent sur les côtes du Massachusetts espérant trouver refuge auprès du premier groupe de *Puritains* déjà installé. Par contre, lorsqu'il y avait des non-conformistes au sein de ces nouveaux groupes, ceux-ci étaient exclus de la communauté et partaient vers d'autres régions pour fonder une nouvelle secte dans une autre colonie. Ces manifestations d'intolérance et de rejet de la part du premier groupe de *Puritains*, gestes dont ils avaient été eux-mêmes victimes en Angleterre, firent en sorte que le *puritanisme*, sous différentes formes, se répandit à la grandeur de la Nouvelle-Angleterre.

1.1.2) L'Amérique: terre d'asile pour certains, terre d'accueil pour plusieurs, terre promise pour Tous et terre maudite pour les Autres.

Dominés par la peur et fuyant la tyrannie, les *Puritains* d'Angleterre ont vu dans l'Amérique une terre d'asile. À cause de ces grands espaces vierges et « inhabités » qui faisaient rêver, la Nouvelle-Angleterre leur offrait la possibilité de bâtir une *communauté* ayant des principes et un mode de vie à enseigner. Pour leur part, poussés par le goût de l'aventure, l'espoir de faire fortune et le désir d'avoir une vie meilleure, les Anglais qui n'appartenaient pas à ces sectes et qui avaient quitté l'Angleterre pour la Virginie en 1607, voyaient l'Amérique comme un terre de prédilection. Venus « fonder une « colonie » au sens propre du terme »<sup>32</sup>, ces colons, guidés par des marchands visionnaires, espéraient trouver des richesses, faire l'acquisition d'une propriété terrienne et obtenir un statut social.

Quant aux premiers Noirs<sup>33</sup> arrivés sur les Terres du Nouveau Monde comme « serviteurs sous contrat », ils quittaient l'Afrique et y revenaient des mois et souvent des années plus tard après avoir honoré leurs contrats en Amérique<sup>34</sup>. L'Amérique paraissait aux yeux de ces travailleurs sous contrat comme une terre d'accueil où il faisait bon vivre et travailler, du moins, pour la durée du contrat. La possibilité de fuir la misère, la faim et la prison et l'espoir de refaire sa vie semblaient fournir, pour la plupart des immigrants, de belles occasions de migrer vers l'Amérique. Néanmoins, la transformation du travail « sous contrat » vers le travail « servir à vie » jumelé au besoin de plus en plus pressant d'une main-d'oeuvre abondante et bon marché, transforma cette nouvelle terre d'accueil en une terre « maudite » pour la plupart des Noirs venus d'Afrique, du Congo, d'Angola, etc.<sup>35</sup>

Nous serons comme une ville au sommet d'un mont, les yeux du monde seront fixés sur nous [...].

John Winthrop ( 1630 ) <sup>36</sup>

La recherche du bonheur, de la liberté et de l'enrichissement, mena tous ces hommes et ces femmes, pauvres, riches ou esclaves, vers cette nouvelle Terre promise à *Tous*. Terre qui allait devenir, en moins d'un siècle, de la Révolution à la guerre de Sécession, les États-Unis d'Amérique.

## 1.2) Le développement colonial.

À travers tout ce processus de colonisation, dont nous avons donné les exemples de la Virginie et du Massachusetts, deux types de développements fort différents sur les plans économiques, sociaux et politiques voyaient tranquillement le jour<sup>37</sup>. Ces différences annonçaient déjà les clivages idéologiques et les tensions sociales qui allaient délimiter les frontières entre le Nord et le Sud du pays.

### 1.2.1) L'organisation économique, sociale et politique du Sud.

Dans le Sud, les conditions climatiques favorables, les sols fertiles et les cours d'eau navigables firent de la culture du tabac « l'institution maîtresse »<sup>38</sup> de la Virginie et des autres colonies de la région<sup>39</sup>. De cette culture du tabac, qui s'intensifia au fil des ans, des échanges commerciaux s'instaurèrent entre l'Angleterre et les régions du Sud<sup>40</sup>. De son côté, l'Angleterre vendait aux colons du Sud des produits susceptibles d'améliorer et de renforcer la production de tabac, et de son côté, le planteur sudiste écoulait ses récoltes dans la « ville reine ». Toutes ces activités commerciales, au début de la période coloniale, furent dirigées et négociées à partir d'un intendant appelé « facteur londonien » (*london factor*)<sup>41</sup>. Celui-ci avait pour responsabilité, auprès du planteur, de vendre la récolte et d'acheter, avec l'argent perçu, différentes marchandises qui répondaient aux besoins de ses clients<sup>42</sup>. Toutefois, la distance qui séparait le facteur londonien de son client travaillant en Amérique, conjuguée aux différends qui causèrent la Révolution, contribua au développement d'une « nouvelle institution sudiste », soit le « facteur américain »<sup>43</sup>. De plus, lorsque la culture du coton prit une importance capitale sur les terres du Sud, le système de factorie se développa rapidement un peu partout dans les régions<sup>44</sup>. À partir de ce moment le « facteur américain » décidait de tout, tant au niveau de la gérance du coton que des achats personnels du planteur pour qui il travaillait<sup>45</sup>.

Les conditions difficiles entourant la production du tabac ( outillage désuet, terres saturées, manque de main-d'oeuvre ), orientèrent le développement économique du Sud vers d'autres formes de production. On y retrouva, entre autres, les productions de riz, de coton et d'indigo. Toutefois, l'économie agricole de l'époque coloniale resta, jusqu'à la guerre de l'Indépendance, sous le contrôle de l'Angleterre.

### 1.2.2) L'organisation économique, sociale et politique du Nord.

Les conditions climatiques tempérées et la plus petite superficie des territoires du Nord obligèrent les colons à orienter leurs productions vers la culture céréalière, soit le blé, le maïs et l'avoine. Contrairement aux planteurs du Sud, les colons du Nord ne pouvaient vendre leurs productions dans la grande métropole anglaise, car celle-ci produisait déjà ce type de culture<sup>46</sup>. Ainsi, pour créer un échange commercial, participer au commerce international et vendre leurs produits agricoles, les colons du Nord, après s'être adonnés à la production artisanale qui s'avéra peu rentable, construisirent des chantiers maritimes. Ceux-ci furent érigés dans les grandes villes portuaires telles Boston, Massachusetts, Philadelphie, Newport et Rhode Island et stimulèrent l'urbanisation en même temps que l'émergence d'une classe de commerçants de plus en plus puissante<sup>47</sup>.

La façon même dont certaines colonies nordiques furent fondées influença également le développement économique, social et politique du Nord. Venus chercher refuge dans le Nouveau Monde, les *Pèlerins* façonnèrent tous les aspects de la vie sociale et politique de la Nouvelle-Angleterre<sup>48</sup>. Les fondements idéologiques de la mentalité *puritaine* se résumaient en trois grands principes: « le compromis », « la modération » et « le respect de la tradition »<sup>49</sup>. Leur principale préoccupation fut d'abord de se trouver un mode de vie qu'ils qualifiaient eux-mêmes de style « dépouillé »<sup>50</sup>. En fait, les *Puritains* devaient, pour être nommés ainsi, avoir un style de vie rangé, sobre et pieux. En se laissant guider par un ensemble de croyances religieuses et en manifestant une vie décente et convenable, ils pouvaient alors obtenir la grâce divine et devenir les élus de Dieu. Afin de mieux orienter et organiser leur vie, ils devaient s'intéresser aux savoirs, à l'enseignement et apprendre à aimer les *autres*, à la condition, bien sûr, qu'ils suivent les mêmes règles de vie. Ces quelques principes religieux illustraient déjà très bien le fossé qui séparait les deux territoires. L'organisation politique du Nord allait, une fois de plus, mettre ces écarts en évidence. L'esprit d'entre-aide et la solidarité entre les membres de la communauté *puritaine* influencèrent l'organisation et la mise en place du système politique des colons. De ce fait, « toutes les décisions [étaient] prises lors des *town meetings* (réunions de village) qui réuniss[aient] en collégialité tous les hommes de 21 ans et plus »<sup>51</sup>. De cette façon, le pouvoir politique n'était pas limité à une seule personne, mais plutôt partagé entre le gouverneur de la colonie, quelques conseillers et les délégués du peuple<sup>52</sup>.

### 1.2.3) Les Noirs d'Amérique.

L'oppression a enlevé du même coup, aux descendants des Africains, presque tous les privilèges de l'humanité! Le nègre des États-Unis a perdu jusqu'au souvenir de son pays; il n'entend plus la langue qu'ont parlée ses pères; il a abjuré leur religion et oublié leur mœurs. En cessant ainsi d'appartenir à l'Afrique, il n'a pourtant acquis aucun droit aux biens de [l'Amérique]; mais il s'est arrêté entre les deux sociétés; il est resté isolé entre les deux peuples; vendu par l'un et répudié par l'autre; ne trouvant dans l'univers entier que le foyer de son maître pour lui offrir l'image incomplète de la patrie<sup>53</sup>.

Alexis de Tocqueville

Durant presque tout le XVII<sup>e</sup> siècle, les Noirs « non-libres » qui débarquaient sur les côtes de la Virginie n'étaient pas nécessairement des esclaves. En fait, il existait une panoplie de noms pour qualifier le travail et le statut de ces Noirs:

le servage ou le vilainage, la servitude involontaire de débiteurs insolvables, la servitude des vagabonds condamnés aux travaux publics, le travail des orphelins et des enfants illégitimes abandonnés et forcés de gagner leur gîte et leur couvert, enfin la servitude volontaire, limitée dans le temps, des domestiques sans contrat<sup>54</sup>.

Pendant les premières décennies de la Virginie, la servitude du Noir fut la même que celle de nombreux immigrants européens. Après un certain temps de servitude, le Noir devenait libre et pouvait, parfois, devenir propriétaire terrien ou pratiquer un métier quelconque. Toutefois, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, en Amérique du Nord, le mot « esclave » avait commencé à prendre un sens nouveau, technique et juridique, et le statut qu'il décrivait commençait à s'appliquer plus spécifiquement aux Noirs<sup>55</sup>. Dans le Sud, les colons décidèrent de prolonger la durée de la servitude forcée des Africains<sup>56</sup>. Avec l'augmentation des besoins en main-d'oeuvre, les Noirs furent graduellement transformés en esclaves, sans vraiment être capables de s'opposer à cette transformation. Après que le Maryland eut présenté sa loi déclarant que « tous les nègres et autres esclaves devront servir *durante vita* », la Virginie décréta à son tour en 1670 que « tous les serviteurs non chrétiens, importés par voie de mer, seraient obligatoirement des esclaves à vie »<sup>57</sup>.

Arraché à son continent, déposé dans le Nouveau Monde, le Noir devenu esclave dû très tôt oublier sa culture et ses origines et apprendre celle de son maître. Séparé de sa famille souvent détruite par les importateurs, l'esclave perdait tout sentiment d'appartenance. Privé de statut, sinon de celui d'esclave, il n'appartenait



plus à aucune communauté « officielle ». Le seul moyen qui permettait d'étouffer les souffrances provoquées par l'esclavage et la seule manière de s'exprimer « librement » apparut dans le sentiment religieux<sup>58</sup>. Toutefois, il fallut attendre le début du XIXe siècle pour que les activités religieuses des esclaves apparaissent comme une bonne chose et non comme une menace aux yeux des planteurs. Avant cela, plusieurs pensaient que les notions d'égalité enseignées par l'Église viendraient agiter la population noire et provoquer des révoltes d'esclaves. Pour éviter que ce genre d'événements ne se produise, les Églises, situées dans les États esclavagistes, accueillaient les Blancs et les Noirs sous la même coupole. Ainsi, dans des espaces séparés et réservés pour chacune des « classes », les gens priaient ensemble et étaient soumis au même enseignement devant le même officiant. De cette façon, l'instruction religieuse des Noirs restait sous le contrôle des Blancs et devenait un soutien fort essentiel pour « l'institution particulière ». Dans son enseignement, l'officiant blanc pouvait donc interpréter, expliquer et justifier le système de l'esclavage en l'idéalisant et en rappelant les rôles respectifs de chacun des acteurs dans l'institution. Parallèlement à cette « instruction religieuse des esclaves », d'autres assemblées religieuses noires avaient lieu ailleurs et dans le plus grand secret. Ces lieux de culte « invisibles » aux yeux des planteurs avaient créé diverses communautés religieuses noires, et furent le seul endroit où les Noirs purent se sentir relativement « libres »<sup>59</sup>.

#### 1.2.4) L'apparition de l'esclavage sur les territoires du Nord et du Sud.

Les développements économiques, sociaux et politiques du Sud et du Nord évoluèrent dans des directions opposées. Tout comme ces développements, la pratique de l'esclavage apparut et se répandit sur ces territoires pour des raisons différentes. La culture intensive de tabac et de coton au Sud créa un besoin immense de main-d'œuvre vers la fin du XVIIe siècle. Déjà présent sur le territoire au début des années 1620 en tant que travailleurs sous contrat et domestique, le Noir deviendra, quelques années plus tard, l'homme le plus « populaire » du Sud. L'agrandissement des terres fertiles, l'augmentation de la production et le besoin, de plus en plus pressant, d'une main-d'œuvre abondante et bon marché dans les régions du Sud, firent de l'esclavage une institution bien particulière. Institution qui allait vite devenir le moteur économique du Sud, sa raison d'exister et la cause principale du conflit avec le Nord. Alors que le Sud optimisait sa force dans cette pratique, les régions du Nord orientaient leurs productions vers une culture qui nécessitait une main-d'œuvre peu abondante.

La nature spécifique de la colonisation du Sud ( marchande ) et celle du Nord ( communautaire ), les conditions climatiques et géographiques, le développement agricole et industriel de ces régions, ainsi que les besoins qui y étaient rattachés, démontrent bien que deux sociétés aux traditions économiques, politiques et sociales particulières évoluèrent en même temps, mais sur des bases bien différentes.

### 1.3) En route vers l'Indépendance.

Lorsque les premiers colons débarquèrent sur les côtes de la Virginie, ils savaient qu'ils devaient repartir sur de nouvelles bases et « se » bâtir une société neuve qui serait soit semblable à celle qu'ils avaient connue ou complètement différente. Les chartes et les lois qui régissaient tout le processus colonial anglais avant la Révolution, permettaient à l'Angleterre d'avoir un contrôle souverain sur les colonies d'Amérique. À l'exception du Massachusetts, où les *Pèlerins* créèrent eux-mêmes leur charte, les colonies étaient là pour assurer la prospérité à l'Angleterre. Elles devaient fournir les produits manquant de l'Angleterre et assurer l'expansion de sa puissance maritime et manufacturière<sup>60</sup>. Malgré tous ces impératifs royaux, il en fut tout autrement.

Au début de la période coloniale, l'Angleterre réussit, malgré ses nombreux problèmes internes, à garder un « certain » contrôle sur le développement de ses colonies. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à la fin de ce siècle, elle cherchera à resserrer son contrôle sur ses colonies et voudra appliquer « de manière plus adéquate un mercantilisme qui lui sera profitable »<sup>61</sup>. Dans les faits, les colonies devaient constituer pour la métropole un investissement rentable et non coûteux. Le resserrement du contrôle métropolitain sur les territoires coloniaux se fit de plusieurs manières et graduellement. Il y eut le système de perception de taxes<sup>62</sup>; la transformation des colonies en colonies royales et l'uniformisation de la structure politique et la création d'une chambre de commerce, laquelle était un organisme de surveillance ( *Board of Trade* )<sup>63</sup>. Ce projet d'homogénéisation coloniale souleva d'importantes réactions et manifestations, notamment chez les *Puritains* qui avaient déjà fui la persécution et la tyrannie anglaise. Progressivement, les colons s'adaptèrent aux nouvelles réglementations royales sur leurs territoires jusqu'à ce que d'autres nouvelles mesures de contrôle viennent déstabiliser, une fois de plus, le bon fonctionnement des colonies. Dans ce contexte, les tensions générées par l'application répétée de nouvelles mesures furent assez intenses pour mener à un conflit décisif entre la grande métropole et ses colonies situées sur l'ensemble du continent.

### 1.3.1) La guerre de l'Indépendance ( 1775-1783 ).

En réalité, les colons voulaient maintenir leur liberté d'action en participant activement à la gestion coloniale tout en s'assurant d'une bonne collaboration avec l'Angleterre. De cette façon, ils pourraient répondre à leurs propres besoins et continuer à faire des échanges commerciaux avec la ville reine. Or, l'Angleterre refusa ce mode de gestion « autonome » et décida de renforcer son autorité légitime sur les colonies en présentant de nouvelles mesures de contrôle. L'application du mercantilisme, la taxation des produits, l'uniformisation de la structure politique des colonies selon le modèle anglais eurent tous des effets néfastes pour les deux camps. En plus d'irriter et de contrarier les colons, de réduire l'autonomie politique dont ils bénéficiaient et d'animer un esprit indépendantiste, ces nouvelles « lois » provoquèrent une guerre d'indépendance politique contre la métropole. Ainsi, une longue et pénible marche vers l'indépendance était enclenchée<sup>64</sup>.

Tous les colons n'étaient pas convaincus de la nécessité d'une telle démarche indépendantiste. D'un côté, se trouvaient les patriotes, pour qui la seule réponse à tous les problèmes semblait résider dans l'indépendance politique<sup>65</sup>. De l'autre, les loyalistes, ceux qui restaient fidèles à la Couronne et qui s'opposaient à l'idée d'indépendance politique<sup>66</sup>. Pour sa part, le Roi George III resta inflexible quant à ses positions et refusa de reconnaître l'indépendance des colonies. Le sort en était jeté et la guerre éclata entre l'Angleterre et les colons anglais sur le sol américain.

Au commencement de cette guerre de l'indépendance on semblait croire qu'une victoire écrasante de l'armée anglaise sur celle des colons était assurée. Cette conviction émanait du fait que l'armée anglaise, entraînée et dirigée par des généraux expérimentés, devait affronter une armée coloniale inexpérimentée, laquelle ne comptait aucun soldat de métier. En fait, l'armée coloniale avait été constituée d'hommes sans expérience, que l'on transforma en *minute men*<sup>67</sup> car, « à la minute près », ils devaient délaissé leur travail et se joindre aux troupes indépendantistes (ill. 2). Le début des hostilités à Lexington et à Concord au Massachusetts en avril 1775<sup>68</sup> ouvrait la porte à une rupture politique irréversible qui s'accomplirait le 4 juillet 1776 avec la Déclaration de l'Indépendance (ill. 3) et se terminerait avec la reconnaissance officielle anglaise de l'indépendance des États-Unis d'Amérique en 1783<sup>69</sup>.

Dans les faits, cette reconnaissance anglaise envers les colonies de la Nouvelle-Angleterre a pris beaucoup de temps à se réaliser. Le conflit armé qui séparait cette ultime consécration dura huit longues années, soit de 1775 à 1783<sup>70</sup>. Les affrontements terrestres et maritimes se succédèrent, les victoires et les défaites s'enchaînèrent, les stratégies militaires se développèrent, les difficultés économiques et le manque de ressources se firent sentir de même que les morts et les désertions se multiplièrent<sup>71</sup>. Malgré une organisation militaire déficiente, malgré les problèmes financiers et le manque de ressources évident pour garder l'armée en santé, les colons réussirent à gagner leur indépendance sans vraiment gagner la guerre<sup>72</sup>. Le contexte « socio-politico-économique » difficile de l'Angleterre, les dépenses astronomiques entraînées par la guerre et les coûts de plus en plus élevés qu'exigeait l'entretien des colonies, firent en sorte que l'Angleterre mit fin aux combats et accepta, enfin, de reconnaître l'indépendance des États-Unis d'Amérique<sup>73</sup>.

### 1.3.2) La Déclaration de l'Indépendance.

Lorsque, dans le cours des événements humains, un peuple se voit dans la nécessité de rompre les liens politiques qui l'unissent à un autre, et de prendre parmi les puissances de la terre le rang égal et distinct auquel les lois de la nature et du Dieu de la nature lui donnent droit, un juste respect de l'opinion des hommes exige qu'il déclare les causes qui l'ont poussé à cette séparation<sup>74</sup>.

Déjà après une première année de conflit armé, les colons décidèrent de publier le document historique de la proclamation d'indépendance des treize colonies britanniques d'Amérique, lequel fut rédigé par Thomas Jefferson (ill. 4) et revu par Benjamin Franklin. On pouvait y lire les théories sur l'égalité et sur la liberté politique et une série de reproches et d'accusations portée à l'endroit du peuple de la Grande-Bretagne<sup>75</sup>. Cette déclaration laissait aux colons la possibilité d'entrevoir leur émancipation et de fonder des États libres et indépendants de la tutelle anglaise. Ainsi, ils auraient tous les pouvoirs et les droits de « faire la guerre, de conclure la paix, de contracter des alliances, d'établir des relations commerciales et d'agir et de faire [tout ce] que les États indépendants sont fondés à faire »<sup>76</sup>. Après que le texte fut rendu publique, après que la guerre fut « gagnée », que restait-il à faire pour les colons? Un grand projet les attendait, celui qui devait réaliser et mettre en pratique les revendications et les grands principes fondateurs inscrits dans le texte qui proclama les treize États britanniques indépendants. Des défis de taille attendaient la nouvelle nation. Défis qui allaient mettre à l'épreuve cette volonté de vivre ensemble et la mise en pratique de ces grands principes créateurs qui donnaient droit à la « vie », à la « liberté » et à « la recherche du bonheur »<sup>77</sup>.

## 2) L'histoire des États-Unis au temps de son indépendance.

Cette guerre, qui dura huit longues années, engendra des affrontements violents entre les colonies, patriotes et loyalistes, et entre les colons et les Anglais, aux termes desquels l'Angleterre décréta officiellement l'indépendance des colonies britanniques d'Amérique. Toutefois, le plus difficile restait à venir. Il fallait maintenant voir comment cette nouvelle nation entendait réaliser son projet d'indépendance.

### 2.1) Les lendemains de l'Indépendance.

Une fois que l'indépendance fut enfin reconnue par l'Angleterre<sup>78</sup>, il restait maintenant à construire la nouvelle nation. Il fallait donc unir sous un même toit ceux que la guerre avait séparés et créer un nouvel ordre social et politique qui puisse satisfaire et répondre aux attentes de tous. Voilà un défi de taille qui allait prendre du temps avant de se réaliser pleinement dans sa forme et dans son contenu.

#### 2.1.1) Une nouvelle structure politique.

Lors des affrontements de 1775 à 1783, plusieurs décisions importantes furent prises par certains *leaders* politiques. Face aux problèmes structurels des colonies, sur les plans militaires et économiques, les élites coloniales créèrent un organisme central qui se chargeait de contrôler et de diriger l'ensemble des stratégies militaires<sup>79</sup>. De cette initiative était née l'idée de rédiger une constitution politique, la première constitution américaine. Le 1<sup>er</sup> mars 1781, les Articles de la Confédération furent ratifiés par les assemblées législatives des treize colonies<sup>80</sup>. Ainsi, les délégués institutionnalisèrent la première structure politique nationale, le Congrès, et décidèrent des pouvoirs qui lui seront accordés<sup>81</sup>. Toutefois, le consensus politique et les discussions autour des Articles de la Confédération et de la création d'un gouvernement national furent difficiles et laborieuses<sup>82</sup>. La crainte de perdre le contrôle sur le développement de leurs colonies et la peur que ce nouveau gouvernement national agisse comme le gouvernement britannique envers les colonies inquiétaient plusieurs colons. Malgré cela, une entente commune vit le jour entre les opposants et les partisans au projet constitutionnel. La création d'une structure politique nationale venait d'être instaurée et, dorénavant, le gouvernement et les colonies, auraient des responsabilités et des pouvoirs spécifiques, lesquels seraient définis et inscrits dans les Articles de la Confédération.

Cette nouvelle structure politique, créée pour les besoins d'une seule cause, celle de la guerre, ne pouvait plus répondre aux besoins de la nouvelle réalité d'après-guerre. Les graves problèmes économiques et politiques qui frappèrent la jeune République au lendemain de sa « victoire » devaient entraîner, dès 1783, une réforme constitutionnelle. Les problèmes étaient de taille et menaçaient l'équilibre, déjà précaire, de la nouvelle République. Ainsi, les Américains devaient résoudre des difficultés concernant les nombreuses dettes accumulées durant la guerre d'Indépendance par les diverses colonies; la dévaluation de la monnaie; l'augmentation fulgurante des prix des produits; des problèmes relatifs à la protection et à la défense militaire du territoire, encore sous l'oeil attentif de l'armée anglaise; les difficultés liées aux échanges commerciaux avec les pays étrangers<sup>83</sup>. Afin de trouver des solutions aux nombreux problèmes posés par la Révolution, des *leaders* politiques réclamèrent une révision des Articles de la Confédération. Ils proposèrent que les pouvoirs accordés au gouvernement central d'alors soient réorganisés et répartis d'une autre manière<sup>84</sup>. Néanmoins, les discussions et les débats autour de cette réforme constitutionnelle, comme ceux qui présidèrent les Articles de la Confédération, furent tendus et explosifs.

Les premiers débats furent à peine engagés que deux conceptions politiques émergeaient déjà. D'un côté, on retrouvait une position fédéraliste occupée par les nationalistes, fortement inspirée du libéralisme britannique. De l'autre côté, se trouvaient les opposants antifédéralistes, représentés par les régionalistes<sup>85</sup>. Pour les fédéralistes, dont le leader politique était Alexander Hamilton, délégué de New York, la solution résidait dans l'établissement d'un gouvernement central fort. Pour les opposants antifédéralistes, représentés par Thomas Jefferson, délégué de Virginie, le pouvoir devait être remis entre les mains des fermiers, par conséquent soumis aux États. Chacun croyait que « sa » solution permettrait de résoudre les problèmes de la République et redonnerait à cette dernière la cohésion sociale et politique nécessaire pour relever les nouveaux défis<sup>86</sup>.

L'émergence de ces deux tendances politiques lors des premières discussions constitutionnelles rappelait les deux types de développements qui avaient vu le jour durant la période coloniale<sup>87</sup>. D'une part, « le fédéralisme hamiltonien caractéris[ait] la pensée économique du Nord, dont la société [était] menée par des marchands plus ouverts aux mutations économiques que connaissait le monde à cette époque »<sup>88</sup>. D'autre part, « l'antifédéralisme jeffersonien tradui[sait] davantage la vision du Sud replié sur lui-même, [une] vision économique avant tout agricole »<sup>89</sup>, ce qui eut un fort impact sur le maintien de l'esclavage.

Une importante réunion fut organisée à Philadelphie en mai 1787, dans le but de réviser les Articles de la Confédération et d'arriver à une entente commune entre les différents représentants<sup>90</sup>. À l'issue de cette rencontre, qui dura plus de quatre mois, l'adoption d'une toute nouvelle Constitution vit le jour<sup>91</sup>.

Nous, le peuple des États-Unis, en vue de former une union plus parfaite, d'établir la justice, d'assurer la tranquillité intérieure, de pourvoir à la défense commune, de développer le bien-être général et d'assurer les bienfaits de la liberté à nous-mêmes et à nos descendants, ordonnons et établissons la présente Constitution pour les États-Unis d'Amérique<sup>92</sup>.

L'entente survenue entre les différents émissaires d'États à l'issue de ces rencontres entraîna la création d'une république de type présidentiel à régime fédéral<sup>93</sup>. Désormais, le gouvernement central possédait plus de pouvoirs et avait le droit de « lever et de percevoir des taxes », de « réglementer le commerce », de « constituer », « définir » et « déclarer la guerre », etc<sup>94</sup>. Par la suite, une série de dix amendements fut rajoutée au document initial et ratifiée en 1791<sup>95</sup>. Ces nouveaux amendements constitutionnels se voulaient comme une seconde protection des droits individuels. Ainsi, ce document de La Déclaration des Droits faisait état de certains droits civils, religieux et politiques. De ce fait, aucune loi n'interdisait la pratique d'une religion, la liberté de parole, le port d'armes ou même l'esclavage, et ce, malgré certains efforts de la part de Jefferson<sup>96</sup>.

Cette réforme constitutionnelle, qui donna naissance au document de La Constitution des États-Unis, ainsi qu'à celui de La Déclaration des Droits, allait permettre de donner une nouvelle orientation au développement global de la société américaine. Toutefois, la nouvelle structure socio-politique des États-Unis allait mener à d'importants affrontements idéologiques et politiques et cela jusqu'à la guerre de Sécession<sup>97</sup>.

### 2.1.2) Le nouveau contexte socio-économique et politique des États-Unis.

L'organisation rudimentaire des affaires politiques, économiques et sociales de la période coloniale avait cédé la place, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à des institutions bien établies, mais qui semblaient encore fragiles. En l'espace d'une décennie, les Américains avaient acquis leur indépendance, leur première grande Constitution et leur première charte des Droits. Ils étaient maintenant prêts à affronter les problèmes posés par la Révolution. Cependant, le développement politique de la fin du XVIII<sup>e</sup>

siècle et du début du XIXe siècle restera marqué par des relations politiques tendues entre les fédéralistes et les antifédéralistes. Ces derniers revendiquaient toujours, malgré l'accord survenu lors des discussions constitutionnelles, une décentralisation des pouvoirs vers les États, alors que les fédéralistes continuaient de faire valoir une centralisation des pouvoirs vers un seul gouvernement<sup>98</sup>.

Les premiers projets de lois décrétés par George Washington, le premier président des États-Unis en 1789 (ill. 5), ne réussirent pas à apaiser les tensions au sein des différents courants politiques<sup>99</sup>. Au contraire, nombre de ces projets provoquèrent des mouvements de désobéissances civiles, des tensions à l'échelle nationale et au sein même du gouvernement. Après avoir encaissé de dures critiques, Washington quitta son poste de président en 1796. S'étant retiré du gouvernement fédéral, Jefferson créa en 1793 le premier parti politique officiel aux États-Unis, soit le Parti républicain-démocrate<sup>100</sup>. Après la présidence controversée de Washington, ce fut au tour de John Adams en 1796 (ill. 6) de goûter à la répression antifédéraliste menée par le Parti républicain-démocrate.

Les tensions furent si intenses entre le gouvernement fédéral et ses détracteurs, que le Congrès sentit l'urgent besoin de voter des lois qui mettraient un terme aux critiques antifédéralistes<sup>101</sup>. Sous la présidence de Adams (1796-1801), la loi sur les étrangers (*Alien Act*, 1798) et la loi contre la sédition (*Sedition Act*) furent adoptées<sup>102</sup>. De toute évidence, les antifédéralistes dénoncèrent ces nouveaux projets de lois. Le chef du « Parti », Thomas Jefferson, rédigea, dès 1798, des Résolutions (*Virginia and Kentucky Resolutions*) afin que le gouvernement abroge ces lois<sup>103</sup>. Jefferson voyait dans ces lois une manière pour le gouvernement de bâillonner l'opposition et de limiter le pouvoir des États. En fait, les Résolutions proposées par Jefferson prévoyaient que les États puissent disposer d'un droit de veto sur les lois votées par le fédéral. Toutefois, ces Résolutions eurent pour conséquence d'augmenter les tensions politiques. Ainsi, les débats qui avaient débuté avant même l'établissement de la Constitution concernant la légitimité des pouvoirs du gouvernement fédéral par rapport à ceux exercés par les États, se poursuivaient et s'intensifiaient d'un président à un autre et cela même lorsque Jefferson entra au pouvoir au début de l'année 1801<sup>104</sup>.

Après la présidence controversée de Washington et de Adams, Jefferson arriva au gouvernement avec un programme précis, celui de réduire le poids et le coût du gouvernement, d'abroger les lois fédéralistes répressives et de sauvegarder la paix internationale<sup>105</sup>. Plusieurs événements importants vinrent marquer la présidence de Jefferson<sup>106</sup>. En fait, les historiens s'entendent pour dire que la présidence de



Jefferson fut importante à plus d'un titre<sup>107</sup>. Il réussit à donner au gouvernement fédéral une vision moins partisane, mais les gestes et les décisions politiques qu'il prit durant son mandat présidentiel eurent un impact direct sur l'évolution des États-Unis<sup>108</sup>.

## 2.2) La division entre les deux « sections ».

Entre l'entrée en fonction du premier président des États-Unis ( 1789 ), George Washington, en passant par celle de John Adams ( 1796 ), entre-coupée par la création du Partis républicain et l'arrivée au pouvoir de Thomas Jefferson ( 1800 ), le paysage américain s'était considérablement modifié. Malgré les efforts présidentiels qui visaient à apaiser les tensions entre les représentants politiques pour maintenir l'unité de la nouvelle nation et doter le gouvernement fédéral d'outils qui lui permettraient d'orienter, de stimuler et de protéger le développement socio-économique du nouveau pays, deux réalités opposaient le Nord et le Sud.

À travers toutes ces transformations, des changements s'opéraient dans le développement économique des régions du Sud et du Nord. Après avoir fondé son économie sur la culture du tabac au début de la période coloniale, le Sud, à la fin du XVIIIe siècle, réorienta son économie vers une culture intensive du coton. Cette nouvelle forme de culture qui nécessitait une main-d'oeuvre plus substantielle que la culture du tabac, allait très vite faire progresser le travail servile vers une « institution » qui deviendra presque exclusivement sudiste, soit l'esclavage. Parallèlement à cette réorientation agricole du Sud et à l'expansion de l'esclavage engendrée par ce changement, le Nord réorientait son économie vers l'industrie manufacturière<sup>109</sup>. En même temps que se développait une nouvelle économie industrielle au Nord, un mouvement « abolitionniste », guidé par les idées de liberté et d'égalité véhiculées dans la Déclaration d'Indépendance, envahit les territoires du Nord<sup>110</sup>. Tous les États du Nord réussirent à abolir l'esclavage sur leurs territoires, du moins à le limiter aux États où il était déjà pratiqué. Rapidement, les sudistes créèrent un « marché parallèle d'esclaves » en favorisant la reproduction d'esclaves dans les plantations et en ayant recours à un marché de contrebande par lequel on importait la main-d'oeuvre servile<sup>111</sup>.

La division qui était apparue entre le Nord et le Sud au début de la période coloniale devait s'accroître au début du XIXe siècle et devenir problématique, voire même critique vers le milieu de ce même siècle. Les besoins particuliers liés au développement des régions, les intérêts économiques et politiques de chaque État, l'opinion publique et politique sur la question de l'esclavage étaient tous des sujets qui allaient conduire à l'éclatement de l'*Union* américaine.

### 2.2.1) Vers la guerre civile.

Entre les années 1829 et 1865, la création des partis politiques américains s'était faite entre la Présidence de Jackson ( 1828-1837 ) et celle de Lincoln ( 1860 )<sup>112</sup>. Jackson (ill. 7) personnifiait alors la démocratie américaine, une politique agressive et vivante et il était perçu comme le représentant du peuple américain et le nouvel idéal démocratique de l'Amérique. Lincoln (ill. 8), à l'opposé de Jackson, était peut-être antiesclavagiste, mais son souci premier était la sauvegarde de l'Union<sup>113</sup>. L'histoire qui se déroula entre l'élection de Jackson et celle de Lincoln correspond à une longue période où les États-Unis connurent un développement général extraordinaire qui mettra en relief les différences fondamentales qui tendaient à séparer progressivement les deux sections.

La construction ferroviaire, qui s'avéra un élément central dans le développement économique du Nord, l'expansion territoriale vers l'Ouest et l'Aménagement de ce territoire, l'avènement des tarifs protectionnistes, la croissance économique constante du Nord, l'augmentation significative de la population et l'importance de la presse écrite, furent tous des facteurs qui allaient marquer d'un grand trait les frontières entre les deux sections.

### 2.2.2) Le développement économique du Nord et l'éveil des mouvements abolitionnistes.

À l'instar de l'histoire de son pays, le Nord connu entre les années 1820 et 1860 un développement économique rapide qui eut pour effet d'élargir de façon significative le fossé qui le séparait d'avec le Sud. Cette croissance économique fut étroitement liée, d'une part, au défrichement des terres fertiles de l'Ouest, à la colonisation et à l'amélioration des techniques et des outils agricoles et, d'autre part, à la nouvelle étendue de l'industrie manufacturière<sup>114</sup>. De plus, la découverte de gisements de cuivre, de fer et de plomb favorisa la création d'aciéries et de fonderies sur les territoires du Nord. Ces divers secteurs industriels, agricoles et manufacturiers allaient permettre une évolution rapide de la classe ouvrière et une progression générale de la société nordique.

Si, dans le Nord, la première moitié du XIXe siècle fut le théâtre d'une réforme industrielle , elle engendra également de nombreux mouvements de réforme morale et culturelle<sup>115</sup>. Durant le premier tiers du XIXe siècle, un nouvel enthousiasme religieux protestant envahit le Nord du continent. De cette nouvelle ferveur évangélique, un

mouvement abolitionniste prit forme et donna naissance à de nombreuses associations antiesclavagistes, dont certaines furent influencées par l'enseignement du *puritanisme* toujours présent.

Très tôt dans l'histoire des États-Unis, les *Quakers* avaient réussi à mettre sur pieds, vers 1775, une association antiesclavagiste nommée la *Society for the Relief of free Negroes held in Bondage*<sup>116</sup>. Les *Quakers* étaient membres de la « Société religieuse des Amis », une secte réformée et née en Angleterre sous l'égide de George Fox. Pacifistes et philanthropes, ils avaient été, comme les *Puritains*, persécutés et forcés de quitter l'Angleterre. À partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, ils émigrèrent en Amérique où ils exercèrent une forte influence sur l'Amérique, notamment grâce au fondateur de la colonie de Pennsylvanie William Penn. Persuadés d'avoir à accomplir une mission, celle de montrer la présence de Dieu en tout homme, les *Quakers* parcoururent l'Amérique afin de diffuser ce qu'ils appelaient *leur* vérité. Sous bien des aspects, les valeurs et les principes défendus par les *Quakers* coïncidaient avec les définitions de la démocratie américaine et avec certaines idéologies du puritanisme. Ils pensaient que tous les hommes étaient égaux et bons par nature et croyaient à la tolérance religieuse, à la simplicité du mode de vie et du langage<sup>117</sup>.

L'histoire des premières activités *quakers* en Amérique témoigne de la force et du courage dont les « Amis » étaient dotés. Plutôt que de développer leur orthodoxie pour eux-mêmes, ils s'engagèrent dans une quête acharnée du martyr<sup>118</sup>. Ces hommes et ces femmes étaient prêts à payer de leur vie pour transmettre *leur* vérité et prêts à subir les pires sévices corporels pour leur Seigneur. Néanmoins, cette certitude d'apporter la bonne nouvelle à l'humanité, cette volonté de croire et de faire croire en *leur* vérité, leur mépris envers la hiérarchie et les coutumes firent en sorte qu'ils devinrent prisonniers des idées qu'ils défendaient. Avec le temps, ils cherchèrent davantage à affirmer et à parfaire *leur* vérité plutôt que de diffuser ces idées dans tout le continent américain. Tandis que l'étau se resserrait sur les dogmes de la religion *quaker*, le puritanisme, que l'on disait rigide et dogmatique à cette même époque, évoluait vers le compromis. À travers leur quête incessante de pureté et leur éternelle dévotion envers le Dieu Tout-Puissant, les *Quakers* se sont isolés du reste du monde. Convaincus de n'avoir qu'une seule mission à remplir, celle de transmettre la bonne parole, obsédés par les principes et les valeurs pacifistes, ils refusèrent de faire la guerre et de participer à la défense du territoire américain<sup>119</sup>. Il fallait rester pur, s'occuper des affaires de la communauté et se consacrer à la pureté de ses principes et cela, à n'importe quel prix. Même s'ils se portèrent à la défense des esclaves, leurs efforts n'eurent jamais de résultats concrets sur la pratique de l'esclavage. L'hostilité et l'antipathie du gouvernement et de la population en général envers les *Quakers*,

ralentirent de façon considérable les démarches de purification de la communauté, mais également les tentatives abolitionnistes. Les abolitionnistes nés du « second grand réveil »<sup>120</sup>, qui considéraient l'esclavage comme une « honteuse violation des droits de l'homme » qu'il fallait détruire au plus vite eurent plus de « succès » que leurs prédécesseurs<sup>121</sup>. Dès le milieu du XIXe siècle, les abolitionnistes descendirent dans l'arène politique où les débats esclavagistes et antiesclavagistes avaient déjà été amorcés.

Au début, la question esclavagiste, qui devint rapidement le principal problème des antagonismes sectionnels fut débattue à partir de considérations pratiques tournées vers les intérêts de la population blanche américaine. Les partisans de la liberté du sol ( les *Free Soilers* <sup>122</sup> ) ne reconnaissaient pas l'esclavage comme étant une « institution » malsaine et amoral qui annihilait toute la population afro-américaine, mais la voyait plutôt comme une pratique qui « sapait la dignité du travail humain », « dégradait la main-d'œuvre blanche partout où il existait » et « maintenait non seulement les Noirs asservis, mais aussi les pauvres blancs dans l'ignorance »<sup>123</sup>. Pour leur part, les propriétaires d'esclaves disaient vouloir protéger et préserver les travailleurs blancs libres d'une quelconque association avec l'esclave Noir<sup>124</sup>. Toutefois, au moment où la demande mondiale de coton propulsait le Sud dans une production intensive, soit vers les années 1830, l'esclavage n'apparaissait plus comme « un mal nécessaire » au yeux des sudistes, mais comme « un immense bienfait moral, social et politique - et pour l'esclave et pour le maître »<sup>125</sup>. C'est à partir de ce moment que les véritables affrontements idéologiques et moraux liés à la pratique et à l'extension de l'esclavage commencèrent. Affrontements et conflits qui allaient, pour un temps, mettre à l'épreuve l'union nationale des États-Unis d'Amérique.

### 2.2.3) Le développement économique du Sud.

Le Sud esclavagiste est aujourd'hui le pouvoir qui contrôle le monde [...]. Le coton, le riz, le tabac et les fournitures de navires dictent leur loi à l'univers. [...] Aucun pouvoir au monde n'ose [...] faire la guerre au coton. Le coton est roi<sup>126</sup>.

Si le développement économique du Nord paraissait en constante évolution, celui du Sud semblait s'enliser dans une espèce de tradition funeste. Comme nous l'avons vu plus haut, depuis la fin du XVIIIe siècle, l'économie du Sud fut essentiellement basée sur la culture du coton<sup>127</sup>. Les activités générées par cette culture furent régies par le système de plantation, qui lui, reposait sur l'esclavage. L'ensemble du système de plantation du Sud était dirigé par la classe toute-puissante des grands planteurs de coton qui réussirent à influencer et à contrôler tous les

aspects de la vie du Sud, tant sur les plans économique et politique que social<sup>128</sup>. Si les secteurs manufacturiers et industriels se développèrent rapidement au Nord, ils suscitèrent peu d'intérêts dans les régions du Sud jusqu'à la guerre de Sécession. Les productions liées à ces secteurs économiques servaient à répondre aux besoins locaux de la population sudiste. La faible activité de ces secteurs économiques au Sud s'expliquait notamment par l'importante population d'esclaves sur le territoire, laquelle ne possédait aucun pouvoir d'achat<sup>129</sup>. En dehors de cette réalité « esclavagiste », il y avait un manque d'initiative volontaire de la part des planteurs sudistes face à la progression de ces activités économiques sur leur territoire:

En limitant volontairement le progrès industriel et manufacturier, en contrôlant le niveau de développement des industries du Sud, les planteurs s'assur[aient] que la structure de la société demeure la même, contribuant ainsi à maintenir leur contrôle politique, économique et social sur la région<sup>130</sup>.

De cette façon, les planteurs du Sud écartèrent la possibilité de créer une nouvelle élite économique industrielle qui aurait pu entrer en compétition avec le pouvoir et la domination des planteurs; ils repoussèrent la possibilité de créer une alliance quelconque avec le Nord. Par contre, vers les années 1840, l'épuisement des sols et la baisse de la productivité des esclaves venaient faire la preuve que l'économie du Sud, axée sur la monoculture du coton, semblait freiner toute progression de la société. Dans ce contexte, les planteurs avaient deux options: réorienter leur économie vers d'autres cultures afin de relancer le développement économique des régions ou maintenir l'esclavage et prôner son existence par une nouvelle expansion territoriale<sup>131</sup>. Étant donné que la première solution remettrait en cause le pouvoir des grands planteurs, ceux-ci optèrent pour le second choix, celui de « défendre » et d'étendre la pratique de l'esclavage au nom de la liberté du Sud.

#### 2.2.4) L'expansion territoriale et l'aménagement du territoire.

Depuis la fin de la guerre de l'Indépendance, les États-Unis continuèrent sans cesse d'élargir leurs frontières, « phénomène » qui fut baptisé par plusieurs historiens comme étant la « Destinée Manifeste des États-Unis ». Après l'entente pacifique survenue avec la France pour l'achat de la Louisiane ( 1803 ) et avec l'Espagne pour l'acquisition de la Floride ( 1819 ), les États-Unis s'entendirent avec l'Angleterre pour délimiter la frontière entre les États-Unis et le Canada ( 1846 )<sup>132</sup>. Par la suite, une guerre éclata entre le Mexique et les États-Unis ( 1846-1848 ) aux termes de laquelle le Mexique céda aux Américains plus de la moitié de son territoire. Avec ces nouvelles acquisitions<sup>133</sup>, les États-Unis étendaient leur puissance terrestre d'une océan à l'autre.

Néanmoins, si l'expansion faisait croître la puissance territoriale américaine, elle ouvrait tout grand la porte à l'esprit « sectionnaliste », aux affrontements idéologiques et, très bientôt, au « combat ultime ». Avec la polarisation de plus en plus claire entre les États esclavagistes du Sud et les États libres du Nord, on devait maintenant déterminer le statut de ces nouveaux territoires<sup>134</sup>. Ces derniers allaient-ils devenir des États libres ou des États esclavagistes? Quels seraient les besoins et les intérêts de ces nouveaux colons? Quelles cultures allaient-ils développer sur ces nouveaux territoires?<sup>135</sup>

Ces interrogations déclenchèrent une controverse autour de la question de l'esclavage et aggravèrent considérablement les dissensions entre les États du Nord et ceux du Sud. Alors que les premières voix en faveur d'une abolition radicale de l'« institution particulière » se faisaient entendre dans le Nord du continent, l'esclavage connaissait une exceptionnelle recrudescence dans la première moitié du XIXe siècle<sup>136</sup>. D'ailleurs, la question de l'esclavage, qui se trouvait au centre de cette expansion territoriale, aurait très certainement provoqué un affrontement Nord-Sud dans n'importe quelles circonstances, mais ce fut « la croissance tentaculaire du pays qui la rendit explosive »<sup>137</sup>.

Le processus d'admission des États dans l'Union n'avait, jusqu'en 1819, jamais posé de problème particuliers, ni créé de réelles tensions entre le Nord et le Sud<sup>138</sup>. Le procédé était simple. Dès qu'un territoire atteignait une population de 60 000 habitants, les autorités pouvaient demander l'admission de ce territoire comme État dans l'Union<sup>139</sup>. De plus, si le territoire en question se situait entre l'Ohio et le Mississippi, il devait être admis au sein de l'Union en tant qu'État libre. À l'inverse, si le territoire se trouvait à l'extérieur de cette ligne Ohio-Mississippi, l'esclavage pourrait alors y être pratiqué<sup>140</sup>. Les problèmes commencèrent lorsque le Missouri, situé à l'extérieur de la frontière Ohio-Mississippi, fit une demande d'admission au sein de l'Union à titre d'État esclavagiste en 1819<sup>141</sup>. L'admission de ce territoire en tant qu'État esclavagiste fit craindre les congressistes du Nord qui croyaient qu'un Missouri esclavagiste viendrait briser l'équilibre numérique et politique des États libres et des États esclavagistes qui s'élevait à onze de chaque côté. À l'instar de rencontres et de discussions tendues, une entente fut conclue entre les représentants grâce à la signature du « compromis du Missouri ». Ainsi, les représentants de chaque côté s'étaient mis d'accord sur deux choses: le Missouri serait admis dans l'Union comme un État esclavagiste; une partie du Massachusetts serait découpée afin de créer le nouvel État libre du Maine pour ainsi rééquilibrer le nombre d'États libres par rapport à ceux esclavagistes<sup>142</sup>. Peu de temps après cette résolution de conflit, la ligne Mason-Dixon fut établie entre les États libres et les États esclavagistes. Tout nouvel État qui

se situait au Nord de cette ligne devait être admis dans l'Union à titre d'État libre et à titre d'État esclavagiste pour les territoires situés au Sud de cette ligne Mason-Dixon<sup>143</sup>.

Cette décision ne fit que retarder la crise liée à l'esclavage. Cette nouvelle ligne « virtuelle » « créait et officialisait une division de l'Union en sections antinomiques que les réalités économiques n'allaient que creuser »<sup>144</sup>. Alors que l'épuisement des sols et les conditions climatiques de la Caroline du Nord et de la Virginie firent disparaître la production de coton dans ces régions, les planteurs de coton décidèrent de se déplacer vers les nouvelles terres de l'Ouest<sup>145</sup>. Ils décidèrent d'y créer, avec leurs esclaves, une colonie esclavagiste. Ce nouvel établissement esclavagiste provoqua une fois de plus une nouvelle flambée autour de la question de l'esclavage. Le Congrès tenta, comme il l'avait fait avec le Compromis du Missouri, de calmer les esprits avec le Compromis de 1850 qui offrait à chaque camp quelques petites satisfactions par le biais d'une série de lois<sup>146</sup>, lesquelles allaient permettre aux nouveaux territoires d'adopter ou de rejeter l'esclavage au moment de leur demande d'admission dans l'Union<sup>147</sup>. De plus, un renforcement de la loi sur les fugitifs vint fortifier l'« institution particulière » en exigeant que les autorités des États libres du Nord participent à la recherche et à la capture des esclaves fugitifs, sans quoi ils s'exposaient à des amendes sévères<sup>148</sup>.

Plutôt que d'apaiser les esprits, ces nouvelles lois favorisèrent les États esclavagistes et leurs permirent de coloniser d'autres territoires à l'Ouest du pays et rendirent possible l'extension et la survie de l'esclavage d'un bout à l'autre du continent. Dans ce contexte, des manoeuvres de toutes sortes furent faites, à l'initiative des deux camps, afin de convaincre les colons de déposer une demande d'adhésion et d'adopter le statut d'État esclavagiste ou libre. De plus, pour obliger le gouvernement à faire des concessions, les sudistes menacèrent à plusieurs reprises de faire sécession avec le reste de l'Union. La défense des droits et de l'honneur des États esclavagistes allaient bientôt rompre l'équilibre tant recherché par le Congrès et mettre en pièces le rêve humanitaire et égalitariste qui avait animé les débuts de la jeune république. La « Destinée Manifeste » des États-Unis qui devait réaliser l'agrandissement d'un espace de liberté, de tolérance et de démocratie, aura finalement servi dans les premières décades du XIXe siècle de tremplin aux esclavagistes convaincus de défendre l'idée d'une extension de l'esclavage<sup>149</sup>.

### 2.3) Les tensions politiques.

S'ils avaient eu l'intention d'inclure le Noir dans leur « tous les hommes », les signataires de la Déclaration d'indépendance avaient eu tort. Notre nouveau gouvernement est fondé justement sur l'idée contraire; ses fondations sont bâties, sa pierre angulaire repose sur une grande vérité, c'est que le Nègre n'est pas l'égal de l'homme blanc; que l'esclavage [...] est sa condition naturelle et normale. Notre nouveau gouvernement est le premier de l'histoire du monde qui soit fondé sur cette grande vérité physique, philosophique et morale<sup>150</sup>.

L'atmosphère tendue et explosive qui avait présidé au processus d'expansion territorial planait maintenant au dessus de chaque nouvel État libre et esclavagiste, laissant présager un orage violent. Les événements qui avaient, dans un premier temps, signalé la présence de deux types de développements durant la période coloniale, fomenté l'esprit « sectionnaliste » dans un deuxième temps, se consolideraient, dans un troisième et dernier temps, en une impitoyable guerre civile.

La violence et les menaces perpétrées par les sudistes envers les nordistes et le Congrès lors des négociations territoriales avaient convaincu certains partisans du « Sol libre » que les discussions ne servaient plus à rien et qu'il fallait maintenant faire parler les armes. Un de ces partisans du nom de John Brown (ill.9) organisa, en 1858, une attaque contre le sud des Appalaches<sup>151</sup>. En octobre de la même année, Brown décida d'agir avec le peu d'hommes dont il disposait, puisque personne, une quinzaine tout au plus, répondit à son appel de ralliement. Malgré son manque évident d'effectif et d'organisation, Brown et son petit bataillon se rendirent à Harper's Ferry pour y occuper les bâtiments de la fabrique d'armes<sup>152</sup>. Par la suite, Brown expédia une patrouille dans les environs afin qu'elle puisse transmettre la nouvelle aux esclaves<sup>153</sup>. La patrouille ne ramena que quelques esclaves et partit avec Brown à bord d'un train qui les amènerait vers l'est du pays. Par contre, des habitants de Harper's Ferry poursuivirent les fugitifs et une escarmouche éclata, faisant des morts, quelques blessés et des hommes furent capturés, dont Brown lui-même<sup>154</sup>.

Sans attendre, les sudistes réclamèrent la tête de Brown et les nordistes, dans une sorte de perplexité, condamnèrent l'acte et acclamèrent le nouveau héros. L'affaire « Brown » pris des proportions immenses et eut des répercussions sur toutes les tribunes. Les journaux s'étant emparés de l'histoire en firent presque une affaire personnelle. Le Nord « a sanctionné et applaudi le vol, le meurtre, la trahison », proclamait la *De Bow's Review*<sup>155</sup>. Les journalistes demandaient s'il était encore possible « de vivre sous un gouvernement dont la majorité des sujets et des citoyens considèrent John Brown comme un martyr et un héros chrétien ? »<sup>156</sup>.



D'autres affirmaient que « l'invasion de Harper's Ferry [avait] fait progresser la cause de la désunion plus que tout autre événement [...] »<sup>157</sup>. Dans l'arène politique, on tentait de calmer les esprits déchaînés des sudistes. Les conservateurs du Nord organisèrent d'importantes rencontres « anti-Brown » et condamnèrent l'affaire du même nom, perçue comme un crime contre la Virginie, mais aussi contre l'Union toute entière<sup>158</sup>. De leur côté, les dirigeants républicains s'empressèrent de désavouer le raid de Brown en accusant ce dernier de « sédition et de trahison »<sup>159</sup>. D'autres, s'exprimaient avec des propos plus modérés, comme Lincoln, qui affirmait que « même si Brown pensait, comme nous, que l'esclavage est mauvais, cela ne saurait excuser la violence, les effusions de sang et la trahison »<sup>160</sup>. Dans les villes, dans les maisons et sur terrain, la peur était palpable. Les habitants craignaient les révoltes d'esclaves et redoutaient que d'autres « John Brown », plus fanatiques encore, n'envahissent leur région. Dans ce climat d'extrême tension, des citoyens de Caroline du Sud, du Kentucky et de d'autres régions, chassèrent de leur État, certaines personnes qui travaillaient pour des institutions antiesclavagistes<sup>161</sup>.

L'élection présidentielle de 1860 allait mener le niveau de tension, déjà très élevé, à un stade jamais atteint et, de surcroît, ranimer l'esprit sécessionniste déjà présent chez les sudistes. La course à la présidence de 1860 divisa le parti démocrate sur le choix du candidat: John C. Breckinridge du Kentucky, représentant l'aile sudiste du parti, et Stephen Douglas, représentant de l'aile nordiste. Le parti de l'Union constitutionnelle, nouvellement créé, présenta le candidat John Bell du Tennessee. Les républicains, quant à eux, se rallièrent à la candidature d'Abraham Lincoln avec un programme qui s'opposait à toute expansion de l'esclavage et qui soutenait l'Union des États<sup>162</sup>.

Les discours prononcés par les représentants et les candidats furent nombreux et avaient pour le moins tous le même objectif, c'est-à-dire celui de convaincre les électeurs du bien fondé de voter pour tel ou tel candidat. Si vous voulez « voter au coude à coude avec un Nègre grand et gros », scandaient les orateurs démocrates, si vous voulez soutenir « un parti qui dit qu'un Nègre vaut mieux qu'un Irlandais », si vous êtes « prêt[s] à partager votre patrimoine avec le Nègre [...], votez donc pour le candidat républicain »<sup>163</sup>. Des révélations de malversations et de corruption furent étalées au grand jour, des menaces furent lancées des deux côtés et des supplications fusèrent de toute part:

[Les républicains] croient qu'il est de leur devoir de détruire [...] l'homme blanc pour que le Noir soit libre. [...] Le Sud en est venu à la conclusion que si par hasard Lincoln était élu [...], il ne saurait se soumettre aux conséquences et donc, pour échapper à son sort, il ferait sécession de l'Union<sup>164</sup>.

Nous sommes en position de vous demander de céder. Auquel de vos droits, messieurs les nordistes, nous autres gens du Sud avons-nous jamais porté atteinte? [...] Ce sont nos institutions qui sont en jeu; ce sont nos biens qui risquent d'être détruits; c'est notre honneur que l'on veut souiller<sup>165</sup>.

### 2.3.1) L'élection de Lincoln.

Lincoln se fit d'abord remarquer en acceptant de participer à une joute oratoire qui l'opposerait au sénateur Stephen Douglas lors de la nomination sénatoriale de 1858<sup>166</sup>. À l'issue de ces rencontres, Douglas obtint le poste de sénateur et Lincoln acquit au sein du Parti républicain une popularité sans égal qui rehaussa sa notoriété<sup>167</sup>. En 1860, il fut nommé candidat présidentiel<sup>168</sup>. Après une dure et longue campagne électorale, ce fut la division des démocrates qui assura sa victoire. Lincoln reçut l'appui de 40% de la population, des électeurs regroupés essentiellement au Nord et dans le Midwest, contre 30% des voix pour les démocrates, des votes en provenance principalement du Sud<sup>169</sup>.

Les graines avaient été plantées depuis longtemps, le terrain fut incendié puis arrosé plusieurs fois. Maintenant, la terre était prête à accueillir la sécession. À la fin de l'année 1860 et au début de l'année suivante, peu de temps avant l'investiture de Lincoln, sept États - la Caroline du Sud, le Mississippi, la Floride, l'Alabama, la Géorgie, la Louisiane et le Texas - fondèrent les États confédérés d'Amérique, dotés d'une Constitution, avec à leur tête Jefferson Davis (ill. 10)<sup>170</sup>. Lors d'une convention menée par la Caroline du Sud, les dirigeants du mouvement sécessionniste expliquèrent les motifs et les raisons de leur action: « Le Parti républicain vainqueur ayant fait connaître son intention de déclarer la guerre à l'esclavage, les États à esclaves ne se sentent plus protégés face à un gouvernement hostile »<sup>171</sup>. Dans un contexte où les tensions s'étaient accumulées depuis des années, la sécession, devenue dès lors un acte équivoque, paraissait comme un geste purgatoire et inévitable, libérant les sudistes de la peur et de l'hostilité si longtemps refoulées.

### 2.3.2) La sauvegarde de l'Union et les revendications du Sud.

Dans son ultime message au Congrès, le 3 décembre 1860, James Buchanan, le Président sortant, fit un discours qui récusait la légalité de la désunion. Selon lui, l'Union n'était pas « simplement une association volontaire d'États, susceptible d'être dissoute à volonté par n'importe laquelle des partis prenantes ». De plus, ajoutait-il, « c'était nous, le Peuple qui avons adopté, pour former une Union *plus* parfaite que celle existant selon les articles de la Confédération, une Constitution qui stipulait:

l'Union sera perpétuelle. Finalement, il conclut en affirmant que « la souveraineté des états n'était nullement supérieure à la souveraineté nationale »<sup>172</sup>.

Lincoln, le Président élu, abonda dans le même sens que son prédécesseur, même qu'il poussa plus loin sa requête afin de préserver l'Union. Durant les premières années du conflit, la défense de l'Union, plus que tout autre sujet, fut le porte étendard de la politique de Lincoln. Dès les premiers jours de son nouveau mandat, il fit connaître sa position à la nation en affirmant qu'aucun « État ne peut, par sa seule décision, quitter légalement l'Union. [...] Il ne peut le faire qu'en transgressant la loi et par la révolution<sup>173</sup> ».

Le débat était lancé. La sécession était-elle constitutionnelle ou bien était-elle un acte révolutionnaire? De son côté, Jefferson Davis, après avoir tenté en vain de faire reconnaître pacifiquement la nouvelle nature politique des États sécessionnistes par le Congrès, semblait pour le moins bien décidé: « Le temps des compromis est désormais révolu. Le Sud est bien décidé à rester sur ses positions et faire sentir à quiconque se mettra en travers de sa route l'odeur de la poudre et le contact de l'Acier sudistes »<sup>174</sup>. Alors que Lincoln refusait de reconnaître le nouveau gouvernement du Sud et qu'il s'engageait à prendre tous les moyens dont il disposait pour défendre l'Union, les Confédérés tentaient de mettre la main sur les biens fédéraux. Ils exigèrent que tous les établissements fédéraux qui se trouvaient sur leurs territoires soient évacués afin qu'ils puissent en prendre possession<sup>175</sup>. Au moment où Lincoln préparait son discours inaugural, il reçut, en avril 1861 un ultimatum l'invitant sans attendre à évacuer le Fort Sumter. Face à la menace pressante des Confédérés, Lincoln décida d'envoyer des renforts pour venir en aide aux troupes déjà sur place. Les Confédérés réagirent en attaquant les troupes de Lincoln et une bataille éclata, au terme de laquelle les troupes fédérales acceptèrent de se rendre<sup>176</sup>.

La chute du Fort Sumter parut aux yeux des sudistes comme une grande victoire contre les « républicains noirs » du Nord<sup>177</sup>. Par la suite, d'autres États du Sud - la Virginie, l'Arkansas, la Caroline du Nord et le Tennessee - quittèrent les rangs de l'Union pour rejoindre ceux des Confédérés. Seuls quatre États limitrophes, soit le Maryland, le Delaware, le Kentucky et le Missouri restèrent fidèles à l'Union<sup>178</sup>. L'adhésion de ces États au sein de l'Union, ces mêmes États qui avaient pris leurs distances par rapport à la question de l'esclavage, et ceux du Sud, laissait présager qu'un affrontement majeur allait finalement avoir lieu.

Si le Nord se battait pour les idées défendues par la Constitution et pour la sauvegarde de l'Union, le Sud luttait pour la souveraineté des États, pour le droit de faire sécession, pour la Constitution telle qu'ils l'interprétaient et pour l'idée d'une « nation » sudiste. Le « droit sacré de s'autogouverner », défendu par Jefferson<sup>179</sup> et le droit de posséder des esclaves et de les emmener dans les territoires, étaient aux nombres des droits et libertés revendiquées par les sécessionnistes. Dans ces conditions, seule une guerre pouvait déterminer qui allait enfin gouverner le Sud.

#### 2.4) La guerre de Sécession.

Après la chute du Fort Sumter dans le port de Charleston en 1861, une fièvre guerrière envahit les camps unionistes et sécessionnistes. Il n'était plus question pour personne de revenir en arrière et il fallait désormais se battre jusqu'au bout pour défendre ses droits et ses idées. D'ailleurs, le début des hostilités au Fort Sumter déboucha rapidement sur une guerre civile farouche qui dura quatre longues années et causa la perte inestimable de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants.

##### 2.4.1) Les affrontements terrestres et maritimes ( 1861-1865 ).

Les différentes batailles, que nous ne pouvons pas résumer dans ce chapitre, allaient mettre à l'épreuve des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qui n'avaient jamais été préparés pour une telle guerre. Le pays en entier n'était pas prêt. Ni le Nord ni le Sud ne disposait d'une armée capable de défendre ses intérêts et ni l'un ni l'autre ne détenait de plan stratégique ou de plan d'attaque solide. Le manque de préparation et d'expérience militaire allait aussi faire ressortir les carences dans plusieurs autres domaines - les ressources alimentaires, vestimentaires, le manque d'artillerie lourde, etc.<sup>180</sup> En plus de tous ces problèmes de logistique militaire et de pénuries matérielles, les effectifs militaires paraissaient tout aussi problématiques. Qu'il s'agisse de la formation d'un régiment - la plupart du temps composé de volontaires inexpérimentés recrutés à la dernière minute - ou de la nomination des généraux ou des officiers - choisis souvent pour des raisons politiques plutôt que professionnelles - les lacunes furent énormes et non sans conséquences<sup>181</sup>. L'amateurisme et l'inexpérience qui caractérisaient l'organisation militaire au début du conflit allaient être mis à l'épreuve lors des nombreux affrontements terrestres et maritimes. Dans ce contexte, « ce furent sur les champs de bataille et non dans les camps d'entraînement que les régiments de la guerre de Sécession apprirent à se battre »<sup>182</sup>.

Malgré toutes ces faiblesses et ces difficultés, dont tous étaient conscients, Lincoln ( président du Nord ) et Davis ( président du Sud ) demeuraient confiants et furent prêts à aller jusqu'au bout. L'inégalité des forces en présence avait laissé croire aux nordistes que la victoire serait rapide et éminente<sup>183</sup>. Toutefois, la situation se compliqua et les combats se poursuivirent cinq années durant. Des affrontements eurent lieu principalement dans des régions situées entre Washington, la capitale nordiste, et Richmond, la capitale sudiste ( Virginie )<sup>184</sup>. Des défaites et des victoires furent encaissées de chaque côté et eurent des conséquences diverses sur le déroulement du conflit<sup>185</sup>. La guerre qui aura duré de 1861 à 1865 connut son dénouement final lorsque Richmond, la capitale sudiste, fut conquise par les forces nordistes. Enfin, le 9 avril 1865, à Appomattox, le général Grant, commandant en chef des forces nordistes, obtint du général Lee, commandant en chef des armées du Sud, une reddition sans conditions<sup>186</sup>.

#### 2.4.2) Les conséquences de la guerre.

La guerre de Sécession fut d'abord et avant tout une guerre entre deux parties, chacune défendant sa propre idéologie, plutôt qu'une guerre entre deux armées de soldats professionnels. Deux « sociétés » nées ou émigrées sur le même continent chérissant le même projet démocratique. Le partage de cet idéal démocratique devint avec le temps une question d'honneur et d'indépendance pour les sudistes et un motif valable pour défendre l'unité du pays pour les nordistes. Cette guerre civile eut tout de même des conséquences positives sur le développement économique du Nord. Par exemple, pendant l'absence des sudistes au Congrès, les nordistes votèrent une série de mesures qui favorisèrent le développement économique des régions<sup>187</sup>. Toutefois, au delà de ces quelques bénéfices, la guerre civile eut des répercussions néfastes sur *tous* les Américains. En plus d'avoir causé la mort à des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants, la guerre de Sécession fut à l'origine de l'effondrement économique du Sud.

#### 2.4.3) Les conséquences de la guerre sur les esclaves.

Pour la majorité des gens du Sud et du Nord, la guerre, à ses débuts, n'avait rien à voir avec l'esclavage. Dans un message adressé au Congrès le 4 juillet 1861, Lincoln affirmait qu'il n'avait « aucune intention, directe ou indirecte, de toucher à l'esclavage dans les États où il existait »<sup>188</sup>. L'administration Lincoln tentait de maintenir la Constitution et de préserver l'Union en faisant la guerre à la « sécession », tandis que le Sud luttait pour la liberté et l'indépendance de sa

« nation », mais au début des combats, ils se battirent ni pour ni contre l'esclavage. Cependant, avec le temps, le sens de la guerre prit une autre direction. Les pressions croissantes qui s'exercèrent contre l'esclavage amenèrent Lincoln à adopter une politique pour une abolition progressive. Encore tournés vers des considérations pratiques plutôt que morales, plusieurs voyaient l'émancipation des esclaves comme une nécessité militaire essentielle à la préservation de l'Union. En affranchissant les esclaves, « le Nord mettrait cette main-d'œuvre, qui soutenait pour le moment les traîtres, au service de l'Union et de la liberté »<sup>189</sup>. Ainsi, l'émancipation devint un moyen de vaincre plutôt qu'une fin en soi qui abolirait complètement l'esclavage. Le mot d'ordre fut lancé et une nouvelle pratique « abolitionniste » venait de naître : « Confisquez leurs biens »<sup>190</sup>. De cette façon, le Nord réussit à affaiblir progressivement l'ennemi en lui enlevant sa principale force, c'est-à-dire l'esclavage.

Évidemment, même dans le Nord, l'idée d'affranchir les esclaves ne plaisait pas à tout le monde. Savoir que d'anciens esclaves pourraient marcher librement aux côtés de la population blanche déplaisait à plusieurs citoyens. Pour calmer les peurs et les craintes, Lincoln mit sur pied un projet de colonisation en août 1862<sup>191</sup>. Toutefois, les efforts pour établir une colonie de Noirs sur une petite île proche de Haïti échoua lorsque la maladie décima une partie de la colonie. Les autorités durent envoyer des navires de la marine afin de rapatrier aux États-Unis ceux qui avaient survécu à la terrible expérience<sup>192</sup>. Après cette tentative d'émancipation ratée, Lincoln réaffirma que la préservation de l'Union restait le but premier de cette guerre, mais laissait toujours sous-entendre qu'une émancipation partielle ou même totale pourrait devenir nécessaire pour atteindre ce but<sup>193</sup>. Jusque là, Lincoln avait fait preuve de beaucoup de prudence pour régler la question de l'esclavage, mais il ne put la « contourner » plus longtemps. Non seulement les esclaves rejoignaient les lignes de l'Union et réclamaient leur liberté, la main-d'œuvre servile représentait de plus en plus une valeur essentielle dans l'effort de guerre confédéré. À la fin de l'année 1862, après la bataille d'Antietam, Lincoln fit connaître à son cabinet ses intentions de présenter sa proclamation d'émancipation. Dans sa proclamation préliminaire d'émancipation, il fit comprendre aux États rebelles que s'ils ne réintégraient pas l'Union avant le 1<sup>er</sup> janvier de l'année 1863, leurs esclaves seraient « désormais et à tout jamais, libres »<sup>194</sup>. Après l'expiration du sursis accordé au Sud et qui, tout compte fait, ne servit à rien, Lincoln émit la proclamation d'Émancipation à la date prévue. Il présenta la proclamation comme un « acte de justice » qui se doublait d'une nécessité militaire et autorisait l'enrôlement de soldats et marins noirs dans les forces de l'Union<sup>195</sup>.

#### 2.4.4) Le rôle des femmes durant la guerre.

Si la guerre de Sécession fut la plus coûteuse de l'histoire du peuple américain en termes de destruction et de pertes humaines, elle fut l'une des causes qui modifia les conditions de vie des femmes noires et blanches. La politique des Confédérés et celle du gouvernement de l'Union servit, dans bien des cas, à séparer les familles d'esclaves. De son côté, le gouvernement confédéré obligeait les esclaves masculins à suivre leur armée, non en tant que soldat armé, mais en tant qu'« homme à tout faire ». De son côté, le gouvernement de l'Union autorisa l'enrôlement militaire de l'homme noir, ce qui enlevait tout espoir aux femmes noires de revoir leurs maris et leurs fils vivants. Des séparations avaient lieu chaque fois qu'un esclave était vendu; chaque fois qu'un propriétaire prenait la fuite avec ses esclaves les plus robustes laissant derrière eux les femmes et les enfants; chaque fois qu'un esclave décidait de rejoindre les rangs de l'Union pour vaincre son oppresseur. Dans ce contexte, les femmes perdaient la trace de leurs maris et de leurs fils, assurant seules la protection de leurs enfants contre la faim, la maladie, le viol et la violence des raids confédérés<sup>196</sup>. Lorsque leurs vies n'étaient pas menacées, ni celles de leurs familles, les femmes esclaves travaillaient dans les champs, cultivaient et amassaient les récoltes de coton.

La vie et les activités des femmes blanches furent également affectées par les dures réalités de la guerre. Au Nord comme au Sud, la guerre plongea les femmes dans le spectre de l'effort de guerre. Immédiatement après le début des hostilités au Fort Sumter en 1861, les femmes blanches de partout à travers l'Amérique fondèrent plus de 20 000 sociétés qui vinrent en aide aux armées, aux familles des soldats, aux esclaves, etc. Ces sociétés dirigées par la Commission Sanitaire dans le Nord et par des « compagnies » indépendantes au Sud, fournirent des vêtements, de la nourriture, du matériel médical et de l'argent aux requérants<sup>197</sup>. Les femmes blanches se portèrent également volontaires pour servir dans leurs armées respectives en tant qu'aides soignantes. Certes, ces femmes pouvaient soigner et s'occuper des malades et des blessés dans leurs demeures, mais « elles n'avaient, pensaient certains, rien à faire dans le milieu exclusivement masculin d'un hôpital militaire »<sup>198</sup>. Par contre, le besoin de plus en plus pressant d'infirmières jumelé à l'inexpérience des aides soignants formés sur le tas et au manque d'organisation firent en sorte qu'un personnel féminin d'aides-soignantes, d'infirmières et même de femmes médecins s'installa dans les hôpitaux militaires<sup>199</sup>. Au delà de ces funestes conséquences, la guerre de Sécession transforma le rôle de l'infirmière, jusque là secondaire, pour en faire une profession reconnue et fit faire à la femme un petit pas dans une grande direction.

Dans le Sud rural, les femmes blanches, dont la vie dépendait d'une agriculture de subsistance écrivaient souvent à leurs maris partis à la guerre en le suppliant de revenir à la maison. D'autres entreprirent d'écrire aux autorités du gouvernement confédéré enfin qu'elles puissent prendre conscience des réalités matérielles et physiques dans lesquelles elles avaient été plongées à cause de la guerre. Malgré les ravages incessants du fléau, les femmes réussirent à traverser les frontières de la sphère privée réservée aux soins et à l'entretien de la famille et préparèrent le terrain pour revendiquer de nouvelles libertés<sup>200</sup>.

#### 2.4.5) L'apport et le soutien des groupes abolitionnistes.

En plus d'avoir fourni un effort de guerre plus qu'extraordinaire, les femmes se regroupèrent pour former diverses associations portées sur la défense des droits des femmes et le droit des esclaves. Parmi ces associations, l'une d'entre elles fut fondée à Philadelphie en 1833 et se nomma la *Female Anti-Slavery Society*<sup>201</sup>. Cette société antiesclavagiste féminine fit parvenir au Congrès des pétitions exigeant l'arrêt immédiat de la pratique esclavagiste dans certaines régions<sup>202</sup>. D'ailleurs, une importante rencontre eut lieu à New York en 1838 et démontra l'importante étendue de ce réseau d'activités abolitionnistes féminines.

L'« élevage » et la « reproduction » d'esclaves, moyens utilisés par les planteurs pour contrer la nouvelle loi sur l'abolition de la traite en provenance d'Afrique en 1807, furent à l'origine de la plus grande frustration des abolitionnistes<sup>203</sup>. L'idée que des planteurs encourageaient l'accroissement naturel des familles pour ensuite les menacer de destruction par la vente d'esclaves faisait maugréer plus d'un abolitionniste (ill. 11). Plusieurs d'entre eux décidèrent de dénoncer la pratique de l'esclavage selon des méthodes diverses. Seul ou en groupe, ils réussirent à faire évoluer les choses, sans toutefois ébranler l'ensemble de la société américaine. Theodore Weld fut l'un de ceux-là. Il publia en 1839 un livre intitulé *American Slavery as It Is* qui fut réédité à plusieurs reprises. L'ouvrage était composé en majeure partie d'articles de journaux sudistes et tentait de dénoncer « l'institution particulière » par la bouche même des oppresseurs: « NÈGRE À VENDRE - Une négresse de vingt-quatre ans et deux enfants [...]. Les dits nègres seront vendus séparément ou en un seul lot, selon le désir des acheteurs »<sup>204</sup>. Harriet Beecher-Stowe, romancière de cette époque, raconta dans son livre intitulé *La Case de l'oncle Tom* publié pour la première en 1851 dans *The National Era*, l'histoire des familles noires séparées et détruites par la vente d'esclaves. Néanmoins, malgré ces quelques manifestations d'abolitionnistes convaincus, l'esclavage soulevait davantage des problèmes d'ordres politiques et



économiques que d'ordres moraux ou humanitaires et cela, jusqu'à la guerre de Sécession. De plus, les réalités sociales des esclaves libres dans les États abolitionnistes du Nord illustraient bien que le chemin de la liberté et de la reconnaissance serait long et très sinueux pour la plupart de ces Noirs libres. Dans la plupart des villes du Nord, ces « nouveaux venus » dépourvus de citoyenneté ne possédaient aucun droit civil et juridique. Ils n'avaient ni le droit de vote, ni le droit à la propriété, ni le droit de travailler « normalement » et convenablement, ni accès à certains lieux publics, bref ils retombaient pratiquement dans leurs conditions d'autrefois<sup>205</sup>. Dans ce contexte, les Noirs « libres » n'étaient « libres » que dans l'esprit des abolitionnistes et jamais dans les faits. Le seul rôle social que les Noirs libres purent jouer fut celui de défenseurs des enchaînés du Sud. Ils organisèrent des comités en vue de la protection des esclaves fugitifs et fondèrent en 1833 l'*American Antislavery Society*<sup>206</sup>.

Essentiellement, les démarches abolitionnistes, orientées vers la non-violence, l'action sociale et informative, avaient pour objectif premier d'amener le public à choisir l'abolition plutôt que l'extension. Les abolitionnistes tentèrent de boycotter les produits issus de l'esclavage, de protéger les réseaux de chemins de fer clandestins et de faire passer leurs messages dans les Églises. Les luttes antiesclavagistes, marquées d'actions courageuses, furent remarquables en soi, mais restèrent toute de même assez marginales et eurent peu de répercussions dans l'arène politique.

## 2.5) La reconstruction ( 1865-1877 ).

À l'automne de l'année 1863, Lincoln annonça une politique de reconstruction pour les Confédérés qui désireraient déposer les armes. Cette nouvelle politique offrait le pardon et l'amnistie à ceux qui étaient « engagés dans la voie de la rébellion [et qui] désiraient désormais revenir à leur allégeance envers les États-Unis [...] ». Les apostats devraient toutefois prêter serment d'allégeance aux États-Unis et à toutes les lois et proclamations liées à son gouvernement<sup>207</sup>. Néanmoins, il apparaissait dès lors difficile de ramener sous un même toit tous les États du Sud qui avaient quitté l'Union et formé un nouveau gouvernement et une autre « nation ». L'objectif premier de cette politique de reconstruction fut, dans un premier temps, de rétablir des relations normales et saines entre les deux gouvernements et, dans un deuxième temps, celui de reconstruire l'Union État par État<sup>208</sup>. Cette volonté hâtive du gouvernement de Lincoln à vouloir réintégrer les États rebelles au sein de l'Union tenait au fait que les élites politiques du Nord désiraient profiter du marché économique potentiel de la grande Union. Ce procédé de réinsertion des États rebelles et du gouvernement fédéral dans l'Union fut surnommé par les historiens la « période de reconstruction »<sup>209</sup>. De ce fait, il existe deux types bien différents de reconstruction.

La première fut celle dirigée par Lincoln de 1862 à 1866 et la seconde fut organisée par Andrew Johnson, le successeur de Lincoln, et fut dirigée par le Congrès de 1866 à 1877<sup>210</sup>. Les premières tentatives de Lincoln et de son gouvernement furent orientées vers une approche modérée et conservatrice dans l'unique but de créer des liens avec l'élite politique du Sud et faire valoir leurs intérêts politiques dans l'Union. Dans ce contexte, ni Lincoln ni Johnson ne voulurent punir trop sévèrement les sudistes pour leur acte de sédition.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'objectif premier de Lincoln dans ce conflit fut la sauvegarde de l'Union. Les objectifs de guerre de Lincoln laissaient bien peu de place et d'espoir pour la cause des esclaves. En 1862, il prononça d'ailleurs un discours qui allait dans ce sens:

Mon but essentiel dans ce conflit est de sauvegarder l'Union et non de sauvegarder ou de détruire l'esclavage. Si je pouvais sauver l'Union sans libérer les esclaves, je le ferais; si je pouvais la sauver en libérant les esclaves, je le ferais; et si je pouvais en libérant des esclaves et ne m'occupant pas du sort des autres, je le ferais aussi<sup>211</sup>.

En fait, Lincoln est prêt à libérer les esclaves si cet affranchissement peut servir à préserver l'Union, sans quoi l'esclavage continuerait d'exister là où il était pratiqué. Toutefois, l'espoir de pouvoir régler le conflit sans affranchir les esclaves s'amenuisait devant les pressions incessantes des radicaux de son parti et de la population du Nord en général. Dans ce contexte, Lincoln présenta en 1862 la Proclamation d'émancipation, laquelle entra en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1863 et fut ratifiée en 1865 par les trois quarts des États et devint le 13<sup>e</sup> amendement de la Constitution américaine<sup>212</sup>.

Ni esclavage ni servitude involontaire, si ce n'est en punition d'un crime dont le coupable aura été dûment convaincu, n'existeront aux États-Unis ou dans aucun endroit soumis à leur juridiction<sup>213</sup>.

Cependant, Lincoln ne put poursuivre son projet de reconstruction, car il fut assassiné au théâtre Ford à Washington le 15 avril 1865 par John Wilkes Booth, un sudiste<sup>214</sup>. À la suite du décès de Lincoln, c'est au vice-président Andrew Johnson que revint la charge de réaliser le projet de reconstruction « politique » de l'Union. Entre les problèmes posés par les divers partis politiques à nouveau réunis et l'occupation militaire des troupes du Nord sur les territoires sudistes, le projet de reconstruction se termina en 1877 au moment où tous les protagonistes réussirent à s'entendre sur l'issue finale du projet<sup>215</sup>.

Après que cette entente fut conclue entre les différents partis à propos des démarches à suivre en vue de la reconstruction de l'Union, et suite aux modifications apportées au statut légal des Noirs<sup>216</sup>, il fallait maintenant penser, après la reconstruction politique, reconstruire les terres du Sud. Sur le plan politique, le gouvernement fédéral mit sur pieds des bureaux d'affranchis au Sud ( *Freedmen Bureaus* ) dans le but d'aider et d'informer les Noirs sur leurs nouveaux droits (ill. 12). L'accès aux postes publics, à l'éducation, aux propriétés terriennes, aux secteurs industriels et manufacturiers, etc., semblait maintenant possible pour *tous* les anciens esclaves. Par contre, ces nouvelles ouvertures offertes aux Noirs, somme toute encore limitées, suscitèrent de vives réactions à travers le Sud. L'idée de reconstruire un Sud où la suprématie blanche triompherait fit naître des mouvements extrémistes comme celui du Ku Klux Klan<sup>217</sup>. Créé au Tennessee à la fin de la guerre civile, vers les années 1866, ce mouvement visait à tyranniser les Noirs afin qu'ils renoncent à leurs nouveaux droits acquis. Les difficultés des Noirs à se faire accepter en tant qu'individus libres ne se traduisirent pas seulement sur le plan social, mais également sur les plans juridiques et politiques.

Cette oppression généralisée envers ces nouveaux citoyens américains contribua, dans les années 1890, à l'émergence, surtout dans le Sud, d'un système officiel de ségrégation raciale<sup>218</sup>. Dans tous les endroits publics - au théâtre, dans les restaurants ou dans les toilettes publiques - des sections étaient réservées aux Blancs et d'autres aux Noirs. Le projet ambitieux de reconstruction de l'Union ardemment défendu par les élites politiques du Nord n'avait, semble-t-il, pas prévu de plan spécifique pour améliorer les conditions de vie des anciens esclaves. À la fin de la guerre, les Noirs récemment affranchis tentèrent de retrouver des membres de leurs familles, lesquels avaient été dispersés à cause de l'esclavage et de la guerre. Suite à ces recherches qui, dans plusieurs cas, s'avérèrent infructueuses, les Noirs quittèrent massivement les Églises des Blancs pour former ouvertement cette fois leurs propres congrégations. Autrefois secrètes et cachées, les Églises noires devinrent après l'émancipation le fondement de la communauté noire<sup>219</sup>. Dans un effort commun et une démarche solidaire, les Noirs commencèrent à se construire un nouveau mode de vie qui leur était propre et qui était loin de reproduire les réalités de l'esclavage. Toutefois les difficultés auxquelles les anciens esclaves durent faire face avant, pendant et après la guerre furent si grandes que leur libération restera presque un leurre jusqu'au début du XXe siècle. Des difficultés qui leurs rappelaient constamment leur statut d'autrefois, leurs conditions « actuelles » et leurs problèmes futurs. Dans tous les cas, rien pour le moment ne laissait présager qu'un avenir paisible et agréable les attendait. La persécution, le racisme et la ségrégation toujours

présents en Amérique à la fin du XIXe siècle allaient rendre difficile cette ascension tant recherchée par le peuple Afro-Américain vers la *liberté* totale et inconditionnelle. Si la guerre de Sécession avait promis la liberté à des millions de Noirs (ill. 13), les mentalités qui avaient accepté l'esclavage dans le Sud pendant plus de trois siècles ne disparurent pas avec la guerre. Les questions non résolues pendant la période de reconstruction recréèrent des tensions et des problèmes qui persistèrent tout au long du XXe siècle.

## NOTES ET RÉFÉRENCES

## Chapitre I

1. James M. McPherson, *La guerre de Sécession ( 1861-1865 )*, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1991, page 57
2. Bernard Vincent, *Histoire des États-Unis*, Paris, Collection Champs Flammarion, 1997, page 115.
3. Ouvrage collectif coordonné par Gérard Hugues, *La « Destinée Manifeste » aux États-Unis au XIXe siècle*, Paris, Éditions du temps, 1999, Avant-propos de Gérard Hugues, page 6.
4. Yves Bourdon et Jean Lamarre, *Histoire des États-Unis. Mythes et réalités*, France, Québec, Éditions Chronique Sociale et Beauchemin, 1996, page 11.
5. *Ibid.*, page 13.
6. *Ibid*, page 12.
7. *Ibid.*
8. Francis Drake fut le premier explorateur Anglais à réussir cet exploit. Il découvre en 1759 les territoires actuels de la Haute-Caroline et de l'Oregon, *ibid*, page 12.
9. *Ibid*, page 13.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Les marchands de la Compagnie de Virginie de Londres devaient respecter et rencontrer les objectifs fournis par le Roi et inscrits dans la charte. Pour cette première expédition, les objectifs se divisaient en trois plans. Sur le plan social, la Compagnie devait « élargir les limites de la chrétienté et évangéliser tous les « sauvages » présents sur le continent »; sur le plan politique, la Compagnie devait « créer un établissement au nom du Roi » et sur le plan économique, elle devait « prospecter pour découvrir des mines d'or, d'argent et de cuivre. » *Ibid*, page 13.
13. *Ibid*, page 14.
14. *Ibid*, page 16.
15. Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, Paris, Éditions Robert Laffont, ( pour la traduction française ), Collection Bouquins, 1991, page 127.
16. *Ibid*, page 139.

17. L'Église anglicane était dirigée par les évêques, de là son appellation d'Église «épiscopale». Par contre, en Virginie, il n'y avait pas d'évêque. En fait, l'Église de Virginie ne deviendra épiscopale qu'en 1783, soit après sa rupture avec l'Angleterre, *op.cit.*, Daniel Boorstin, page 129.

18. *Ibid*, page 137.

19. *Ibid*, pp.102-149.

20. Dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, l'ascension sociale n'était guère possible. Le système social était très hiérarchisé et les propriétés terriennes, sources de richesse et de rendement social importants pour les Anglais, étaient de plus en plus rares. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 15.

21. *Ibid*, page 17.

22. Les *Quakers* étaient les représentants d'un regroupement religieux fondé au XVII<sup>e</sup> siècle qui se désignait lui-même par « la Société des Amis » en l'honneur de son fondateur George Fox. Ce dernier prononça une phrase célèbre qui devait « étiqueter » par la suite le regroupement religieux: « honorer Dieu et trembler ( *quake* ) devant sa parole ». *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 12.

23. Les illustrations présentées dans le premier chapitre servent uniquement de support visuel au texte. Dans ce contexte, aucune analyse ne sera faite de ces images, mais nous réalisons qu'elles sont plus que des « documents » en raison du projet esthétique de chacun des artistes.

24. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 18.

25. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 16 et Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 17.

26. Nom donné par John Smith, chef d'une exploration antérieure, *op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 18.

27. Pour des raisons restées mystérieuses, le bateau dévia de sa trajectoire initiale et les *Puritains*, arrivés à nouvelle destination, se sentirent dégagés de toute obligation envers la couronne. Alors, pour se donner une charte avec ses règles et ses lois, les dissidents *puritains* signèrent un contrat (*Mayflower Compact*) aux termes duquel « ils s'engag[èrent], par-delà leur fidélité au Roi, à n'obéir qu'aux lois locales qu'ils [s'étaient] données[...] », *op.cit.*, Bernard Vincent, page 6.

28. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 19.

29. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 10.

30. Autre nom donné aux *Puritains* qui débarquèrent au Massachusetts en décembre 1620, *ibid*, pages 9 à 37.

31. *Ibid*, pages 15 à 21.

32. L'auteur Daniel Boorstin parle d'un « groupe de gens qui quittent leurs pays pour former dans un nouveau pays une colonie sujette, ou parente, de l'État initial », *ibid*, page 1134.

33. La première importation d'Africains eut lieu à Plymouth et remonte en 1619, soit seulement douze ans après la fondation de la colonie. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 14 et Peter Kolchin, *Une institution très particulière: l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Éditions Belin ( pour la traduction française ), 1998, page 9.

34. Les conditions relatives aux contrats variaient selon la situation du travailleur. Certains venaient en Amérique de leurs plein gré, d'autres avaient été enlevés ou condamnés par la justice de leur pays d'origine, *op.cit.*, Peter Kolchin, page 15.

35. Dans la deuxième partie de ce chapitre, il sera davantage question de l'esclavage aux États-Unis.

36. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 9.

37. Nous aurions pu présenter plusieurs autres exemples de projets colonisateurs, comme celui par exemple du Maryland, de la Caroline ou encore celui de la Pennsylvanie. En fait, la création de chacune de ces colonies relevait de considérations variées ( économiques, religieuses ou autres ), et, pour chacune d'entre elles, le processus ne fut jamais le même. Par conséquent, il aurait été laborieux, complexe et peu pertinent de les présenter tous.

38. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 149.

39. Plusieurs auteurs s'entendent pour dire que la culture du tabac dans les colonies du Sud arriva dès les premières années d'implantation des colonies. ( Daniel Boorstin page 571, Kolchin page 31 et Bourdon et Lamarre page 26. )

40. Mentionnons que la culture du tabac perdit beaucoup de son ampleur lorsque le marché et les terres atteignirent un certain niveau de saturation élevé. On assista au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à une importante « crise du tabac ». De ce fait, cette « crise » favorisa l'émergence d'une classe de « grands planteurs ».

41. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, pages 569 à 577.

42. *Ibid.*

43. *Ibid*, page 570.

44. *Ibid*

45. *Ibid*, pages 570 et 571.

46. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 29.

47. *Ibid*, page 30.

48. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 26.

49. *Ibid.*

50. *Ibid*, page 16.

51. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 31.

52. *Ibid.*

53. Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Éditions Flammarion, 1981, Tome I, Deuxième partie, chapitre X, « Les trois races aux États-Unis », page 427.

54. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 579.

55. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 580.

56. Daniel Boorstin mentionne dans son ouvrage que les détails de cette transformation sont mal connus, *ibid.*

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, page 593.

59. Pour en connaître davantage sur l'instruction religieuse des Noirs et sur les communautés religieuses noires, on pourra consulter l'ouvrage de Daniel Boorstin, *ibid.*, aux pages 590 à 600.

60. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 29.

61. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 32.

62. Les colons étaient dans l'obligation de payer certaines taxes sur les produits provenant de l'Angleterre, en échange de quoi ils recevaient la protection militaire du territoire et un soutien au commerce maritime, *ibid.*

63. *Ibid.*

64. Pour connaître le parcours et les raisons qui menèrent les colonies anglaises d'Amérique vers une guerre d'indépendance politique, voir Yves Bourdon et Jean Lamarre, *ibid.*, aux pages 37 à 51.

65. *Ibid.*, page 54.

66. *Ibid.*

67. Pour plus de détails sur ce "phénomène" de *minute men*, on pourra consulter l'ouvrage de Daniel Boorstin, *op.cit.*, aux pages 337 à 372.

68. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 38 et Yves Bourdon et Jean Lamarre page 55.

69. Voir la Chronologie économique et politique de Daniel Boorstin, *op.cit.*, à la page 1561.

70. Les auteurs Yves Bourdon et Jean Lamarre (*op.cit.*, page 55) mentionnent dans leur ouvrage intitulé *Histoire des États-Unis. Mythes et réalités*, que le conflit dura six années, soit de 1775 à 1781, alors que l'auteur Bernard Vincent (*op.cit.*, page 35) suggère dans son ouvrage *Histoire des États-Unis* que le conflit se déroula durant les années 1775 à 1783.

71. Il serait difficile, et hors contexte de résumer l'histoire de toutes les batailles qui se sont déroulées durant cette période. À ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage de Yves Bourdon et Jean Lamarre, *ibid.*, aux pages 53 à 63.



72. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 61.

73. *Ibid.*

74. Introduction du texte de la Déclaration de l'Indépendance. Voir document placé en annexe.

75. « Il a résolument empêché l'accroissement de la population de nos États [...]. » « Il a pillé nos mers, dévasté nos côtes, brûlé nos villes [...]. » « Il a dissous, en plusieurs occasions [...]. » Voir le document de la Déclaration de l'Indépendance situé en annexe.

76. Voir le document de la Déclaration de l'Indépendance placé en annexe.

77. *Ibid.*

78. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 61 et Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 58. Ces auteurs nous parlent de l'importance du Traité de Paris ( 3 septembre 1783 ) dans l'issue de la guerre de l'Indépendance.

79. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 59.

80. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 58.

81. *Ibid.*

82. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 59.

83. Pour en connaître davantage sur l'origine de ces « problèmes », on pourra consulter l'ouvrage de Yves Bourdon et Jean Lamarre, *ibid.*, aux pages 65 à 91 et, ou, Bernard Vincent, *op.cit.*, aux pages 67 à 84.

84. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 69 et Bernard Vincent, page 67.

85. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 69.

86. *Ibid.*, page 71.

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*, page 70.

91. *Ibid.*

92. Préambule de la Constitution des États-Unis. Voir le document placé en annexe.

93. L'accord constitutionnel portait sur une série de compromis qui touchaient au pouvoir des grands et des petits États au sein du gouvernement, à la pratique de l'esclavage et à la liberté des États dans la constitution de leur politique. Pour connaître les ententes concernant ces compromis on pourra se référer à l'ouvrage de Bernard Vincent *op.cit.*, aux pages 70 à 73.

94. Voir la section 8 de la Constitution « Le Congrès aura le pouvoir ». Le document de la Constitution des États-Unis se trouve en annexe.

95. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 73.

96. Voir le document de la Déclaration des Droits placé en annexe. Il faut savoir que Thomas Jefferson avait rédigé un court paragraphe de la Déclaration qui condamnait l'institution particulière. Ce paragraphe avait été rejeté par le Congrès continental en raison de désaccords existants au sein même de la communauté des propriétaires d'esclaves à savoir si l'institution devait demeurer en place ou s'éteindre à tout jamais. Par contre, il n'est resté aucune trace de cette « revendication » en direction des esclaves noirs dans les documents officiels. Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, Éditions Agone, Marseille, 2002, page 89.

97. Pour en connaître davantage sur la nouvelle structure politique américaine ( sa présidence, son Congrès, ses élections, ses représentants, etc. ), on peut se référer aux ouvrages de Bernard Vincent et de Yves Bourdon et Jean Lamarre, ouvrages qui nous ont été précieux pour l'écriture de ce premier chapitre.

98. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 93.

99. Pour en connaître davantage sur ces projets de lois adoptés par le premier gouvernement fédéral ( projet de taxation et la création d'une Banque nationale ), on pourra consulter Yves Bourdon et Jean Lamarre *ibid.*, aux pages 94 et 95.

100. *Ibid.*, page 96.

101. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 83.

102. La loi sur les étrangers ( *Alien Act* ) donnait au président le pouvoir d'expulser, en temps de paix, ou d'emprisonner, en temps de guerre, tous les étrangers jugés comme suspects. La loi contre la sédition ( *Sedition Act* ) prévoyait des amendes sévères, qui pouvaient aller jusqu'à l'emprisonnement pour quiconque par son langage, ses écrits ou son comportement portait atteinte au Président ou à un membre de son gouvernement. *Ibid.*, Bernard Vincent, page 83.

103. Les Résolutions du Kentucky et de Virginie affirmaient que le *Sedition Act* excédait les pouvoirs attribués au Congrès par la Constitution et qu'il violait le Ve amendement. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 84.

104. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 97.

105. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 84.

106. Pour en connaître davantage sur les événements qui ont marqué la présidence de Jefferson, on pourra consulter Yves Bourdon et Jean Lamarre, *op.cit.*, pages 97 à 100 ainsi que Bernard Vincent, *ibid.*, pages 84 à 91.

107. Tous les auteurs ( Vincent, Bourdon et Lamarre et Boorstin ) emploient l'expression « révolution jeffersonienne » lorsqu'il est question de la présidence de Thomas Jefferson.

108. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 97 et Bernard Vincent *op.cit.*, page 85.

109. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 101.

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. Les fédéralistes et les républicains-démocrates ( les antifédéralistes ), avaient vu le jour comme Partis politiques vers la fin du XVIIIe siècle. Au début du XIXe siècle, plusieurs autres Partis politiques américains furent créés. Le Parti Démocrate, représenté par les partisans de Jackson ainsi que les National-Républicains ou Whigs, représentés par d'anciens fédéralistes ou partisans de l'ancien président John Adams, en sont des exemples. Dans les années 1850, un troisième Parti pris la place des National-Républicains et devint le Parti Républicain, le grand Parti du Nord, représenté par Lincoln, lequel allait être confronté au grand Parti Démocrate du Sud. Pour en connaître davantage sur l'orientation de ces partis politiques on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, intitulé *La guerre de Sécession ( 1861-1865 )*, Paris, aux Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1991, de la page 161 à 187.

113. *Op.cit.*, Bernard Vincent, pages 101 à 128.

114. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 107.

115. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 14.

116. Claude Fohlen, *Histoire de l'esclavage aux États-Unis*, Paris, Éditions Perrin, page 87.

117. *Op.cit.*, Danielle Boorstin, pages 38 à 75.

118. *Ibid*, pages 39 à 44.

119. *Ibid*, pages 53 à 68.

120. On appelait ces mouvements religieux le « second grand réveil » parce qu'ils rappelaient les mouvements analogues de l'Amérique coloniale formés durant les années 1740 et appelés le « grand réveil », *op.cit.*, James M. McPherson, page 14.

121. *Ibid*, page 63.

122. Pour en connaître davantage sur la création et les intentions du parti *Free Soil*, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *ibid.*, aux pages 71 et 72.

123. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 64.

124. *Ibid*, page 65.

125. *Ibid.*

126. John McCardell, *The Idea of a Southern Nation: Southern Nationalists and Southern Nationalism, 1830-1860* ( New York, 1979 ), page 134; lettre d'un sudiste nommé James Hammond envoyée à William Gilmore Simms le 22 avril 1859, cité par James M. McPherson, *ibid.*, page 116.

127. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 106.

128. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 106.

129. *Ibid.*

130. *Ibid.*

131. *Ibid.*, page 107.

132. *Ibid.*, page 111.

133. On parle ici du Texas, de la Californie, du Nevada, de l'Utah de l'Arizona, du Colorado, du Wyoming et une partie du Nouveau-Mexique.

134. On donne le nom de « territoire » aux terres colonisées avant qu'elles ne deviennent des États intégrés dans l'Union. Anne Garrait-Bourrier, « Esclavage et expansionnisme: la destinée manifeste d'une institution très particulière », dans l'ouvrage collectif dirigé par Gérard Hugues, *La « destinée manifeste » aux États-Unis au XIXe siècle. Aspects idéologiques et politiques.*, Paris, Éditions du Temps, 1999, page 94.

135. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 119 et Yves Bourdon et Jean Lamarre *op.cit.*, page 112.

136. *Op.cit.*, Anne Garrait-Bourrier, page 92.

137. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 14.

138. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 112.

139. *Ibid.*

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*

143. La volonté du Congrès à vouloir maintenir à tout prix cette équilibre entre les États pratiquant l'esclavage et ceux où il était interdit, créa le phénomène du marronage, c'est-à-dire la fuite des esclaves des États esclavagistes par l'*underground railroad* vers les États libres, *op.cit.*, Anne Garrait-Bourrier, page 93.

144. *Ibid.*, page 95.

145. Les sudistes s'étaient installés au centre du Texas espagnol, un territoire qui n'appartenait pas encore à la Louisiane. De ce fait, une guerre entre le Mexique et les États-Unis allait permettre l'annexion du Texas et celui de tout le territoire allant de la frontière située à l'ouest de l'ancienne Louisiane jusqu'au Pacifique, *ibid.*, Anne Garrait-Bourrier, page 97.

146. *Ibid.*, page 97.

147. *Ibid.*

148. *Op.cit.*, Anne Garrait-Bourrier, page 97.
149. *Ibid.*
150. Discours prononcé par Alexander Stephens, le vice-président de la Confédération, *ibid.*, page 268.
151. *Ibid.*, page 225.
152. *Ibid.*, page 226.
153. *Ibid.*
154. *Ibid.*, page 227.
155. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 231.
156. *Ibid.*
157. *Ibid.*
158. *Ibid.*, page 232.
159. *Ibid.*
160. *Ibid.*
161. *Ibid.*, page 234.
162. Pour en savoir davantage sur les élections du candidat présidentiel de 1860 et sur le « programme » politique des candidats, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson *ibid.*, aux pages 222 à 256.
163. Les républicains avaient soumis un amendement à la Constitution de l'État de New York afin d'accorder le droit de vote aux Noirs, *ibid.*, page 246.
164. Discours prononcé juste avant le scrutin par John J. Crittenden, le doyen de l'unionisme dans le Kentucky. Discours dans lequel Crittenden s'élevait contre le « profond fanatisme » des républicains, *ibid.*, page 252.
165. Discours prononcé par l'orateur le plus remarqué des droits du Sud, un dénommé William Lowndes Yancey, *ibid.*, page 235.
166. Pour connaître les thèmes et l'orientation de ces sept rencontres qui eurent lieu en 1858, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *ibid.*, aux pages 200 à 207.
167. *Ibid.*, page 240.
168. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 118.
169. *Ibid.*

170. Pour en connaître davantage sur le processus de désunion enclenché par la Caroline du Sud, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *op.cit.*, aux pages 256 à 288.

171. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 126.

172. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 270.

173. Paroles de Lincoln rapportées dans le Cincinnati Daily Commercial, 6 mai 1861 et citées par James M. McPherson, *ibid.*, page 271.

174. *Ibid.*, page 284.

175. *Ibid.*, page 289.

176. Pour en connaître plus sur le déroulement et l'issue du conflit au Fort Sumter, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *ibid.*, de la page 289 à 300.

177. Nom donné par les sudistes et les opposants au Parti politique de Lincoln qui pointe et « dénonce » en même temps leur sympathie envers la cause des Noirs.

178. Pour en connaître davantage sur les raisons qui ont poussé ces États à choisir le camp de l'Union ou celui des Confédérés, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *op.cit.*, de la page 305 à 334.

179. *Ibid.*, page 336.

180. *Ibid.*, pages 334 à 367.

181. *Ibid.*

182. *Ibid.*, page 359.

183. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 121.

184. *Ibid.*, page 122.

185. Pour connaître toutes les stratégies employées par les généraux des forces sudistes et nordistes, pour connaître l'impact de cette guerre sur les troupes et sur la population en générale, pour en apprendre plus sur ces affrontements, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *op.cit.*, de la page 368 à 947.

186. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 123.

187. *Ibid.*, pages 123 et 124.

188. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 338.

189. *Ibid.*, page 540.

190. *Ibid.*, page 547.

191. *Ibid.*, page 555.

192. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 555.
193. *Ibid.*
194. *Ibid.*, page 608.
195. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 614.
196. Sara M., Evans, *Les Américaines*, Paris, Éditions Bélin, Collection Histoire et Société, 1991, page 191 à 193.
197. *Ibid.*, page 194.
198. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 522.
199. *Ibid.*, page 529.
200. *Op.cit.*, Sara M. Evans, page 201.
201. *Ibid.*, page 125.
202. *Ibid.*
203. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 45.
204. *Ibid.*, page 47.
205. *Op.cit.*, Anne Garrait-Bourrier, page 100.
206. *Ibid.*
207. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 767.
208. *Ibid.*, page 769.
209. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 125.
210. *Ibid.*
211. *Ibid.*, page 126.
212. *Ibid.*
213. Voir le 13e amendement du document de la Constitution des États-Unis placé en annexe.
214. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 126.
215. Pour connaître l'issue des débats entourant le projet de reconstruction, connaître l'entente survenue entre les sudistes et les nordistes et en apprendre plus sur l'occupation militaire des troupes du Nord sur les territoires du Sud lors de la période de reconstruction, on pourra consulter l'ouvrage de Yves Bourdon et Jean Lamarre, *ibid.*, aux pages 127 et 128.

216. Plusieurs lois furent votées durant cette période de reconstruction « politique » et permirent aux Noirs de passer du statut d'esclave à celui d'individu libre. De ce fait, les Noirs ont finalement acquis des droits civiques et politiques qui leurs accordaient la citoyenneté et le droit de vote. Voir le 14<sup>e</sup> amendement section 1 du document de la Constitution américaine situé en annexe.

217. *Op.cit.*, Yves Bourdon et Jean Lamarre, page 129.

218. *Ibid.*

219. *Op.cit.*, Sara M. Evans, Éditions Bélin, 1991, page 205.



## CHAPITRE II

### **La mise à l'oeuvre d'un idéal démocratique:des lettres et des arts**

Si l'indépendance politique des États-Unis fut acquise en 1776, une identité artistique ne se dessina que tardivement. La civilisation américaine s'est développée socialement et artistiquement, en grande partie sur des divergences d'origines, donc sans avoir recours à un modèle unique<sup>1</sup>. Par conséquent, raconter l'histoire de l'art américain dans la chronologie de ses développements techniques et artistiques aurait été hors contexte et trop éloigné de ma problématique initiale. Néanmoins, retenons que tout au long de son histoire, la culture américaine fut l'interprétation de la nation américaine dans ce qu'elle a comme valeurs idéologiques, morales et politiques. Dans ce contexte, les artistes, au même titre que *tous* les Américains, ont pris part à la création d'un imaginaire et non pas seulement à son illustration. Véritables ambassadeurs de cet idéal démocratique - celui qui a alimenté et qui alimente toujours l'Amérique - les artistes américains ont créé de toute pièce une image « inédite » et inventée de l'Amérique coloniale et post-coloniale. Une image spécifique qui, idéalement, correspondait à celle que les Américains entendaient se donner d'eux-mêmes, c'est-à-dire celle d'un peuple libre, prospère et harmonieux. La « Destinée Manifeste » des États-Unis ne s'est pas construite seulement à partir des documents officiels, des décisions politiques ou par l'expansion territoriale et les luttes pour l'indépendance du pays. Cette grande « réussite » américaine devait être, dans un premier temps, montrée et exposée sous toutes ses facettes au public américain et, dans un deuxième temps, vue par le monde entier.

Réduits à l'état de cheptel humain, les Noirs sont restés à l'écart des grands projets de l'Amérique. De la colonisation jusqu'à la guerre de Sécession ils ont été tenus en esclavage et se sont vu refusés, même en étant libres, le statut de simple citoyen. À la fin du XIXe siècle, l'immense majorité des Noirs qui habitent l'Amérique ne font pas encore partie de cette Amérique dite démocratique pour *tous*. D'ailleurs, dans le premier chapitre de ce présent travail, nous avons été à même de constater tous ces faits et ces questions liés au problème « noir ». Dans ce deuxième chapitre il

s'agira de profiler l'image du Noir construite et manipulée au XIXe siècle par les sciences, la philosophie, les mentalités, les lettres et les arts.

### 1) Les théories esthétiques et raciales.

La désignation de groupes différents par essence - Noirs, Rouges, Jaunes - permet la réalisation d'une égalité limitée à l'humanité blanche, d'une universalité assez particulière puisqu'il s'agit d'une universalité blanche<sup>2</sup>.

Bien qu'ils rejetaient la hiérarchie académique des genres, les artistes et les écrivains américains endossaient une idéologie occidentale qui voyait le Noir comme une « espèce » inférieure. Dans le cours de l'histoire, plusieurs scientifiques ont tenté de comprendre et d'expliquer l'Homme et son environnement. De toutes ces histoires naturelles, je me suis intéressée plus spécifiquement à celles qui concernent les théories esthétiques et raciales développées durant le XVIIIe siècle. Élaborées à partir de systèmes de classification, ces théories tentaient d'expliquer les phénomènes naturels ( végétal, animal et humain ). Carl Von Linné ( 1707-1778 ), inventeur de ce système, répartit les hommes en quatre variétés selon leur situation géographique, leurs particularités physiques, selon leur tempérament et la psychologie des sujets étudiés<sup>3</sup>. Ainsi, le Noir était classé de la façon suivante: Africain ayant « la peau noire, les cheveux noirs et crépus, un nez simiesque », qui rappelle celui du singe. Il a « des lèvres prononcées, il est flegmatique, rusé, insouciant, gouverné par l'autorité »<sup>4</sup>. En revanche, on dit de l'Européen [le blanc], plus chanceux que son compatriote, qu'il « a la peau blanche, les cheveux blonds, les yeux bleus; il est sanguin, très intelligent, porté à la découverte et gouverné par les coutumes religieuses »<sup>5</sup>. Basé sur des caractéristiques descriptives arbitraires et injustifiées, le système de Linné tendait, encore une fois, à vouloir classer les hommes comme des « espèces » entièrement distinctes les unes des autres.

Dans le même ordre d'idée que Linné, Georges de Buffon ( 1707-1788 ), naturaliste et écrivain français de la même époque, écrivit en 1744, avec plusieurs autres collaborateurs, l'ouvrage *Histoire naturelle*. Cette véritable encyclopédie naturelle de Buffon classait les espèces et leurs variétés ( animal, végétal ) dans un système hiérarchique dominé par l'homme, de préférence de race blanche. Il arriva à la conclusion que les peuples de l'Europe et de l'Asie occidentale étaient « les hommes les plus beaux, les plus blancs et les mieux faits de toute la terre » et que « les plus laids étaient les Noirs », « aussi laids que des singes »<sup>6</sup>.

Les schémas présentés par Linné et Buffon étaient très en vogue à l'époque<sup>7</sup>. Ce genre de classification avait pour but essentiel « de déterminer le « caractère » qui groupe les individus et les espèces dans des unités plus générales, qui distingue ces unités les unes des autres, et qui leur permet enfin de s'emboîter de manière à former un tableau où tous les individus et tous les groupes, connus ou inconnus, pourront trouver leur place<sup>8</sup>. » On définissait alors les « caractères » à partir de la représentation totale des individus et par rapport aux structures visibles (physionomie, comportement, etc.) et invisibles (identité, affectivité, psychologie, intelligence, etc.) des sujets étudiés<sup>9</sup>.

Il faut savoir cependant que, pour ces naturalistes, la couleur de la peau jouait un rôle secondaire dans l'élaboration de leur système, puisqu'elle était en fait la conséquence des variations climatiques propres à certaines régions. Les taxinomistes focalisaient davantage sur l'anatomie des sujets plutôt que sur la pigmentation de leur peau. Ils examinaient toute la charpente du corps humain et accordaient une importance particulière au degré de prognatisme facial. Suite à ces observations, ils comparaient les diverses configurations afin d'en tirer de multiples conclusions. Petrus Camper (1722-1789), anatomiste, naturaliste hollandais et inventeur de cette méthode de « calcul facial », avait assemblé un certain nombre de crânes humains et d'animaux afin d'en faire une étude. Après les avoir analysés, Camper établissait des comparaisons avec les têtes des statues antiques, considérées comme *les canons* de la beauté humaine<sup>10</sup>.

En plaçant à côté des têtes du Nègre et du Calmuque celles de l'Européen et du Singe, j'aperçus qu'une ligne tirée du front jusqu'à la lèvre supérieure, indiqu[a]it une différence dans la physionomie de ces peuples, et fais[a]it voir une analogie marquée entre la tête du Nègre et celle du Singe. Après avoir fait le dessin de quelques-unes de ces têtes sur une ligne horizontale, j'y ajoutai les lignes faciales des visages, avec leurs différen[t]s angles; et aussitôt que je fais[a]is incliner la ligne faciale en avant, j'obten[a]is une tête qui ten[a]it de l'antique; mais quand je donn[a]is à cette ligne une pente en arrière, je produis[a]is une physionomie de Nègre, et définitivement le profil d'un Singe, d'un Chien, d'une Bécasse, à proportion que je fais[a]is incliner plus ou moins cette même ligne en arrière. Voilà les observations qui ont donné lieu à cet ouvrage<sup>11</sup>.

Par la suite, Camper instaura un nouveau système de classification à partir duquel il mesurait l'angle facial des humains afin de déterminer la place de chaque « espèce » sur une échelle de valeurs esthétiques et humaines. D'autres théoriciens tenteront d'établir des liens entre ce type de classement « physique » et l'ensemble des phénomènes relevant de la psychologie humaine et comportementale; comme si le profil humain pouvait expliquer le caractère ou l'intelligence d'une personne.

Inspiré par ces nouvelles procédures, Julien Joseph Virey publie pour la première fois à Paris en 1801 son ouvrage intitulé *Histoire naturelle du genre humain* (ill. 14)<sup>12</sup>. À la manière de Linné, Buffon et Camper, Virey met en place un système de classification basé sur la comparaison, laquelle s'élaborait sur un double plan, soit culturel et esthétique. Virey explique que,

[...] plus un organe se développe, plus il obtient de puissance et d'activité; de même, à mesure qu'il perd de son étendue, cette puissance est diminuée. On voit donc que si le cerveau se rapetisse, et si les nerfs qui en sortent grossissent, le nègre sera moins porté à faire usage de sa pensée qu'à se livrer à ses appétits physiques, tandis qu'il en sera tout autrement dans le blanc. Le nègre offre ses organes de l'odorat et de goût plus développés que le blanc; ces sens prendront donc un plus grand ascendant sur son moral qu'ils n'en ont sur le nôtre; le nègre sera donc plus adonné aux plaisirs corporels, nous à ceux de l'esprit. Chez nous, le front avance et la bouche semble rapetisser, se reculer, comme si nous étions destinés à penser plutôt qu'à manger; chez le nègre, le front se recule et la bouche s'avance, comme s'il était plutôt fait pour manger que pour réfléchir[...]<sup>13</sup>.

Avec ces quelques affirmations on peut facilement imaginer où se situait le Noir par rapport à la supériorité du Blanc dans le système de Virey<sup>14</sup>. De plus, il faut savoir qu'une partie de l'ouvrage de Virey qui traite spécifiquement des Noirs fut publiée en 1837 à Charleston, une région de la Caroline du Sud, sous le titre de *Natural History of the Negro Race*<sup>15</sup>. Même si les artistes américains « prétendaient » vouloir représenter les Noirs « tel qu'ils les voyaient » et non à partir de ces théories, il n'en demeure pas moins qu'ils ont été confrontés et influencés par ces systèmes.

### 1.1) L'image de l'autre.

Dans le chapitre premier, qui présente l'histoire des États-Unis de la période coloniale jusqu'à la fin du XIXe siècle, j'ai voulu faire ressortir les éléments marquant de cette grande aventure, notamment en ce qui concerne l'histoire des Noirs. Parallèlement à cette réalité historique, un monde de l'art a fait surface et a redonné vie, sous des formes nouvelles, à la « Destinée Manifeste » des États-Unis. D'ailleurs, les images, les tableaux issus de ce monde de l'art américain, doivent être compris comme des composantes importantes faisant partie d'une histoire, d'une époque et d'un pays en pleine évolution. À cet effet, les représentations des Noirs sont très représentatives et s'avèrent aptes à laisser transparaître certains aspects idéologiques de la société américaine. N'est-il pas juste de dire qu'une image vaut mille mots?

Les esclaves et les Noirs libres au début du XIXe siècle n'avaient pas vraiment de statut aux États-Unis, mais ils avaient, bien malgré eux, une présence sociale et un rôle économique important. Le Noir devint rapidement cet *Autre*, l'être le plus visible du continent, dans une société blanche axée sur l'économie et la concurrence<sup>16</sup>. Notons au passage que, parce qu'elles n'y avaient pas accès ou parce qu'elles ne s'intéressaient pas à ce pouvoir économique et concurrentiel, les femmes, noires ou blanches, avaient ce même statut de l'*Autre* dans la société américaine dominée par l'homme blanc<sup>17</sup>.

La guerre de Sécession, combat ultime pour le maintien de l'Union, mais aussi et indirectement pour la suppression de l'esclavage, aurait dû mettre un terme à l'oppression sociale envers les Noirs. La proclamation d'émancipation annoncée le 1<sup>er</sup> janvier 1863 par Lincoln aurait dû, quant à elle, rendre la liberté à des milliers d'esclaves, mais aussi leur conférer un réel statut social, économique et politique. Dans les faits, ça ne s'est pas déroulé aussi facilement. En fait, l'ascension des Noirs vers la « vraie » liberté, celle qui donnait accès aux lieux publics, aux droits civils, etc., fut longue, pénible et remplie d'obstacles. Après plus de deux cent ans d'esclavage, la fin du XIXe siècle faisait maintenant place à la discrimination et à la ségrégation raciale, non seulement sur le plan social, mais aussi juridique<sup>18</sup>. Pendant des siècles, les Noirs se sont vu refuser le droit d'être de simples citoyens à part entière. Disposant d'un pouvoir absolu, sans limites et sans contraintes, la blanche Amérique vint à penser que la différence de race suffisait en elle-même pour justifier l'esclavage. En justifiant de la sorte l'esclavage, on admettait automatiquement et sans échelon la liberté des uns et l'esclavage des autres.

La difficulté est la différence entre les deux races. La ligne qui les sépare en est si fortement marquée, et si renforcée par l'habitude et l'éducation qu'il est impossible qu'elles cohabitent dans le même territoire selon un autre système de relations que celui qui est en usage actuellement, d'autant que l'effectif des deux races est à peu près égal<sup>19</sup>.

Cette explication donnée par John Caldwell Calhoun ( 1782-1850 ), fervent défenseur des droits du Sud, n'était pas l'opinion d'un seul homme, mais d'une nation entière, celle des Sudistes. Pourtant rien au monde n'aurait dû justifier une telle institution, ni les Sudistes ni le Président des États-Unis. Situés au centre du conflit et des débats idéologiques, les Noirs ont dû, au nom d'un idéal démocratique tordu, s'en remettre aux grands patrons de l'Amérique pour régler la question de leur statut d'esclave ou d'homme libre.

### 1.1.1) La mise en scène du soi et de l'autre.

La peinture de genre du XIXe siècle fut pratiquement le seul genre de la peinture américaine à nous présenter la figure du Noir sous divers aspects. Ces mises en scène du soi et de l'autre nous proposent deux réalités bien différentes, l'une « blanche » ( l'artiste, le public, etc. ) et l'autre « noire » ( l'esclave, les Afro-américains ). Toujours en opposition l'une avec l'autre, ces deux réalités révèlent des contrastes flagrants entre ces deux « classes » qui ne sont toutefois rendus visibles que de manière pittoresque. Des différences apparaissent sur le plan social ( soumission/domination, force/faiblesse ), économique ( pauvreté/richesse, paresse/travail ) et esthétique ( laidier, noirceur/beauté, blancheur ). En regardant ces tableaux, en commandant et en exposant ce genre d'oeuvre, les amateurs d'art de l'époque se réconfortaient dans ces différences et, du même coup, les renforçaient.

Ces tableaux, qui ne devaient pas chercher à soulever l'indignation chez le spectateur, avaient néanmoins pour but de marquer ces différences. De plus, ce « réalisme de façade » qui ne laisse entrevoir qu'une infime partie de ce quotidien vécu par les Noirs, place le regardant d'hier et d'aujourd'hui, dans une totale incompréhension face à la réalité de l'autre et à ce qui l'entoure. Cette incompréhension vis à vis l'autre semble encore subsister à l'heure actuelle, sinon comment expliquer cet intérêt constant pour les problématiques de l'altérité. Différents médias ( cinéma, télévision, littérature, etc. ) questionnent, analysent et mettent en scène cette image de l'autre et prouvent, dans bien des cas, que notre ignorance ou notre intolérance peut être grande face à l'identité de l'autre. Une identité construite à partir d'une culture, d'une morale et d'une histoire différentes des nôtres, mais qui se définit trop souvent à l'aide d'un simple trait d'union ( Afro-américain ). Bien qu'il semble difficile de se rappeler de cette autre culture, il semble encore plus difficile de reconnaître ou même d'imaginer que tous les Hommes, peu importe leur origine, ont une appartenance commune à une seule et même espèce. Dans ce contexte, le trait-d'union protège et « purifie » la race jusqu'au jour où l'Afro-américain deviendra un vrai citoyen Américain.

Dans ma recherche, pour bien définir et saisir ce rapport à l'autre dans les images qui concernent la période étudiée, je me suis limitée à « la typologie des relations à autrui » développée par Tzvetan Todorov dans son ouvrage intitulé *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*<sup>20</sup>. Selon Todorov, nous pouvons situer la problématique de l'altérité sur trois axes différents. D'abord sur un plan axiologique, le premier axe renvoie à un jugement de valeur: « l'autre est bon ou mauvais, je l'aime

ou je ne l'aime pas, ou, comme on disait plutôt à l'époque [de la conquête], il est mon égal ou il m'est inférieur »<sup>21</sup>. Le deuxième angle sous lequel peut apparaître la problématique de l'altérité se présente sur un plan praxéologique. Pour Todorov, c'est l'action de rapprochement ou d'éloignement par rapport à l'autre qui définit ce plan: « j'embrasse les valeurs de l'autre, je m'identifie à lui; ou bien j'assimile l'autre à moi, je lui impose ma propre image »<sup>22</sup>. Puis, l'auteur mentionne qu'entre la soumission à l'autre et la soumission de l'autre il peut y avoir neutralité ou indifférence. Le dernier axe sous lequel peut apparaître la figure de l'altérité est celui qui concerne le plan épistémique que Todorov définit comme étant, à des degrés divers, l'état de ses connaissances ou d'ignorance face à l'identité de l'autre<sup>23</sup>. Ces paramètres théoriques m'ont servi de guide dans les pages qui suivent.

### 1.2) La scène de genre présentée d'un point de vue historique.

Dans la course folle vers une « Destinée Manifeste » les Américains ont cherché à définir à tout moment leur identité et à délimiter leur place dans le monde. À travers cette quête constante et en repoussant continuellement les limites de leur territoire, ils ont réussi à élever leur nation au statut de grande puissance mondiale. Du côté des arts visuels, le parcours fut tout aussi laborieux et lent. Les difficultés liées à la mise en place des premières colonies laissaient peu de place aux diverses pratiques artistiques déjà existantes dans la culture européenne de la même époque<sup>24</sup>. Ce n'est qu'avec l'arrivée constante de nouveaux étrangers, avec la croissance des villes et l'extension des campagnes qu'un monde de l'art allait enfin prendre une certaine forme<sup>25</sup>. Sans toujours suivre les grands barèmes imposés par les Académies européennes, les artistes américains s'initieront à tous les genres de peinture, que ce soit le portrait, la nature morte, le paysage, la peinture d'histoire ou la scène de genre. De tous ces sujets traités par les artistes américains, c'est la scène de genre du XIXe siècle qui retiendra tout particulièrement notre attention.

Au début de la période coloniale, la scène de genre était un « style » réservé à la représentation de sujets et de thèmes particuliers, tels les funérailles, les mariages et le travail de la courte pointe. Ce n'est qu'à partir du XIXe siècle qu'on le réserve de plus en plus aux représentations de la vie quotidienne<sup>26</sup>.

La peinture de genre, malgré les nombreuses occasions où elle touche aux autres formes de la peinture, a pour but essentiel de montrer tout simplement aux hommes ce qu'ils sont, en leur proposant l'image de leurs activités les plus communes et les plus habituelles<sup>27</sup>.

Dans la tradition européenne, la scène de genre était considérée comme un genre « vulgaire » n'ayant aucune reconnaissance académique et artistique<sup>28</sup>. En fait, le terme « vulgaire » était utilisé au XVIIIe siècle pour désigner tout ce qui n'était pas de la peinture d'histoire située au haut de la hiérarchie<sup>29</sup>. Quand la scène de genre devint de plus en plus populaire auprès des artistes et du public au début du XIXe siècle, le genre resta marqué d'opprobre par les esprits académiques.

### 1.2.1) Thèmes et interprétations.

De façon générale, la peinture de genre s'intéresse à tout ce qui touche aux domaines de la vie publique et privée. Dans le contexte artistique américain du début du XIXe siècle, la scène de genre, censée représenter les gens dans leurs activités les plus banales, était une forme picturale simple et populaire. Essentiellement, elle était vouée à satisfaire le goût d'un public vaste, non caractérisé par des goûts raffinés et des attentes artistiques élevées. Destinées bien souvent à orner l'intérieur des demeures privées, ces images se voulaient dans un premier temps lénifiantes pour le « consommateur » et, dans un deuxième temps, une valeur sûre pour l'artiste. Voulant vivre de son travail, l'artiste, par souci de rentabilité professionnelle et de reconnaissance, ne devait pas traiter de sujets susceptibles de choquer la conscience des acheteurs potentiels. Pour se faire, il devait, comme le rapporte si bien Hugh Honour, « raconter une histoire, qu'elle soit émouvante ou drôle »<sup>30</sup>. Néanmoins, loin d'être de simples documents historiques, ces images sont en fait une interprétation picturale de la vie américaine du XIXe siècle. Elles nous font pénétrer dans un monde mental et nous permettent ainsi de recréer une partie, aussi infime soit-elle, de cet univers américain à une époque trouble de leur histoire.

Plus qu'un art de reportage, [ces] peinture[s] commente[nt] - obliquement, directement, favorablement, défavorablement - les attitudes mentales d'une société à l'égard de tous les aspects de la vie, publique et privée: les fêtes et les jeux, la maison et la famille, le travail et les loisirs<sup>31</sup>.

### 1.2.2) La représentation d'une réalité observée.

Parmi les réalités que dépeignait la scène de genre américaine, on retrouve celle de la présence des Noirs. Parfois majoritaire dans certaines régions du Sud, ils étaient présent sur tout le continent américain, mais presque totalement absents de la représentation picturale ou sculpturale entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe



siècle, période qui correspond à l'émergence d'une culture proprement américaine<sup>32</sup>. Enraciné depuis fort longtemps dans un passé colonial, l'art national s'enrichit dans sa spécificité par la création d'une école américaine du paysage<sup>33</sup> et par la découverte de styles originaux, mais de toutes ces transformations, les Noirs furent tenus à l'écart. Paradoxalement, l'esclavage ne pouvait être considéré ni comme un phénomène étranger ni comme un thème artistique<sup>34</sup>. Les artistes ne pouvaient prendre le risque de représenter un Noir sans soulever l'épineuse question de l'esclavage. En fait, même si l'image d'un Noir « ne pouvait que renvoyer aux réalités les plus concrètes, au problème de l'esclavage avant l'émancipation, à la discrimination raciale ensuite »<sup>35</sup>, les artistes américains vont préférer les montrer « intégrés » à la société américaine, mais en dehors de l'univers des Blancs. De cette façon, on mettait le voile sur la souffrance et la détresse criante des Noirs et, du même coup, on évitait d'écorcher la démocratie américaine.

### 1.2.3) Le « Negro Subject »: un nouveau thème dans la scène de genre américaine.

L'apparition de la figure du cow-boy (ills. 15,16,17) et de l'indien (ills. 18-19-20-21-22) dans les peintures de paysages réalisées au moment de la « conquête de l'ouest » avait donné naissance à une iconographie américaine particulière, chargée d'héroïsme et de courage pour la première figure, de peur et de méfiance envers la seconde<sup>36</sup>. En même temps que ces représentations du « Far west » se multipliaient, remplies de légendes et de mythes, un nouveau sujet, plus embarrassant celui-là, faisait son entrée dans la peinture américaine, c'est-à-dire le « *Negro Subject* »<sup>37</sup>.

Bien qu'ils aient constitué, au cours de ces trois siècles d'histoire, un groupe important et « influent » au sein de la population américaine, les Noirs furent peu nombreux à être représentés dans la peinture américaine avant le début du XIXe siècle, jouant bien souvent un rôle secondaire. Avant que n'apparaisse l'Afro-américain dans les scènes de genre américaine, l'intérêt porté aux Noirs par les artistes était d'abord lié à un phénomène de curiosité. Pour plusieurs artistes du XIXe siècle, on pourrait parler également des critiques et des amateurs d'art, la figure du Noir fut d'abord considérée comme un « sujet d'étude intéressant » et non pas comme un modèle au sens académique du terme<sup>38</sup>. Ses particularités physiques firent en sorte que les artistes l'étudiaient plus comme un « spécimen » de curiosité captivant, qu'un modèle idéal de beauté et de perfection au sens où, par exemple, Winckelmann pouvait l'entendre<sup>39</sup>.

L'idée qu'une expérience artistique puisse être vécue à partir de l'image d'un Noir était encore bien loin de faire partie des préoccupations artistiques et esthétiques de l'époque. Une autre différence pour les gens de cette période était celle qui se rattachait à la « définition » même du Noir. Aux États-Unis, le mot « nègre », plus souvent employé que le mot Noir ou Afro-américain, désignait toute personne d'origine africaine ayant une descendance d'esclave. « La seule définition valable, dit-on, s'exprimait ainsi: est considéré noir tout individu obligé de voyager en compartiment réservé, dans un train de Caroline du Sud »<sup>40</sup>. Cette « pseudo-définition » imputait alors aux Noirs un double statut: celui d'appartenir à une classe de gens inférieurs et celui de faire partie d'un groupe de gens asservis. Enracinées dans des préjugés de race à peine voilés, les représentations mentales et artistiques sous lesquelles les Noirs sont abordés par les artistes et perçus par le public au début du XIXe siècle, étaient encore loin de reconduire aux grandes idéologies démocratiques véhiculées par les textes fondateurs, tels la Déclaration des Droits, la Déclaration de l'Indépendance, etc.

#### 1.2.4) Variations sur un même thème.

Durant la période ciblée pour le présent travail, soit le XIXe siècle, beaucoup d'artistes européens et américains ont réalisé à différents moments de leur carrière des œuvres ayant pour sujet les Noirs. Pensons aux artistes comme Manet (ill. 23), Gauguin (ill. 24), Géricault (ill. 25), Reynolds (ill. 26), Eakins (ill. 27) et Homer (ill. 28), pour ne nommer que ceux-là. Toutefois, d'un continent à l'autre, les représentations de Noirs livrées par ces artistes varient selon les points de vue artistiques et idéologiques adoptés en France, en Angleterre, aux États-Unis et partout ailleurs dans le monde. Néanmoins, restons de ce côté-ci de l'Amérique.

Le XIXe siècle, et les quelques décennies qui le précédèrent, ouvrit un nouveau chapitre encore jamais lu dans l'histoire de la représentation picturale des Noirs en Amérique. La littérature, la poésie et certains événements historiques furent au nombre des causes qui modifièrent le cours de cette histoire. Les *Poèmes sur l'esclavage* ( 1843 ) de l'Américain Henry Wadsworth Longfellow firent connaître au public le thème de l'esclave fugitif dans les marais. En plus d'avoir un succès international auprès des lecteurs, l'ouvrage d'Harriet Beecher-Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, écrit en 1852, porta devant le public le problème de l'esclavage. En dehors de la littérature, des événements, tel que la proclamation d'émancipation de Lincoln, donnèrent naissance à d'autres thèmes de la peinture de genre américaine.

Rappelons-nous qu'en septembre 1862, lors de la deuxième année de guerre civile, Lincoln avait déclaré qu'à partir du 1<sup>er</sup> janvier « toutes personnes tenues en esclavage[...]serait alors, après et pour toujours, libres ». Pour plusieurs, dont Frederick Douglass<sup>41</sup>, ce devait être « la fin de tout compromis avec l'esclavage »<sup>42</sup>. D'ailleurs, ces réunions d'esclaves, attendant fébrilement ou accueillant triomphalement la nouvelle de leur émancipation, furent sujet à être représentées par les artistes.

Empruntant au roman, à la poésie ou à l'histoire des sujets de tableaux, les artistes américains ont fait en sorte que les Noirs, autrefois sujets d'observation, devinrent dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle de véritables sujets de représentation. Les récits racontant la dispersion des familles lors des ventes d'esclaves et la chasse d'esclaves en fuite vers les États du Nord suscitaient, non pas la désapprobation générale des Américains, mais un intérêt nouveau pour les artistes et le public. En plus de s'intéresser à ces sujets particuliers, les artistes se passionneront pour des thèmes plus « anodins », tel que la vie quotidienne des Noirs, ce qui semblait illustrer le côté le plus acceptable de l'esclavage. La vie dans les quartiers d'esclaves, le travail dans les plantations de coton et les mœurs des Noirs devinrent très vite des thèmes susceptibles d'être représentés par ces artistes. Le contenu narratif de ces images, souvent très sentimentaliste, permettait de séduire un large public et évitait, en même temps qu'il le justifiait, le problème de l'esclavage.

Apparemment, il n'y avait aucune clientèle prête à acheter des tableaux montrant les réelles conditions de vie des Noirs. Par contre, pendant les années qui suivirent la guerre de Sécession, on vit apparaître une nouvelle image du Noir, notamment chez des artistes comme Winslow Homer et Thomas Eakins. Sans toutefois dénoncer le système de l'esclavage, ils réalisèrent des oeuvres ayant des implications beaucoup plus profondes et significatives qu'une simple représentation de la vie de tous les jours. Par exemple, dans son aquarelle intitulée *Jeune Noir dansant* (ill.27)<sup>43</sup> et datée de 1878, Thomas Eakins fait référence au banjo, lequel était habituellement chargé d'exprimer le « bonheur » des esclaves. Toutefois, dans l'oeuvre de Eakins, il devient un moyen d'expression artistique « puissant » au même titre qu'un piano ou de n'importe quel autre instrument. Dans son oeuvre intitulée *Une Visite de l'ancienne maîtresse* (ill. 29)<sup>44</sup> datée de 1876, Winslow Homer évoque très clairement l'après-guerre dans le Sud<sup>45</sup>. Toutefois, ces images n'ont fait qu'effleurer, subtilement et émotivement, une partie du problème sans jamais vraiment l'attaquer de front.

### 1.3) La scène de genre d'un point de vue critique.

D'une certaine manière, l'étude des théories esthétiques et raciales nous permettent de constater comment les Noirs étaient perçus sur le plan théorique à travers le développement des sciences humaines et nous font voir comment et de quelle façon ils étaient considérés et situés dans différentes échelles de valeurs comparativement aux Blancs. Formulées et fondées selon le principe de supériorité des Blancs du point de vue intellectuel, moral et esthétique, ces théories éclairent le comportement de l'Occident envers les Noirs.

Je vais ici tenter de définir les « codes typés de représentation » qui se retrouvent dans ces images. Mon objectif est de voir comment les artistes américains ont participé à leur manière à la construction d'une « classe Noire » américaine archétypée et archi-codée. Cette construction en peinture s'est faite à partir de marqueurs culturels identitaires et sociaux bien définis<sup>46</sup>. Je propose donc une relecture de la définition proposée traditionnellement par l'histoire de l'art, qui définit la scène de genre comme une « simple » représentation de la vie de tous les jours. Comme le souligne l'auteure Elizabeth Johns dans son ouvrage intitulé *American Genre Painting. The Politics of Everyday Life*, cette définition ne semble pas tenir compte du contexte social dans lequel ces œuvres furent réalisées<sup>47</sup>. À travers les divers « codes » de représentation, maintes fois interprétés, exposés et étalés par les artistes américains avec des médias de toutes sortes ( le théâtre, la peinture, la sculpture, la caricature, etc. ), j'analyserai l'idéologie reconduite par ces images. Enfin, je tenterai de mettre en lumière comment, souvent drôles, moralisatrices, sentimentales et condescendantes envers leurs sujets, elles tiennent un discours qui exède la simple représentation de la vie quotidienne.

#### 1.3.1) La scène de genre: médiateur culturel au service de la nation.

L'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister. Ces agents coopèrent grâce à des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés. Lorsque de telles coopérations ont lieu de manière répétée et même habituelle [...] on peut parler de l'existence d'un monde de l'art<sup>48</sup>.

Le marquage au fer rouge, les chaînes fixées aux chevilles, les traversées par bateau, les brutalités physiques et les humiliations psychologiques étaient au nombre des traitements infligés aux esclaves. Certains « auteurs » américains du XIXe siècle ( poètes, abolitionnistes, écrivains ) ont décrit dans leurs textes, souvent avec d'horribles détails, le déroulement de ces pratiques esclavagistes<sup>49</sup>. Pour trouver des représentations visuels de ces « événements », il faut se tourner du côté des gravures (ill. 30-31) de la première moitié du XIXe siècle. Comme l'écrit Hugh Honour; « Aux États-Unis, il ne pouvait être question de transposer l'esclavage en simple thème artistique, pas davantage en allusion à d'autres formes d'oppression politique »<sup>50</sup>.

### 1.3.2) La fonction de l'image.

En observant de plus près les peintures de genre américaine du XIXe siècle (ills. 32-33)<sup>51</sup>, on comprend vite que la fonction de ces illustrations n'était pas celle de dénoncer la pratique de l'esclavage ou de lever le voile sur les conditions de vie difficiles des esclaves. Au contraire, la plupart de ces tableaux furent commandés, exposés et diffusés à grande échelle dans le but de révéler haut et fort les bienfaits de l'Amérique sur le peuple Afro-américain. Ainsi, tous pouvaient constater l'harmonie qui semblait régner dans certaines régions et attirer, par le fait même, un plus grand nombre d'esclaves. On pouvait presque lire sur ces tableaux: «Venez voir comme il fait bon de vivre de ce côté de l'Atlantique. Les paysages sont à couper le souffle, les gens sont gentils et la vie y est agréable ». Par contre, une analyse plus approfondie de ces images montre bien qu'il en va tout autrement. En même temps qu'elles traduisent une certaine réalité, ces images témoignent de la très lente progression de la mentalité américaine face aux Afro-américains. De plus, des expositions publiques étaient organisées afin de permettre aux artistes d'établir leur savoir-faire et susciter des commandes. Par contre, comme le rapporte Hugh Honour « [...] des lois non écrites, conditionnées par l'opinion, fixaient les limites des sujets possibles »<sup>52</sup>. Ainsi, plutôt que de traiter des thèmes susceptibles de choquer ou d'éveiller les consciences des futurs acheteurs, les artistes vont préférer se cantonner, par souci de rentabilité professionnelle et pour répondre aux demandes de leur public, dans des sujets en apparence anecdotiques.

### 1.3.3) Les valeurs idéologiques, morales et politiques de ces images.

En introduction de ce présent chapitre, j'ai présenté la culture américaine comme étant au service de la Nation. En ce sens, j'estime que l'art a pu servir à illustrer l'esprit de la nation américaine en ce qu'elle avait, à cette époque, de valeurs idéologiques, morales et politiques. Les grandes idéologies démocratiques de l'Amérique, présentées pour la première fois sous forme écrite dans la Déclaration de l'Indépendance en 1776, étaient déjà bien enracinées dans les moeurs américaines. Ces valeurs morales et « philosophiques », qui donnaient droit à la vie, à l'égalité et à la recherche du bonheur pour tous les hommes, apparaissent de manière systématique dans plusieurs productions artistiques américaines d'avant et d'après-guerre. Qu'il s'agisse du portrait, du paysage, de la nature morte, de la peinture d'histoire ou de la scène de genre, les artistes ont suivi les traces de leur « Destinée Manifeste ». Ils ont dressé le portrait d'un peuple raisonnable et sans misère apparente (ill. 34) et projeté en images une nature locale, facilement reconnaissable, sublime et grandiose (ill. 35). Ils ont évoqué l'abondance et le bien-être (ill. 36), la réussite et les exploits des grands hommes blancs (ill. 37) et montré le bonheur et la joie de vivre en Amérique (ill. 32).

Tel que mentionné précédemment, la fonction morale et idéologique de ces images n'était pas celle de dénoncer la pratique de l'esclavage ou d'alimenter les débats entourant la traite des Noirs. Même si les réalités concernant l'esclavage rattrapaient continuellement les Américains dans leur quotidien, elles semblaient néanmoins absentes dans les oeuvres des artistes. D'un côté, il y avait ces artistes qui, par endoctrinement ou éducation, perpétuaient et soutenaient cette mentalité « coloniale ». D'un autre côté, il y avait ceux qui, pour vivre de leur travail, devaient suivre le « goût du jour » du public. « C'est une erreur de penser que les artistes sont libres de peindre ce qu'ils préfèrent » écrivaient un critique de la revue *The Crayon*, dans son compte rendu de l'exposition organisée à New York par la *National Academy of Design* en 1859<sup>53</sup>. Comme je l'ai souligné à quelques reprises, les artistes traitaient rarement des sujets susceptibles de troubler les bonnes consciences. Dans ce contexte, le misérabilisme, l'oppression sociale et raciale, la violence, le meurtre n'étaient pas des thèmes qui risquaient de se retrouver dans les scènes de genre américaines. L'idée que les artistes auraient pu illustrer les méfaits de l'esclavage sur le peuple Afro-américain, par exemple, aurait sans doute compromis l'idéal démocratique des États-Unis et révélé de façon explicite le côté sombre de leur histoire. De ce fait, plutôt que d'inciter d'autres débats idéologiques ou politiques sur la question, ces peintures de genre ont servi à illustrer les « bonnes » façons de vivre

en Amérique. D'ailleurs, ces images devaient avoir un effet rassurant sur la population américaine et étrangère, et cela afin de ne jamais soulever l'indignation ou provoquer une rébellion chez les esclaves et les Noirs libres.

#### 1.4) Représentations.

De la « réalité » historique à une réalité artistique, le comportement de l'homme blanc, qu'il soit artiste, amateur d'art ou critique, envers les Noirs est resté sensiblement le même. Influencé par les théories esthétiques et raciales, l'homme blanc, s'est donné à l'aide de certains privilèges (éducation, pouvoir économique et juridique), le titre d'un être supérieur sur tous les plans. Comme s'il devait confirmer et affirmer encore plus sa supériorité, l'homme blanc aura défini et construit à travers sa vision des choses et selon ses propres principes, l'image du Noir d'Amérique.

##### 1.4.1) La caricature et l'image de propagande culturelle.

Comme le rapporte Guy C. McElroy en introduction au catalogue d'exposition *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940* : « Naming is a form of power, and visual images have the persuasive power to identify and define place and personality »<sup>54</sup>. Les images du Noir sont très représentatives à cet égard et s'avèrent particulièrement aptes à dévoiler la place des Noirs dans la société américaine du XIXe siècle. Guy C. McElroy a identifié quatre types de représentations liées à la figure du Noir :

*Prosperous collectors created a demand for depictions that fulfilled their own ideas of black as grotesque buffoons, servile menials, comic entertainers, or threatening subhumans; these depictions were, for the most part, willingly supplied by American artists*<sup>55</sup>.

De plus, l'auteur mentionne que l'utilisation répétée de ce genre de représentation a fini par donner à ces images non seulement une importance particulière, mais également un pouvoir symbolique très fort et immédiat<sup>56</sup>. Il faut dire que les Noirs étaient rarement dignes d'être représentés en tant que simples citoyens ayant leur propre individualité<sup>57</sup>. La caricature est peut-être l'exemple le plus frappant de ce « phénomène ». Plus que la peinture, elle permettait à l'artiste d'exprimer sans ambiguïté les préjugés raciaux de la société américaine. Ainsi, plutôt que de tomber dans l'anecdotique et le sentimentaliste, l'illustration caricaturale reposait sur des préjugés et des stéréotypes formulés et grossis à partir des moeurs et des coutumes des Noirs (ill. 38). Les caricaturistes les représentaient, la plupart du temps, comme des êtres amusants, serviles et paresseux. En fait, peu importe les caractéristiques

qu'on leurs attribuaient, les images étaient toujours désavantageuses pour les Noirs<sup>58</sup>. Parfois, ils étaient définis comme des êtres mal adaptés socialement ne possédant pas les capacités mentales et physiques d'un Blanc pour évoluer dans la société et d'autre fois comme des hommes ayant une forte propension à la violence. Somme toute, le Noir est « interprété » de différentes manières dans les mentalités et dans les arts visuels américains du XIXe siècle<sup>59</sup>, mais toujours comme un être à part.

Par exemple, entre les années 1828 et 1830, Edward Williams Clay publia une série de quatorze gravures intitulée *Life in Philadelphia*. Certaines de ces images montraient des Noirs habillés à la dernière mode, adoptant les bonnes manières des Blancs (ill. 39)<sup>60</sup>. Il faut savoir qu'à Philadelphie, et dans quelques régions du Nord, une génération de Noirs libres avait accédé à une relative prospérité qui se traduisait dans la façon de s'habiller<sup>61</sup>. Dans ce contexte, les images de Clay (ill. 39) avaient une portée sociale particulière et cherchaient visiblement à « convertir » l'individu derrière le costume<sup>62</sup>. En même temps qu'elles tournaient au ridicule les aspirations des Noirs libres, ces images reconduisaient à ces idées reçues qui faisaient partie de la mentalité américaine la même époque:

Autrefois, les Noirs en habit chic, les dandys et les élégants de couleur, tels que nous les voyons maintenant sortir de leurs églises, étaient à peu près inconnus[...]. Leurs prétentions et leurs petites vanités ont grandi rapidement depuis qu'ils ont leurs propres églises et ont été entièrement libérés de l'esclavage. Jadis on pouvait dire serviteur, noir ou nègre, mais maintenant ils veulent qu'on les appelle "gens de couleur" et, entre eux, se donnent du "Monsieur, Madame". Ils étaient beaucoup plus modestes, il y a vingt ou trente ans, mieux vus à leur place, plus utiles à eux-mêmes et pour autrui. [...] Les hommes de bon sens, animés des meilleurs sentiments envers leur race, aimeraient leur voir adopter un comportement plus sage et faire meilleur usage de la bienveillance qui a entraîné leur émancipation parmi nous<sup>63</sup>.

Les propos de John Fanning Watson rapportés dans les *Annals of Philadelphia* en 1830, illustraient bien ce que la caricature de Clay semblait vouloir montrer et ce que la plupart des gens pensaient des Noirs libres à cette époque. Il faut dire que contrairement à la peinture de genre où l'artiste tentait d'adoucir les mœurs, la caricature renforçait, à sa façon, les tensions entre les Noirs libres ou esclaves et les Blancs. Enfin, mentionnons qu'après 1830, Clay n'ajouta plus rien à sa série de *Life in Philadelphia*. Néanmoins, le succès de ces caricatures amusantes montrant le « savoir-vivre » chez les Noirs libres, allaient perpétuer l'existence et la popularité de ce type d'image<sup>64</sup>.



L'image caricaturale du dandy Noir servit de cible aux caricaturistes, mais également d'emblème pour la propagande anti-abolitionniste<sup>65</sup>. En 1789, on publia en Angleterre une estampe intitulée *Abolition of the Slave Trade or The Man the Master* (ill. 40)<sup>66</sup>. Cette image montrait un Noir affublé d'un costume à la dernière mode en train de molester un « pauvre » Blanc, des Noirs attablés festoyant et un groupe de Blanc en train de s'activer au champ. En plus de tourner en dérision l'icône abolitionniste, c'est-à-dire l'image du Noir agenouillé priant et remerciant le Ciel, cette estampe prévoyait ce qui risquait de se produire si les esclaves étaient soudainement libérés.

Du côté des partisans abolitionnistes, réunissant en grande partie des *Quakers* d'Angleterre et de Nouvelle-Angleterre, on comptait davantage sur la parole et les écrits pour se faire entendre. Aucun abolitionniste n'avait encore envisagé de produire une image qui puisse être associée directement à la cause qu'il défendait. Ce fut la *Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade* qui se saisit de l'idée pour la première fois<sup>67</sup>. Fondée à Londres en 1787 et dirigée par les *Quakers*, cette association présenta lors d'une première rencontre le projet de faire graver un sceau à l'effigie de ladite Société. Finalement, la même année on réalisa un sceau montrant un Africain enchaîné dans une attitude suppliante et autour duquel il y avait d'inscrit *Am I Not a Man and a Brother?* (Ne suis-je pas un homme et un frère ?). Éventuellement, cette figure de « l'esclave suppliant » devint une véritable icône abolitionniste et servit de modèle pour la reproduction d'un petit bas-relief (ill. 41)<sup>68</sup>. La diffusion de cette « image » fut très large, de sorte que l'on retrouvait ce médaillon reproduit sur le couvercle des tabatières, sur des bracelets ou des épingles à cheveux, etc. Toutefois, comme le rapporte Hugh Honour:

[...]De telles images n'étaient cependant jamais entièrement positives. Elles impliquaient inévitablement la "docilité" des Noirs, tenue pour aller de soi, à moins qu'elles ne la rendissent tout à fait explicite. C'est ainsi, ajoute-t-il, que l'emblème abolitionniste, l'image du Noir la plus favorable et chargée des meilleurs intentions, se trouva être le catalyseur des idées de soumission craintive et d'infériorité qui lui restèrent attachés<sup>69</sup>.

Dans son *Dictionnaire des termes artistiques* parut en 1681, Filippo Baldinucci définissait « l'art du portrait ridicule » de la manière suivante:

Les peintres et les sculpteurs désignent aussi une méthode qui consiste à faire des portraits en recherchant une ressemblance aussi complète que possible avec la physionomie de la personne représentée, tout en accusant certaines caractéristiques et en faisant ressortir les défauts dans le but de se divertir et parfois pour se moquer, de sorte que, dans l'ensemble, le portrait puisse donner l'impression de voir le sujet lui-même, alors que des éléments sont modifiés<sup>70</sup>.

En examinant de près les scènes de genre américaine du XIXe siècle, on réalise très vite que certaines de ces oeuvres se rapprochent de cet « art du portrait ridicule ». Sans être aussi détachés du réel que peut l'être la caricature, les tableaux de genre n'ont pas cette volonté systématique de déformation et de dérision. Toutefois, ils mettent souvent l'accent sur les traits physiques et psychologiques de certains personnages comme pour en faire ressortir des défauts. De plus, si le secret d'une bonne caricature se situe dans « l'interprétation visuelle d'une physionomie qu'il nous sera impossible d'oublier et que la victime portera toujours avec elle comme un diabolique maléfice », on peut penser que cette « recette » s'appliquait facilement aux images du Noir du XIXe siècle<sup>71</sup>.

#### 1.4.2) *Jim Crow*.

Dans le même ordre d'idée, le personnage de *Jim Crow* est un bel exemple témoignant de cet art du portrait ridicule qui alimenta le vocabulaire plastique des artistes et de l'image du Noir dans la culture en général. *Jim Crow* était un personnage « noir » qui avait été créé par l'acteur de race blanche Charles Mathews<sup>72</sup>. En 1822, il fut frappé, au cours d'une tournée aux Etats-Unis, par le dialecte, les chants et les danses des Noirs<sup>73</sup>. Suite à cette « révélation », il entreprit de les imiter en se noircissant le visage dans une pièce qu'il monta et qu'il intitula *A Trip to America*<sup>74</sup>. Avec ses contorsions comiques et ses chansons lyriques, Mathews devint *Jim Crow* (ill. 38)<sup>75</sup>, un pauvre Noir difforme dont il prétendait avoir fait la connaissance lors d'une de ses tournées<sup>76</sup>. À l'instar de Mathews, d'autres acteurs américains entreprirent de produire ce genre de spectacle un peu partout en Amérique. L'une des plus célèbres représentations théâtrales de ce genre fut celle de Thomas Dartmouth Rice. Ce dernier mis en scène, toujours avec le visage noirci, un spectacle basé sur les pirouettes bouffonnes d'un vieux Noir vêtu de haillons, avec l'épaule droite déformée et la jambe gauche disloquée. Comme Mathews, Rice prétendait avoir observé le vieil homme lorsque ce dernier était en train de danser et de chanter<sup>77</sup>. Après avoir séduit le public blanc d'Amérique, Rice se produisit à Londres, en 1836.

#### 1.4.3) *Blackface Minstrel Show*.

Après le succès de Mathews et de Rice, quatre hommes spécialistes du genre, s'associèrent à New York, en 1843, pour présenter ce qu'ils appelaient « les bizarreries, excentricités et cocasseries propres à la fraction noire de l'humanité »<sup>78</sup>. Ce fut le premier *blackface minstrel show*. La même année, on présenta le spectacle à Londres et il connut, par la suite, un grand succès des deux côtés de l'Atlantique<sup>79</sup>. Au

début, ces spectacles étaient considérés aux États-Unis comme un divertissement théâtral et des productions essentiellement nationales<sup>80</sup>. Toutefois, la curiosité et l'hilarité provoquées par ces spectacles allaient vite donner au *blackface minstrel show* un rayonnement international. Les spectateurs qui assistaient à la représentation voyaient entrer sur scène des hommes blancs personnifiant des chanteurs, des danseurs et des musiciens Noirs<sup>81</sup>. Se noircissant le visage au charbon ou avec de la cire à chaussure, ces « comédiens » parodiaient les Noirs de toutes les manières possibles (ills. 42-43). S'inspirant de la célèbre figure de *Jim Crow*, ces performances semblaient, une fois de plus, confiner les Noirs dans des rôles déhumanisés mais bien définis<sup>82</sup>. Le visage noirci, les lèvres de couleur rubis, dont le rouge éclatant débordait largement du contour des lèvres pour en accentuer la grosseur, arborant un large sourire en montrant la dentition au grand complet, les « acteurs » faisaient leur entrée vêtus de guenilles. Une fois le costume et les appareils montrés, ils se mettaient à pasticher les mœurs, les coutumes et le dialecte des Noirs. Ces mises en scène du « *comic darkeys stereotype* »<sup>83</sup> amusaient forcément l'auditoire blanc et le reconfortaient dans l'idée de sa propre supériorité<sup>84</sup>. Par la suite, d'autres groupes se formèrent et l'image du Noir comique amuseur-public prit progressivement sa place dans l'imaginaire collectif. Ainsi, nous verrons apparaître une série « d'images publiques » publiées et diffusées à grande échelle dans les différentes presses écrites des États-Unis. De manière beaucoup plus directe que les peintres, les artistes illustrateurs et graphiques utiliseront ce genre de « codes *minstrels* » afin d'illustrer certaines parties musicales (ills. 44-45-46)<sup>85</sup>, d'autres s'en serviront comme publicité (ill. 47)<sup>86</sup> ou encore pour illustrer divers périodiques à caractère humoristique.

Véritables caricatures vivantes, les *minstrels* allaient avoir leur équivalent dans les arts plastiques. De toute évidence, les artistes n'ont pas été aussi excessifs que les *minstrels* dans leurs interprétations. Néanmoins, les rôles que les Noirs assumaient, bien malgré eux, dans les spectacles des *minstrels*, seront les mêmes dans la peinture de genre américaine du XIXe siècle. Ces parodies burlesques furent pour eux très néfastes, car les Blancs les représentaient sous des traits et des caractéristiques difficiles à supprimer. Il semblait plus facile de construire un stéréotype et de le reproduire que de le démolir. Du joueur de Banjo (ill. 48)<sup>87</sup> au joueur de cliquettes (ill. 49)<sup>88</sup>, de l'esclave à la mine réjouie à l'esclave endormi (ill. 33), de l'esclave content de son sort à l'archétype du bon Noir (ill. 50)<sup>89</sup>, certaines scènes de genre reposent, à peu de chose près, sur les préjugés grossièrement exprimés par les amuseurs blancs au visage noirci.

Les artistes ont construit les images des Noirs pour un public blanc qui voulait désespérément croire qu'ils étaient différents au point de ne jamais changer<sup>90</sup>. Contrairement aux autres personnages de la peinture américaine ( les gens de l'ouest, les Yankees, etc. ), les Noirs étaient toujours représentés de la même façon: la peau foncée, bien vêtu et heureux<sup>91</sup>. De plus, on remarque que dans la plupart des scènes de genre du XIXe siècle, les Noirs, les hommes plus que les femmes, sont presque toujours montrés en relation de soumission avec des Blancs. Avant la guerre de Sécession, aucun artiste n'a peint des scènes de genre ayant comme sujet unique des Noirs<sup>92</sup>. Ceci montre que l'intégration des Noirs dans la société américaine, au sens pratique et figuré, n'était pas une chose facile à concevoir, ni pour les artistes, ni pour le public.

#### 1.4.4) Avoir la musique dans le sang.

Qu'elles aient été conçues pour justifier l'esclavage ou pour en dénoncer subtilement les méthodes, ces images, peintes ou imprimées, arborent sans contredit un « réalisme de façade ». Alors que certains artistes exploitaient amplement le côté pittoresque et grotesque de l'homme noir, d'autres, comme Winslow Homer et Thomas Eakins, ont cependant tenté de lui redonner une individualité. Dans tous les cas, ces « faiseurs d'images » blancs ont dévoilé et raconté à travers leur art la vision d'un monde idéal. Fascinés par certains aspects de la vie des Noirs, ces maîtres de l'interprétation ont élaboré, avec l'aide du public, des modèles de représentation qui correspondaient spécifiquement à l'homme noir et à la femme noire. Consciemment ou inconsciemment, ils ont créé un langage plastique codé et stéréotypé pour chacune de ces figures: un langage développé, au départ, dans la mentalité américaine elle-même, repris et façonné par des théoriciens, illustré par des caricaturistes et mis en scène par des *minstrel*. De la pensée à la théorie, en passant par la représentation visuelle, ce langage a eu ses adeptes jusqu'au début du XXe siècle. Dans son ouvrage intitulé *American Negro Slavery*, publié en 1918, Ulrich B. Phillips écrivait que « les planteurs n'ont pas tort de dire [...] qu'un nègre est ce que le Blanc en fait » et que la plantation était « une école [qui] surveilla[it] et forma[it] des élèves arriérés ». Plus loin dans l'ouvrage l'auteur parle du mode de vie et du comportement des esclaves:

Leurs traits prédominants [sont] leur sociabilité, un goût prononcé pour la musique, la bonne humeur et un penchant pour l'exhibition, [...] leur sensualité, leur intérêt pour toute religion aux pratiques démonstratrices [...], leur acceptation complaisante de l'autorité [...] et, enfin, une tendance bien naturelle à la paresse<sup>93</sup>.

Bien que ce genre d'analyse raciste perdit de son importance vers le milieu du XXe siècle, l'image de l'esclave passif devant sa propre histoire continuera d'exister dans les études historiques de l'esclavage<sup>94</sup>. Depuis des siècles, les Blancs, peu importe leur appartenance ( politicien, théoricien, artiste ou simple citoyen ), ont établi des liens, souvent arbitraires, entre les Noirs et certaines aptitudes ( mentales et physiques ). Le texte d'Ulrich B. Phillips est rempli de ce genre d'associations: prédominance pour la sociabilité, la musique, la bonne humeur, l'exhibition, la paresse, etc.

Centrée sur l'homme noir et son association quasi naturelle avec la musique, le tableau *Les Vertus de la musique* réalisée par William Sidney Mount en 1847 (ill. 51)<sup>95</sup> représente bien l'une de ces « tendances » afro-américaine. D'après certains théoriciens du XIXe siècle, la musique était un art doué de propriétés féminines qui faisait appel à des émotions et réussissait à calmer n'importe quelle « bête »<sup>96</sup>. À cause de son côté émotif qui allait à l'encontre de la rationalité, l'association entre les Noirs et la musique semblait alors une chose naturelle. Ainsi, cet aspect « émotif » et irrationnel, qui définissait la musique ( et la femme ), caractérisait bien l'homme noir et collait bien à sa propre nature dite non rationnelle<sup>97</sup>. De plus, il était rassurant de le voir jouer ou apprécier la musique, puisque pendant ce temps, on supposait qu'il ne pensait à rien d'autre, certainement pas à se rebiffer contre un système qui l'écrasait<sup>98</sup>. On le sait, ce n'est qu'au début du XXe siècle que le Noir « s'affranchira » musicalement par le jazz.

## 2) Les représentations de l'homme Noir.

Jusqu'aux années 1830, le rôle des Noirs dans la peinture de genre américaine était assez simple. Ils étaient tout bonnement là pour amuser le public blanc. Dans plusieurs tableaux (ills. 32 et 39), les Noirs apportaient un aspect comique à l'histoire racontée. Au delà de ces généralités, Elizabeth Johns<sup>99</sup> mentionne qu'il y eut des changements subtils dans la façon de représenter les Noirs vers le milieu du XIXe siècle. Des changements qui, toujours selon Johns, peuvent difficilement être liés à des événements politiques et sociaux spécifiques.

C'est avec l'artiste William Sidney Mount que la figure de l'homme noir commence à se transformer. Toutefois, avant que ne survienne de tels changements dans la production de l'artiste, ce dernier réalisa des oeuvres qui allaient dans le même sens que toutes les autres. Son oeuvre réalisée en 1830 intitulée *Rustic Dance After*

a *Sleigh Ride* (ill. 32), en est la preuve. Dans ce tableau, Mount place les Noirs à l'écart de l'action; il les montre joyeux, comiques et presque invisibles. C'est vraiment à partir du milieu des années 1830 que les artistes vont commencer à représenter les Noirs avec un peu plus de considération et de potentiel psychologique et social<sup>100</sup>. Sans être tout à fait positives, ces images montraient l'ambiguïté existante par rapport au statut social des Noirs. Cette incertitude face au destin des Noirs transparaît par la façon dont ils sont positionnés dans le tableau, par l'expression de leur visage, par l'habillement et par la gestuelle qui réfèrent de moins en moins au personnage de *Jim Crow*<sup>101</sup>. Alors qu'ils occupaient précédemment les bordures des images, les Noirs se rapprochent progressivement du centre de la composition.

Ces changements, qui ne montrent pas encore la « vraie » situation sociale des Noirs, apparaissent au moment où l'importance de leur place dans la société américaine devient une « réalité » incontournable, un réel problème. Ils adviennent également à un moment où les abolitionnistes mènent une croisade contre l'esclavage face à une population intransigente et à une époque où des mouvements humanistes viennent d'Europe. D'un côté comme de l'autre, on tente de faire valoir son point de vue. À cet égard, on publia des images qui montraient ce qui pourrait se passer si les Noirs étaient libérés de l'esclavage<sup>102</sup>. *The Fruits of Amalgamation* (ill. 52)<sup>103</sup>, une lithographie réalisée par Edward Clay en 1839, ce même artiste qui réalisa la série de *Life in Philadelphia* vers 1830 (ill. 39), montre une famille issue d'une union inter-raciale. Plus qu'une simple parodie burlesque, cette image faisait la démonstration des conséquences néfastes d'une éventuelle émancipation des esclaves; libération qui provoquerait, « de toute évidence », la dégradation des valeurs et des traditions anglo-saxonnes<sup>104</sup>.

Contrairement à ces « faiseurs d'images » bon marché - qui répondaient bien souvent aux craintes des Blancs - la plupart des artistes de genre ont considéré les Noirs, hommes et femmes, comme ayant une place « marquée », plus que simplement marginale. Le premier tableau à témoigner de ce changement d'attitude envers les Noirs, est une oeuvre réalisée par William Sidney Mount en 1836 et intitulée *Farmers Noonning* (ill. 33). Considéré comme un être inférieur depuis des siècles dans la mentalité américaine, le Noir, dans l'oeuvre de Mount, prend toute la place dans la composition. Observé très mystérieusement par les jeunes hommes qui l'entourent, donc métaphoriquement par le public blanc américain, le Noir devient une énigme aux yeux de ce même public. Placé au centre d'un groupe de Blanc, dont il ne fait pas vraiment partie, le Noir semble bien confortable sur sa botte de foin et, surtout, n'apparaît plus comme une menace pour les Blancs. Par là, le public de l'époque faisait face à de l'inconnu, car s'il connaissait le potentiel des Blancs, il ignorait tout à

fait celui du Noir<sup>105</sup>. Mount est finalement sorti de la caricature pour prendre comme sujet « unique » un Noir<sup>106</sup>.

Les oeuvres de James Clonney se rapprochent de ce genre de composition. En effet, les Noirs n'occupent plus les marges du tableau, mais une partie de la scène centrale. À la différence des autres artistes, les oeuvres de Clonney ont été créées, la plupart du temps, en réaction à des événements ou des décisions politiques<sup>107</sup>. Au contraire de Mount, Clonney a peint des tableaux qui se rapprochaient plus de la « caricature politique » que de la scène de genre proprement dite. Plusieurs oeuvres réalisées par Clonney représentent les implications et les conséquences d'une politique axée sur l'esclavage. Dans *Waking Up* (ill. 53)<sup>108</sup>, par exemple, tableau réalisé en 1851, Clonney fait référence au compromis de 1850<sup>109</sup>. Sans défense et dans toute sa vulnérabilité, le Noir s'éveillera dans un « nouveau » monde où l'esclavage soulevait encore plus de questions.

Parmi les artistes qui représentaient les Noirs, Mount fut certainement l'un des plus populaire. En parcourant les oeuvres de l'artiste, on peut constater qu'il a su faire évoluer, dans tous les sens, l'image de l'homme noir. Du musicien heureux dans *Rustic Dance After a Sleigh Ride*, 1830 (ill. 32), au « magnifique » esclave endormi sur une botte de foin dans *Farmers Noonning*, 1836 (ill. 33), le Noir est devenu un « simple » mélomane dans *Les Vertus de la musique*, 1847 (ill. 51). Malgré cette lente « ascension » du Noir dans la production de Mount, l'artiste retomba assez rapidement, au milieu du XIXe siècle, dans la facilité et le stéréotype<sup>110</sup>. Après le Compromis de 1850, époque où les tensions entre les États du Nord et du Sud étaient à leur paroxysme, plusieurs peintres de genre, dont Clonney, Mount et bien d'autres, furent prévenus de s'éloigner des sujets noirs. Pour éviter la controverse ou par conviction politique, ou pour ces deux raisons, les artistes vont préférer retourner à l'ancienne image du Noir<sup>111</sup>.

L'oeuvre *Negro Life at the South* réalisée en 1859 par Eastman Johnson (ill. 50)<sup>112</sup> représente bien ce changement d'attitude envers les Noirs. Ce tableau, mélange d'humanisme et de stéréotypes, englobe la tradition de la peinture d'avant-guerre et sert de pivot pour la peinture d'après-guerre<sup>113</sup>. Dans cette image, la première à montrer une scène du Sud dans laquelle on peut voir plus de Noirs que de Blancs, l'artiste a peint toutes les tares que les Blancs ont attribuées aux Noirs. Il montre que le monde des Noirs est décadent, désordonné et « prouve » que sans l'aide des Blancs, les Noirs sont incapables de s'organiser seul ou en groupe. En plus de rappeler la supériorité des uns et l'indépendance des autres, cette image fait ressortir, une fois de plus, les aptitudes et les caractéristiques qui définissent la figure

de l'homme noir et celle de la femme noire. Bien qu'on aurait pu voir dans ce tableau une critique de cette oppression raciale et sociale, l'oeuvre nous est présentée comme un ramassis d'éléments extraits de la vie des Noirs pour donner l'impression au spectateur qu'il regarde une parfaite tranche de vie d'une famille d'esclaves. Le contenu narratif et sentimental, quasi attendrissant, de *Negro Life at the South* (ill. 50) permettait, d'une part, de séduire un large public et, d'autre part, soutenait l'ordre établi. Pour Ednah Dow Cheney, critique de l'époque, les figures des Noirs chez Johnson évoquaient plus « quelque chose de l'ancienne mentalité féodale, selon laquelle il suffisait aux gens du commun d'être gais et bien nourris »<sup>114</sup>.

### 3) Les représentations de la femme noire.

En 1783, Thomas Jefferson expliquait le programme d'études qu'il avait prévu pour sa fille Patsy:

[Il] devait être notablement différent de tout ce que, en tout autre pays que l'Amérique, eût paru particulièrement propre pour son sexe. Je suis obligé de voir au-delà de sa simple personne et de l'imaginer dans un rôle de mère de famille. Quand elle se mariera, j'estime à quatorze contre une ses chances de tomber sur un lourdar, de sorte que la responsabilité de l'éducation de ses enfants retombera sur elle et sur elle seule[...]<sup>115</sup>.

Bien que le témoignage de Jefferson puisse sous-entendre le potentiel de sa fille, il nous laisse croire que le rôle de la femme se résumait à cette époque à celui d'une mère de famille. Si les Américains ont défini le statut et la place des Noirs dans leur société selon des principes basés sur la différence des races, ils fixeront ceux de la femme selon des principes basés sur la différence des sexes. L'hypothèse sous-jacente à ce concept voulait que les femmes, au même titre que les Noirs, soient considérées comme inférieures aux hommes blancs. Les revues spécialisées, notamment celles qui s'adressaient spécifiquement aux femmes, traitaient parfois de la condition des femmes dans la vie publique et privée dans l'Amérique du XIXe siècle. Néanmoins, la plupart de ces revues se consacraient davantage à l'homme et à ses réussites en tant que fondateur et dirigeant de la nation<sup>116</sup>.

Avant 1830, les femmes sont généralement absentes des peintures de genre américaine. Après 1830 et jusqu'à la guerre de Sécession, les femmes, bien qu'elles soient encore peu nombreuses à être représentées, occupent des rôles bien différents. Pour bien marquer la différence entre les sexes, autant que pour définir et reconnaître les limites de la femme, les artistes américains ont mis en image les



femmes, noires et blanches, de la même manière qu'ils ont mis en image les Noirs. Pendant que ces messieurs « s'occupaient » des affaires de la République, mesdames prenaient soin des enfants et de la maison.

Au moment où les femmes décidèrent de s'organiser en groupe pour revendiquer plus de pouvoir socio-politique entre les années 1830 et 1840, deux types d'images virent le jour. Les premières s'attardaient à abaisser la femme au plus haut point, soit sur des caricatures politiques très méchantes ou dans des mises en scènes où on les montraient folles, juste bonnes à être internées<sup>117</sup>. Les secondes, présentées sous des formes d'expressions plus nobles ( peinture, théâtre, etc. ), présentaient la femme comme une figure idéale. Dès lors, on fit naître l'image de la mère aimante et passive aidant ou participant aux tâches ménagères et domestiques de la maison<sup>118</sup>. Comme s'ils devaient préserver le statu quo, les artistes, aidés de leurs « maîtres à penser », se mirent à valoriser les vertus domestiques de la femme, lesquelles étaient devenues capitales pour la survie de la nation<sup>119</sup>. Identique à l'image de l'esclave heureux, l'image de la femme au foyer devint le symbole du maintien de l'ordre établi. Dans les deux cas, plusieurs Américains souhaitaient ardemment que la société reste comme elle avait toujours été, c'est-à-dire dominée et dirigée par l'homme blanc.

L'idéologie développée autour des vertus féminines reposait sur deux principes. Le premier tentait de véhiculer l'idée que les femmes, avec des responsabilités et des dons particuliers, étaient le « centre moral » de la nation. Le second tentait de démontrer que les femmes étaient, avant toute autre chose, des domestiques. Partant de cela, elles devaient donc utiliser et mettre à profit leurs talents et leurs responsabilités au sein de la vie familiale<sup>120</sup>. Dans un monde divisé en deux sphères, l'une réservée à la femme ( privée ) et l'autre réservée à l'homme ( publique ), ce dernier pouvait continuer de diriger la nation à sa manière, sans que les femmes ne puissent intervenir dans les affaires ( politiques, sociales ) de la société.

### 3.1) Les femmes noires: symbole de l'institution familiale.

C'est le privilège réservé aux femmes et le devoir qui leur incombe[...] d'implanter dans les poitrines juvéniles la première semence de vertu, l'amour de Dieu et de la patrie, ainsi que toutes les autres vertus qui prépareront leurs fils à briller lorsqu'ils seront hommes d'État, soldats, philosophes et chrétiens<sup>121</sup>.

En l'espace de ces quelques lignes, Hannah Mather Crocker exprimait en 1818, dans sa forme la plus explicite et la plus accomplie, l'idéal de la femme américaine du XIXe siècle. Cependant, cette image de la mère idéale républicaine se modifia au fur et à mesure que les femmes prirent conscience de leurs capacités intellectuelles et physiques. Lentement, mais sûrement, le rôle et la présence des femmes dans les différents domaines de la sphère publique américaine ( politique, travail, culturel, etc. ), évoluèrent dans toutes les directions<sup>122</sup>. Alors que la sphère publique s'agrandissait de façon considérable au cours du XIXe siècle, les femmes - noires, blanches, immigrantes, bourgeoises ou ouvrières - s'organisaient entre elles afin d'exprimer leurs besoins, leurs intérêts et leurs désirs de se retrouver dans cette même sphère<sup>123</sup>. La création de nouveaux espaces et de diverses associations bénévoles, la transformation des limites de la vie domestique et publique furent au nombre des changements qui permirent à de nombreuses femmes de se réaliser en dehors de l'arène familial.

Pour les Afro-américaines, cette prise de conscience « féminine » ne voulait pas dire la même chose et, surtout, ne renvoyait pas aux mêmes réalités d'avant et d'après-guerre. Il faut se rappeler que la période coloniale fut caractérisée par des enlèvements massifs d'Africains et par leur mise en esclavage. C'est à ce moment que des familles, voire même des communautés entières, furent décimées. Les nouvelles familles africaines américaines, nées de l'esclavage, ne furent pas pour autant protégées. La force de travail et les capacités reproductrices des femmes noires étaient entièrement contrôlées et exploitées par les propriétaires. Bien qu'une vie familiale chez les esclaves semblait possible, elle était à tout le moins fragile et vulnérable. En fait, la famille constituait un refuge essentiel qui permettait aux esclaves de résister « au processus de déshumanisation qui les auraient broyés »<sup>124</sup>. Le rôle et le statut des femmes dans les familles noires étaient somme toute particuliers. Face au contexte défavorable dans lequel ces familles ont évolué, les femmes furent un élément central de stabilité familiale. D'abord parce que l'absence de statut juridique pour ces familles d'esclaves « permettait » à l'épouse d'avoir un statut égal ou équivalent à celui de son mari. Aussi, parce que les femmes étaient moins susceptibles que les hommes de s'enfuir, d'être vendues ou forcées de travailler sur une plantation éloignée de la maison familiale<sup>125</sup>. Il n'était donc pas rare de voir des femmes à la tête des familles noires. Les réalités et conséquences intrinsèques de « l'institution particulière » montrent qu'il s'agissait d'un matriarcat par défaut plus que d'un simple mode de vie développé autour et par les femmes noires<sup>126</sup>.

Déracinés et poussés dans les profondeurs de l'esclavage, les Noirs ont rapidement perdu tout contact avec leur origine et leur culture ancestrales. Toutefois, comme le rapporte Sara M. Evans dans son livre intitulé *Les Américaines*, la culture afro-américaine, née de l'esclavage, « [...]a donné naissance à des institutions religieuses, à des types de famille et à un système de répartition des tâches entre les sexes totalement opposés à ceux de la civilisation blanche dominante et généralement inconnus des propriétaires d'esclaves »<sup>127</sup>. Au centre de cette vie d'esclave, enracinée dans la famille et dans la religion, il y avait les femmes. En dehors de leurs responsabilités et de leurs implications dans les diverses communautés religieuses, les esclaves noires travaillaient aux champs de leurs maîtres et dans les petits jardins qu'elles avaient elles-mêmes semés. Pendant des mois elles plantaient, labouraient ou rentraient les récoltes de coton<sup>128</sup>.

### 3.2) Portrait d'une femme noire: image d'un réalisme social.

Nous l'avons vu, les représentations de l'homme noir correspondent, le plus souvent, à un modèle idéologique élaboré selon les paramètres des Blancs. Du violoneux noir à l'amateur de musique, de l'esclave heureux au travailleur paresseux, la peinture de genre du XIXe siècle a défini la place et le statut des hommes noirs dans la société américaine. Ces prédominances culturelles d'une imagerie raciste, tant artistique que non artistique, ont perpétué un mode de reconnaissance mental et plastique archi-codé et stéréotypé. Presque toujours dépeint en relation avec l'homme blanc, le Noir est « imagé » comme un être inférieur, dominé par des désirs et des faiblesses frôlant la bestialité et caractérisé, la plupart du temps, par une nature dite irrationnelle. Exploitée différemment, l'image de la femme noire subira, quant à elle, un autre genre de « manipulation » artistique. Comme le rapporte Elizabeth Johns, les modèles de représentations sous lesquels apparaissent les femmes au XIXe siècle, sont autant prévisibles que surprenants<sup>129</sup>.

Comme pour la figure de l'homme noir, il semblait être presque impossible de « penser » artistiquement et socialement les femmes noires comme des êtres indépendants, capables de s'émanciper dans l'univers des hommes. On préfère les imaginer dans leur environnement familial, au côté de leurs enfants, se livrant à d'innocents loisirs. L'oeuvre de Johnson, *Negro Life at the South* (ill. 50), reconduit bien ce genre de vision. Contrairement à la figure du Noir qui avait pris une « place » bien définie dans la peinture de genre américaine au milieu du XIXe siècle, celle de la femme restait encore à être définie.

Dans le tableau de William Sidney Mount réalisé en 1845, intitulé la *Pêche aux anguilles à Setauket* (ill. 54)<sup>130</sup>, la femme noire qui occupe une position dominante dans la composition renvoie à cette problématique. D'abord, il faut savoir que cette oeuvre fait référence aux souvenirs d'enfance de l'artiste. Ce dernier décrit ainsi l'histoire qui inspira le tableau: « *An old Negro by the name of Hector gave me the first lesson in spearing flat-fish and eels. Early one morning we were along shore according to appointment, it was calm, and the water was as clear as a mirror[...]* »<sup>131</sup>. D'après ce court passage, tiré des écrits de l'artiste, on comprend que Mount a changé un détail important de son souvenir d'enfance: il a transformé le vieil « Hector » en une jeune et imposante femme noire (ill. 54). Le simple fait que « Hector » ait été remplacé dans le tableau par une femme noire donne un tout autre sens à l'image. D'abord parce que si l'artiste avait placé un homme noir dans la même attitude que la femme, l'effet aurait été sans doute plus menaçant. Ensuite parce que avec ce genre de vision, le monde apparaît paisible, sans danger et sur le bon chemin. Outre la référence directe aux souvenirs d'enfance de l'artiste, cette image évoque, d'une part, les relations entre les « races » et entre les « sexes » et, d'autre part, un rêve social, soit celui de voir des Blancs et des Noirs cohabiter dans l'harmonie<sup>132</sup>. Un rêve social qui ne pouvait se réaliser seulement si le monde et les mentalités américaines venaient à changer. Pour toutes ces raisons, mais aussi parce que l'on s'attendait à voir une oeuvre « comique » comme les précédentes, les critiques de l'époque n'apprécièrent pas particulièrement ce tableau de Mount<sup>133</sup>. Néanmoins, ils ont favorablement jugé la façon subtile dont Mount a déprécié la femme noire: « *The amphibious negro-woman in the boat, however, is one of'em, and no mistake* »<sup>134</sup>. D'autres critiques insistèrent sur le fait que le tableau était plus un paysage qu'une scène de genre. De cette façon, ils pouvaient parler de la femme noire comme d'un accessoire plus que d'un personnage<sup>135</sup>.

### 3.3) The « New Negro » ou le « Nègre nouveau genre ».

En réaction à ces peintures de genre conventionnelles, symboliques et stéréotypées, une génération d'Afro-américain de la fin du XIXe siècle va tenter de se redéfinir et de se réaliser en tant qu'individus ayant une place et un statut dans la société américaine<sup>136</sup>. À travers ce mouvement idéologique du « New Negro », ils se sont donné eux-mêmes accès à la liberté en définissant la complexité de leur subjectivité humaine, leur existence. D'ailleurs, certains d'entre-eux iront même jusqu'à changer de nom. On peut facilement comprendre qu'après plus de deux cent ans d'esclavage, d'oppression et de dénigrement, ils voulurent créer une image singulière, une image qui puisse leur permettre d'affirmer pleinement leur nouvelle identité américaine et rendre possible une participation réelle aux activités économiques,

sociales et politiques de leur pays. Face à cet urgent besoin de se redéfinir, le « *New Negro* », apparu après la guerre de Sécession, voudra briser cette tradition picturale qui le suit depuis plus d'un siècle<sup>137</sup>. Il faut dire qu'avant la guerre, les Noirs, encore esclaves, avaient bien peu de contrôle ou d'influence sur ce qui était *fait* ou *dît* à leur sujet. L'absence de statut, de pouvoir, le manque d'éducation ( fruit de l'esclavage ) et de ressources les avaient empêchés de s'exprimer en dehors de « l'institution particulière ».

Contrairement à ses prédécesseurs, le « *New Negro* » tentera de se définir et de se réaliser, non plus à partir du regard des Blancs, mais selon sa propre vision. Dans le contexte hostile de l'après-guerre, qui faisait place au lynchage et à la ségrégation raciale, ces femmes et ces hommes « nouveaux » vont demander à ce que leurs droits soient inscrits dans la loi. Ils vont également demander à être entendus dans la littérature et vus dans la peinture. Derrière ce mouvement idéologique du renouveau se cachait le désir de détruire les nombreuses créations ( visuels et mentales ) stéréotypées. Ainsi, renouveler complètement cette image du Noir allait peut-être permettre de couper tous les liens qui rattachaient les Noirs à l'esclaves et améliorer, enfin, leurs conditions de vie<sup>138</sup>. Toutefois, il fallait du temps, plus de temps, pour changer les trois siècles d'histoire et de mentalité qui les avait dénigrés et continuellement rejetés.

#### 3.4) Symbole d'espoir et de liberté.

C'est dans cet esprit « révolutionnaire » du « *New Negro* » que les représentations des femmes noires, réalisées par des artistes blancs, apparaissent. Franchissant le pas entre les idées préconçues partagées sans doute par beaucoup d'Américains, les représentations de la femme noire à partir des années 1865 se chargent de nouvelles significations. Durant les années soixante, le contexte social américain, et plus particulièrement le climat de guerre, ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire des Noirs<sup>139</sup>. Au moment où les affrontements commençaient, les Noirs savaient, plus que jamais, que leur sort était en jeu et qu'il se trouvait entre les mains de l'Union. Le tableau de Winslow Homer daté de 1865 et 1866 intitulé *Sur le pas de la porte* (ill. 55)<sup>140</sup> montre bien tous les enjeux socio-politiques de cette guerre. Bien que l'artiste réalisa cette oeuvre au moment où l'issue de la guerre était dès lors certaine, le regard anxieux de la femme qui se tient au seuil d'une ère nouvelle, reflète un sentiment de peur et d'inquiétude face à l'avenir qu'on lui réserve. Véritable représentante du peuple Afro-américain, la femme noire devient un symbole d'espoir, de liberté et d'égalité pour son peuple. De ce fait, il est rare de voir dans l'art américain une femme noire représentée avec autant de force et de caractère et, cela, malgré toute

la vulnérabilité qu'on lui reconnaît. On pourrait dire que ce personnage féminin est l'image pivot qui montre les réalités de l'ancien monde et les possibilités du nouveau. Dans son oeuvre *Une Visite de l'ancienne maîtresse* (ill. 29) réalisée en 1876, Homer montre clairement que les tensions entre les Noirs et les Blancs, au lendemain de la guerre, étaient toujours palpables. Résolues et conscientes de leurs libertés, les anciennes esclaves n'apparaissent plus comme une menace, mais comme des femmes conscientes des enjeux socio-politiques de leur époque.

### 3.5) Idéalisation ou simple rapport de force.

Comme nous avons pu le constater, le XIXe siècle semble avoir été marqué, à tout jamais, par cent ans de continuité et de changements dans notre approche du Noir, tant sur le plan historique qu'artistique. Pour ce qui est de l'histoire des Noirs, le début de ce siècle s'ouvre au moment où le commerce des Noirs commence, après plus de deux siècles de pratique, à susciter l'indignation et la désapprobation générale. Il se termine au moment où l'ensemble des États avait aboli l'esclavage, après que la guerre de Sécession ait fait des milliers de victimes et où l'on accepte difficilement les nouveaux droits des anciens esclaves. Tout au long de ce siècle, le comportement des Blancs envers les Noirs est resté influencé par des théories raciales fondées sur la supériorité des uns et l'infériorité des autres. Du côté des arts visuels, l'histoire reste sensiblement la même. Les représentations des Noirs au début du XIXe siècle exploitent largement le côté pittoresque, grotesque et comique des uns ou les aptitudes, les faiblesses et les habitudes des autres. Les images de la fin du XIXe siècle nous ramènent bien souvent à ces illustrations stéréotypées et témoignent, très certainement, de l'hostilité des Blancs envers les Noirs durant la période trouble de la Reconstruction.

Mais une question demeure concernant les représentations de femmes noires: Pourquoi les images de femmes noires sont-elles si rares dans la culture populaire et dans les beaux-arts américains du XIXe siècle? Dans sa critique de l'exposition « *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940* » organisée en 1990, Michele Wallace soulève cette question<sup>141</sup>. Elle mentionne que les femmes noires commencent à apparaître de manière significative dans la peinture américaine seulement au début du XXe siècle, sous les traits de Aunt-Jemima (ill. 56) et, dans le cinéma des années 1920 et 1930, dans le rôle de la « Mammy » (ill. 57)<sup>142</sup>. Cependant, on constate qu'elles apparaissent bien dans quelques tableaux du XIXe siècle (ill. 58), mais somme toute de manière très sporadique<sup>143</sup>.

Les représentations de l'homme noir furent réalisées, en grande partie, selon des « idéologies » tenues pour indiscutables par la société, les critiques et les artistes. En plus de rendre visible ces « principes formels », ces images ont servi à en produire d'autres. Les présupposés idéologiques abordés dans les pages précédentes, transparaissent autant dans la composition que dans les choix thématiques des tableaux ici appelés à témoin. Les idées reçues sur la faiblesse et la passivité des femmes; sur la définition de leur rôle familial; sur l'identification de leur nature « irrationnelle »; sur le ridicule des efforts déployés pour améliorer leur sort, étaient également partagées par les mêmes protagonistes. Dans son livre *Femmes, art et pouvoir*, Linda Nochlin mentionne que l'une « des fonctions les plus importantes de l'idéologie consiste à jeter un voile sur les relations de pouvoir ouvertes qui prévalent dans la société à un moment historique donné et à les faire passer pour des éléments constitutifs de l'ordre des choses naturel, éternel »<sup>144</sup>. Dans les représentations de l'homme noir, l'idéologie se définit dans un rapport de force entre le Blanc et le Noir. Elle se retrouve dans tous les détails de la composition et s'inscrit dans la manière de représenter les personnages, dans leurs postures, leur anatomie, leur attitude et se révèle clairement dans le rôle qu'ils jouent dans la scène représentée. Dans les représentations des femmes noires, ce rapport de force s'explique différemment et plus difficilement.

Dans l'oeuvre de l'artiste Eyre Crowe<sup>145</sup>, *Vente d'esclave à Richmond* (ill. 60)<sup>146</sup>, réalisée en 1861, les femmes noires, majoritaires dans la composition, sont représentées davantage en relation entre elles. Dans *La Cueillette de coton* (ill. 61)<sup>147</sup>, tableau peint par Winslow Homer en 1876 ou dans *la Visite de l'ancienne maîtresse* (ill. 29) du même artiste, il est uniquement question de femmes. De plus, elles sont représentées de façon « magistrale » (ill. 58) si on les compare avec les images des hommes noirs. Plusieurs facteurs peuvent expliquer la « rareté » des images de la femme noire et le traitement picturale plus « nuancé » qui lui est associé. Dans un premier temps, il s'agit peut-être d'un phénomène lié à la pratique traditionnelle des arts visuels. Il aurait été impensable de voir dans l'Amérique du XIXe siècle une artiste femme noire offrir au public une image d'elle-même qui soit en parfait accord avec sa situation, son statut ou son physique par exemple. Le résultat aurait été sans doute peu convainquant et, surtout, déconcertant. En fait, l'art était un domaine réservé à l'homme. Rien ne permettait au XIXe siècle d'envisager qu'une femme puisse assumer pleinement le rôle d'artiste avec autant de latitude et de naturel que son homologue masculin. Ainsi, il apparaissait impossible pour la femme de se « concevoir » autrement et en dehors du point de vue masculin dominant. Dans un deuxième temps, on pourrait penser que l'homme noir paraissait plus menaçant aux

yeux des Blancs que la femme (noire), laquelle était considérée depuis des siècles comme le sexe « faible ».

Entre le « pouvoir » de l'artiste, de son statut créateur d'objets uniques, la domination de la race blanche et la force des idées reçues, il semblait difficile de « penser » les Noirs, hommes et femmes, sans considérations morales, sociales et politiques que la culture leur attribuait. En outre, il semblait tout aussi difficile de se détacher des analyses réalisées sur la conception des races, basées sur des données d'une science mal définie et sujette à toutes sortes d'interprétations arbitraires. En plus d'avoir à se battre contre des « arguments de tailles », dont le principal était de dire que les Noirs étaient « naturellement inférieurs aux Blancs », les femmes noires devaient défendre leur triple statut, c'est-à-dire celui d'être esclave, femme et noire. Bien qu'elles ne sont pas restées indifférentes devant leur histoire, elles ont dû, au même titre que les hommes noirs, remettre leur sort et leur vie entre les mains des Blancs pendant presque trois siècles. En plus d'avoir participer au mouvement du « *New Negro* » à la fin du XIXe siècle, les femmes noires jouèrent un rôle important durant la période de Reconstruction en participant à la mobilisation politique des affranchis. Elles allaient à des rassemblements, participaient à des manifestations et votaient même lors des réunions politiques<sup>148</sup>.

Malgré leur présence marquée au sein de la famille d'esclaves et dans les plantations, elles ont joué un rôle énigmatique dans l'art américain du XIXe siècle. Tout ceci nous amène à penser que l'histoire de la représentation des femmes noires reste à être définie. Il faut la construire sur de nouvelles bases qui mettraient en place une méthodologie et une assise historique. Vu sous cet angle, le projet peut sembler ambitieux, mais sa portée donnerait lieu à de nouvelles considérations à la fois instructives et riches de sens.

Il est important de souligner que les critiques et les commentaires émis à propos des oeuvres qu'elles représentent des femmes ou des hommes, nous aident à comprendre les diverses significations relatives à une image. En dehors de ces informations précieuses, fournis bien souvent par des gens de l'époque, le contexte social dans lequel ces tableaux ont été réalisés nous aide également à pousser plus loin notre analyse. Situer l'apparition d'un tableau dans son contexte d'origine et dans le climat moral, philosophique et politique qui l'a vu naître, a été au centre de ma démarche. Dans ces circonstances, l'oeuvre d'art n'apparaît plus comme le seul objet d'étude, mais fait partie d'un ensemble d'éléments relationnels. Par contre, il ne faut pas penser que l'analyse des composantes externes de l'oeuvre suffit en elle-même pour expliquer ce qui est présenté. Il faut procéder à une lecture plus approfondie de



ces images et mettre en évidence les divers éléments qui les composent, pour finalement les comparer entre elles. C'est d'ailleurs ce que je propose de faire dans le troisième chapitre. En privilégiant une approche socio-sémiotique, j'ai voulu faire ressortir l'idée que les images font partie d'une culture et qu'elles ne sont pas un « miroir », mais plutôt un lieu inédit de productions d'effets.

## NOTES ET RÉFÉRENCES

## Chapitre II

1. Du côté de l'Europe, la vie artistique française s'est formée, dès 1666, autour d'une seule et grande institution, soit l'Académie. Véritable institution vivante et bien implantée dans les moeurs culturelles, elle fut pour de nombreux artistes un solide tremplin vers la renommée.

2. François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, Société nouvelle des Éditions Pauvert, Librairie Arthème Fayard, 2001, page 401.

3. Hugh Honour, *L'image du Noir dans l'art occidentale: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, tome II, « Figure et masques », Paris, Gallimard, 1989, page 12.

4. *Ibid.*

5. Thomas Bendyshe, « The History of Anthropology » dans *Memoirs Read before the Anthropological Society of London*, 1, 1863-1864, p. 335-458, particul. p. 424-425, cité par Hugh Honour, tome II, page 12.

6. Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières. Buffon, Voltaire, Helvétius, Diderot*, Paris, 1971, p.241 et 255, cité par Hugh Honour, tome II, page 13.

7. Presque deux cent ans plus tard, Michel Foucault publie en 1966 un ouvrage intitulé *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 400 pages, dans lequel il consacre un chapitre complet aux méthodes de classification de Linné et Buffon (chap. V, « Classer »). Évidemment, Foucault n'endosse pas les propos de ces deux auteurs, mais tente d'analyser ce genre de système. En citant l'oeuvre de Michel Foucault j'ai voulu signaler l'importance et l'influence de ces théoriciens au sein des sciences humaines et naturelles.

8. *Ibid.*, page 238.

9. *Ibid.*

10. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 14.

11. La *Dissertation* de Camper sur ce sujet fut publiée après sa mort, en hollandais sous le titre *Verhandeling van Petrus Camper, over het natuurlijk verschil der wezenstrekken in menschen van onderscheiden landaart en ouderdom*, Utrecht, 1791; des traductions françaises furent publiées la même année à Utrecht, à la Haye et à Paris sous le titre *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges* [...] (citation à la page 12 de cet ouvrage), dans Hugh Honour, tome II, *op.cit.*, page 14.

12. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 15.
13. Julien Joseph Virey, *Histoire naturelle du genre humain*, ( 1800 ), nouvelle édition, Paris, 1824, tome 2, pages 41-42, cité par Hugh Honour, tome II, page 18.
14. Lorsque Hugh Honour analyse le travail de Julien Joseph Virey, il utilise le mot « négrophobie » pour définir la pensée et les applications du théoricien.
15. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 18.
16. Elizabeth Johns, *American Genre Painting. The Politics of Everyday Life*, New Haven, Yale University Press, 1991, page 11.
17. *Ibid.* Dans le point 3 de ce présent chapitre, il sera davantage question des femmes.
18. Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1991, pages 1493 à 1499.
19. *Ibid.*, page 604.
20. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, page 233.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. Les préoccupations liées à l'organisation sociale des premières colonies détournèrent l'esprit des colons d'une expérience culturelle immédiate et durable. Ils devaient bien souvent penser à leur survie avant de penser à l'art, les obligeant à penser de façon pragmatique plutôt qu'artistique.
25. La diversité ethnique, déjà en germe au XVII<sup>e</sup> siècle, devint au cours des siècles suivants le signe distinctif des États-Unis. L'importante migration anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle fut peu à peu relayée par la migration étrangère. Ainsi, l'Amérique coloniale fut peuplée par des Anglais, des Allemands, des Français, des Espagnols, etc., qui façonnèrent les arts visuels, avec leur bagage culturel et leurs traditions artistiques.
26. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 66.
27. Oliver W. Larkin, *L'art et la vie en Amérique*, Paris, Librairie Plon, Éditions d'Histoire de l'Art, 1952, page 219.
28. *Ibid.* et Jennifer Martin, *L'art des États-Unis*, Paris, Éditions Mazenod, Collection l'Art et les grandes civilisations, 1992, page 193.
29. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 66.

30. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 66.

31. Christopher Brown, *La peinture de genre hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Images d'un monde révolu*, Paris, Éditions De Bussy, 1984, page 9.

32. *Op.cit.*, Jennifer Martin, page 193 et *op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 65.

33. *La Hudson River School*.

34. Hugh Honour, *L'image du Noir dans l'art occidentale: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, tome I, « Les trophées de l'esclavage », Paris, Gallimard, 1989, page 16.

35. *Ibid.*

36. Il faut dire que les artistes américains ont créé une image mythique du cow-boy et de l'indien au même titre qu'ils ont créé celle du Noir. Qu'il s'agisse du cow-boy, du Noir ou de l'indien, ces images auront un énorme impact sur la culture américaine. Ajoutons enfin que les représentations des indiens peuvent se diviser en quatre type d'images: l'image de l'indien sauvage (ill. 18), celle de l'indien noble (ills. 19-20), de l'indien comme étant le dernier de sa race (ill.21) et enfin l'image de l'indien « niais » et « grotesque » (ill. 22), celle-ci rivalisant de près avec certaines représentations de Noirs.

37. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 18.

38. *Ibid.*, page 23.

39. Johann Joachim Winckelmann ( 1717-1768 ) fut archéologue et historien de l'art allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il fit d'importantes recherches sur l'art et la culture antiques. Son premier ouvrage, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres des Grecs en peinture et en sculpture* ( 1755 ), prônait un retour à la simplicité de l'art grec et allait à l'encontre du style « rococo » de l'époque. Lié à une philosophie du monde et de l'homme, l'art vise, selon lui, la beauté immuable et universelle, idéal d'équilibre, de mesure et de sérénité, exprimant non l'individu mais le « type », idéal incarné, à ses yeux, dans l'art gréco-romain.

40. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 16.

41. Fils d'une esclave et d'un Blanc, Frederick Douglass ( 1817-1895 ), journaliste et réformateur américain fut l'un des plus célèbres orateurs noirs de l'époque et l'un des plus actifs partisans de l'abolition de l'esclavage.

42. Frederick Douglass, *Life and Times of Frederick Douglass..., His Early Life as a Slave, His escape from Bondage, and His Complete History to the Present Time*, Hartford, 1882, page 392, cité par Hugh Honour, tome I, page 197.

43. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 189.

44. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 190.
45. L'analyse complète de ces images, ainsi que de plusieurs autres, est présentée dans le troisième chapitre.
46. J'emprunte le terme de « marqueur culturel » à l'auteure Joanne Lalonde dans sa thèse présentée comme exigence partielle au doctorat en sémiologie intitulée *Représentation et subversion des genres dans la série The woman from Malibu de Colin Campbell*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 310 pages.
47. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page xi.
48. Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, Paris, Éditions l'Harmattan, Collection Logiques sociales, 1999, page 99.
49. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 155.
50. *Ibid.*
51. *Facing History. The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts Publishers, 1990, pages 18 et 20.
52. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 161.
53. *Ibid.*, pages 214-215.
54. *Op.cit.*, *Facing History*, Guy C. McElroy, introduction page xi.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. *Ibid.*, Henry Louis Gates, « The Face and Voice of Blackness », page xxix.
58. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 19.
59. *Ibid.*
60. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 59.
61. *Ibid.*
62. *Ibid.*, pages 58-59.
63. John Fanning Watson, *Annals of Philadelphia, Being a Collection of Memoirs, Anecdotes, and Incidents of the City and its Inhabitants from the Days of the Pilgrim Founders*, Philadelphia, New York, 1830, page 479. Cité par Hugh Honour, tome II, pages 59-60.

64. Le projet de Clay attira aux États-Unis et ailleurs en Angleterre bon nombre d'artistes, de graveurs et d'éditeurs spécialisés dans les estampes bon marché destinées à une clientèle vaste, *op.cit.*, Hugh Honour, tome II, pages 58 à 65.

65. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 58.

66. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 73.

67. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 61.

68. *Ibid.*, page 62.

69. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 63.

70. E.H. Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'art et l'illusion*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, page 290.

71. *Ibid.*, pages 291-292.

72. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 62.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, page 63.

76. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 24.

77. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 62.

78. *Ibid.*, page 64.

79. Hugh Honour mentionne que les *minstrel show* survécurent en Angleterre jusqu'à la fin des années 1930, surtout en tant que divertissement pour les enfants et fut repris par la télévision britannique dans les années 1950, *ibid.*, Hugh Honour, tome II, page 64.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. *Op.cit.*, *Facing History*, Guy C. McElroy, page xiii.

83. *Ibid.*

84. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 64.

85. *Op.cit.*, *Facing History*, Guy C. McElroy, page xii.

86. *Op.cit.*, *Facing History*, Guy C. McElroy, page xii.
87. Karen M. Adams, « The black image in the paintings of William Sidney Mount », *The American Art Journal*, nov. 1975, vol.7, page 54.
88. *Ibid.*, page 55.
89. Patricia Hills, *The Painters America. Rural and Urban Life, 1810-1910*, New York, Praeger Publishers, en collaboration avec le Whitney Museum of American Art, 1974, page 62.
90. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 103.
91. *Ibid.*
92. *Ibid.*
93. Ulrich B. Phillips, *American Negro Slavery*, Baton Rouge, La., 1966 (1918), pages 291 et 342, cité par Peter Kolchin, *Une institution très particulière: l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Éditions Bélin, 1998, page 144.
94. *Ibid.*, page 145.
95. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 73.
96. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 119.
97. *Ibid.*
98. *Ibid.*
99. *Ibid.*
100. *Ibid.*, page 106.
101. *Ibid.*
102. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des estampes du même genre circulaient déjà un peu partout en Angleterre et en Amérique. *Abolition of the Slave Trade or The Man and the Master*, daté de 1789 (ill. 32) en est un très bel exemple.
103. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 107.
104. *Ibid.*, page 106.
105. Dans mon troisième et dernier chapitre, j'analyse en détail cette oeuvre. Dans ce présent chapitre il n'est pas question de présenter les oeuvres d'un point de vue analytique, mais bien d'un point de vue critique.
106. Il faut dire cependant que Mount ne représente pas le Noir en plein travail, mais au repos. Le « potentiel Noir » vaguement mis en évidence par le traitement du personnage, perd néanmoins de sa force dans l'action représentée. J'y reviendrai un peu plus tard.

107. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 110.

108. *Op.cit.*, Patricia Hills, page 21.

109. Rappelons-nous qu'après la victoire des États-Unis contre le Mexique, le problème de l'esclavage dans les territoires nouvellement acquis se posa avec force en 1849-1850. On se demandait si l'esclavage pourrait ou non s'étendre sur les nouveaux territoires.

110. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 123.

111. *Ibid.*

112. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 216.

113. *Ibid.*, page 127.

114. Ednah Dow Cheney, « Jean François Millet. A Sketch », *The Radical: A Monthly Magazine, Devoted to Religion*, 2, 1867, pages 671-672, cité par Hugh Honour, tome I, page 218.

115. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 191.

116. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 137.

117. *Ibid.*, page 20.

118. *Ibid.*

119. *Ibid.*, page 140.

120. *Ibid.*

121. Hannah Mather Crocker, *Observations on the Real Rights of Women, with Their Appropriate Duties Agreeable to Scripture, Reason and Common Sense*, Boston, 1818, p.17, 20, citée par Sara M. Evans, *Les Américaines*, Paris, Éditions Bélin, 1991, page 111.

122. Raconter l'histoire des femmes de la période coloniale jusqu'au début du XXe siècle aurait été, d'une part, beaucoup trop long et, d'autre part, trop éloigné de ma problématique de départ. Dans cette partie du travail, je me limiterai donc à l'essentiel, c'est-à-dire faire ressortir le contexte socio-historique dans lequel ces femmes, plus spécifiquement les noires, ont vécu et évolué.

123. *Op.cit.*, Sara M. Evans, pages 111 à 155.

124. *Op.cit.*, Peter Kolchin, page 150.

125. *Ibid.*, page 151.

126. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 1117.

127. *Op.cit.*, Sara M. Evans, page 184.



128. *Op.cit.*, Sara M. Evans, page 184.

129. *Ibid.*, page 137.

130. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 71.

131. *Loc.cit.*, Karen M. Adams, page 56.

132. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 118.

133. *Ibid.*, page 119.

134. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 119.

135. *Ibid.*

136. *Op.cit.*, *Facing History*, Henry Louis Gates, pages xxix à xlv.

137. *Ibid.*

138. Henry Louis Gates, *ibid.*, mentionne que le concept du « *New Negro* » a émergé à la fin du XIXe siècle en réaction contre l'art américain ( visuel et littéraire ) qui avait passablement détruit l'image du Noir.

139. Dans le monde des arts visuels, le conflit « inspira » quelques artistes et ce, malgré des conditions défavorables et hostiles. Les thèmes de l'esclave en guerre, de l'esclave fugitif ou du soldat blessé font parti du mince répertoire artistique de la guerre, tel que nous le verrons au troisième chapitre.

140. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 230.

141. Michele Wallace, « Defacing History », *Art in America*, december 90, vol. 78, no. 12, page 184.

142. *Ibid.*

143. Pendant que les artistes européens exploitaient largement les « charmes » de la femme esclave en la montrant nue, désirable et séduisante (ill. 59), les artistes américains, quant à eux, s'interdiront ce genre de référence. De plus, il faut dire que plusieurs Américains s'opposaient à la représentation même du nu dans l'art et encore plus à l'image de la femme noire séduisante. Dans ce contexte, si les artistes américains ont refusé de se prêter à ce genre d'interprétation « romantique », pourquoi n'ont-ils pas cherché à représenter les femmes noires d'une autre manière? Comment expliquer l'absence quasi totale des femmes noires dans le paysage « visuel » américain de la première partie du XIXe siècle?

144. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, pages 14 et 15.

145. Eyre Crowe était un artiste anglais de passage à Richmond en Virginie. Durant son séjour en Amérique en 1853, il avait pris connaissance de plusieurs articles annonçant la vente d'esclaves aux enchères dans un journal de la région. Cette découverte lui inspira un sujet de tableau.

146. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 204.

147. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 193.

148. *Op.cit.*, Sara M. Evans, page 207.

### CHAPITRE III

#### **La face cachée d'une réalité controversée**

À chaque fois qu'un Noir est représenté, par exemple sur la scène d'un théâtre ou sur une image « bon marché », on s'adresse à un public élargi, alors que la peinture ou toute manifestation faisant partie d'une culture dite « cultivée » vise un public autre, plus restreint et peut-être plus critique. En dehors de cette différence, il faut étudier et analyser ces « oeuvres » ( populaires et artistiques ) comme faisant partie d'un ensemble d'images qui mène à une seule et même chose: une attitude de tolérance envers le racisme. Néanmoins, même si les thèmes ( l'iconographie ) sont les mêmes dans les beaux-arts que dans la culture populaire, c'est-à-dire chanter, danser, jouer et dormir, on sent qu'il y a une volonté plus grande de caricaturer le Noir dans la culture populaire. Il semble évident que les « images *minstrels* » tentent de véhiculer et perpétuer une telle attitude dégradante.

Par contre, dans les analyses qui vont suivre et qui portent sur la quasi totalité des images disponibles sur le sujet, nous verrons que même du côté des beaux-arts, les artistes ont repris les préjugés populaires. Même si quelques représentations picturales peuvent paraître banales ou « sympathiques », la place que les Noirs occupent dans la composition et la nature de leur action ( ou inaction ) sont le signe d'une attitude qui les voit comme étant des êtres socialement et intellectuellement inférieurs par rapport aux Blancs.

### 1) La scène de genre dite « traditionnelle ».

Pour mieux comprendre les images dont il va être ici question il est important de retourner à la peinture européenne. Par exemple, dans le contexte artistique hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture de genre était le témoin des idées du protestantisme hollandais<sup>1</sup>. Bannissant les images religieuses, la peinture de genre hollandaise favorisa l'éclosion d'un certain type de peinture profane<sup>2</sup>. La définition qui prévaut aujourd'hui pour caractériser le genre est celle qui avait été formulée par Franz Kugler en 1837 dans son ouvrage *Handbuch der Geschichte der Malerei* ( Manuel de l'histoire de la peinture ) et se lisait comme suit: « Les tableaux de genre ( dans le sens qu'il est normal d'attacher à cette expression ) sont des représentations de la vie de tous les jours »<sup>3</sup>. Bien que cette définition nous apparaisse pratique et efficace, elle ne peut décrire l'immense variété picturale des sujets qu'elle assimile. De l'arracheur de dents au fumeur de tabac, de la marchande de poissons au soldat endormi, du cordonnier à l'astrologue, on comprend que la variété et la quantité des thèmes traités dans la peinture de genre hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle dépasse largement celui de la peinture américaine du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un bref coup d'oeil sur les illustrations du livre *La peinture de genre hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle. Images d'un monde révolu* de Christopher Brown<sup>4</sup>. Toutefois, même si le répertoire thématique des artistes américains semble considérablement moins vaste que celui des artistes hollandais, ceux-ci ont influencé les artistes américains quant aux types de représentations, notamment la scène de genre.

#### 1.1) *Rustic Dance After a Sleigh Ride*.

Le tableau de William Sidney Mount, *Rustic Dance After a Sleigh Ride* (ill. 32), réalisé en 1830, en est un bel exemple. Cette oeuvre s'apparente, dans une certaine mesure, aux scènes de genre hollandaises dites de « joyeuses compagnies » (ill. 62)<sup>5</sup>. D'inspiration flamande, ces images montrent des groupes d'hommes et de femmes jeunes, élégamment vêtus, festoyant et jouant de la musique<sup>6</sup>. Dans une ambiance de foire, où les décors sont le plus souvent irréalistes, les personnages apparaissent dans un espace restreint et adoptent un comportement quelque peu excessif, autant dans les gestes que dans l'habillement. L'action des scènes de « joyeuses compagnies » se déroulait bien souvent dans le cadre d'une taverne, mais également en plein air<sup>7</sup>. En plus d'être satiriques envers les gens qu'ils dépeignaient, ces tableaux de genre à saveur hollandaise jouaient un rôle diffamatoire pour la société calviniste de la République, laquelle réprouvait sévèrement les excès de tout genre<sup>8</sup>.

Évidemment, le contexte social dans lequel l'américain William Sidney Mount réalisa son tableau différait en tout point de celui qui avait donné naissance aux scènes hollandaises dites de « joyeuses compagnies ». D'abord, il faut savoir que *Rustic Dance After a Sleigh Ride* (ill. 32) n'est pas la seule oeuvre américaine à avoir présenté ce type de scène. L'artiste John Lewis Krimmel, immigrant allemand fixé à Philadelphie en 1809, a peint peu avant sa mort, en 1821, un tableau intitulé *Danse dans une taverne de campagne*<sup>9</sup>. Dans cette oeuvre, Krimmel s'était arrangé pour que le lieu où la scène se déroulait soit facilement reconnaissable. Le mobilier, le fusil au-dessus de la porte, le portrait de Washington sur la chemin et le violoneux noir situé à l'avant plan de l'image, étaient tous des éléments qui reliaient la scène avec les États-Unis d'Amérique.<sup>10</sup> Si l'on compare la lithographie réalisée d'après l'oeuvre de Krimmel par George Lehman en 1835-1836 (ill. 63)<sup>11</sup> avec l'oeuvre de Mount (ill. 32), on voit immédiatement la parenté entre les deux images. Par contre, Mount n'utilise pas autant d'éléments que Krimmel pour identifier l'endroit où se déroule l'action de la scène représentée. En fait, seul les trois personnages noirs, dont le plus important est le violoneux, suffisent pour dépeindre l'ambiance. Outre cette allusion directe à l'oeuvre de Krimmel, Mount s'inspira également du travail de l'artiste écossais David Wilkie<sup>12</sup>.

La composition de l'oeuvre de Wilkie intitulée *Blind Fiddler* (ill. 64)<sup>13</sup> ressemble presque en tout point à *Rustic Dance*, exceptée que le violoneux aveugle est ici remplacé par un pauvre paysan blanc. Hugh Honour mentionne que les tableaux de Wilkie sont en fait « l'équivalent romantique britannique, en moins symbolique et plus sentimental, des scènes de genre hollandaises et flamandes du XVII<sup>e</sup> siècle [...] »<sup>14</sup>. On pourrait sans doute dire la même chose en ce qui concerne les tableaux de Mount et affirmer qu'ils sont l'équivalent romantique américain des scènes de genre hollandaises.

La composition générale de *Rustic Dance* (ill. 32) se rapproche étroitement de celle de Krimmel, notamment par rapport au couple situé au centre de la scène, de même qu'au motif du violoneux. Par contre, Mount enlève plusieurs accessoires et ajoute à la place d'autres personnages, dont deux hommes noirs, l'un situé près du foyer et l'autre dans l'encadrement de la porte. D'abord, mentionnons que la figure du « violoneux noir » est l'un des motifs les plus utilisés dans peinture de genre américaine du XIX<sup>e</sup> siècle pour représenter les Noirs. Comme le fusil et le portrait de Washington dans l'oeuvre de Krimmel, le violoneux noir était un motif distinctement américain<sup>15</sup>. Plusieurs artistes américains, après Mount, reprendront ce même motif du « musicien noir » pour en faire un personnage ridicule ou pour donner un aspect

comique à la scène représentée. Dans la plupart des cas, ces images grotesques de « l'amuseur-public » rappelaient le personnage de *Jim Crow* ou encore les spectacles des *minstrels*.

L'oeuvre de Nicolino Calyo, intitulée *Negro Dancer and Banjo Player* (ill. 65)<sup>16</sup>, réalisée en 1835, réunit à elle seule les deux thèmes favoris qui ont servi à représenter les Noirs, soit la danse et la musique. En plus de donner un bref aperçu du « répertoire folklorique » des Noirs, cette image décrit tous les marqueurs identitaires qui correspondent à la personnalité et à l'image de l'homme noir. Immigré à New York depuis deux ans, Calyo réalise cette aquarelle au moment où les *minstrels show* obtiennent un vif succès auprès des Américains<sup>17</sup>. Après avoir vu ce qu'étaient les *minstrels show* dans le deuxième chapitre, on est porté à croire que Calyo s'en serait fortement inspiré. Plus évidente encore, est la référence directe à la figure de *Jim Crow*, ce fameux vieil homme noir à l'allure comique et débridée. Les indices qui confirment la présence et l'influence du célèbre personnage sont nombreuses et significatives dans cette image. Dans un premier temps, on retrouve d'inscrit le nom de *Jim Crow* dans la phrase placée juste en-dessous de l'image, « *First upon my heel, and than upon my toe, wheel about, turn about and jump Jim Crow* »<sup>18</sup>. Dans un deuxième temps, la façon dont Calyo a représenté le danseur et le joueur de banjo renvoie délibérément aux contorsions dithyrambiques et à la joie de vivre qui définissaient *Jim Crow* (ill. 38), donc les Noirs. De manière beaucoup plus directe et épurée, Calyo montre la « vraie » nature rustre de l'homme noir, c'est-à-dire celle d'un être « comique », « maladroit », « abruti » et « heureux ».

Dans l'oeuvre *Rustic Dance After a Sleigh Ride* (ill. 32), le violoneux noir, autre « modèle-type » *minstrel*, n'apparaît plus au centre de la composition et non plus comme sujet unique du tableau. Si le rôle des *minstrels*<sup>19</sup> était principalement celui d'amuser ou de divertir le public blanc qui venait les voir jouer, celui qui sera assumé par les Noirs dans la peinture de genre américaine du XIXe siècle restera sensiblement le même. Dans cette scène de genre qui semble à la fois banale et « rassurante » on voit des Blancs s'amuser, danser et se courtiser l'un l'autre, dans des accoutrements de grandes occasions. Sur quelle musique ces jeunes gens sont-ils en train de se distraire? Sur la musique enjouée du violoneux noir au large sourire situé au premier plan gauche de l'image. Cette image du musicien heureux « amuseur-public » montre un premier « type culturel », dont les marqueurs identitaires se rapprochent plus de la caricature que de la peinture: les yeux tout grand écarquillés, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, les lèvres rouges très prononcées et la peau très foncée.

Si les Noirs tiennent un rôle thématique bien particulier dans la peinture, ils occupent aussi une place singulière dans l'organisation spatiale des tableaux. Dans l'oeuvre de Mount, par exemple, les trois personnages noirs se retrouvent à l'écart de l'action principale. L'un d'entre-eux est placé complètement à gauche de l'image et tient un soufflet. On suppose donc, qu'il n'est là que pour surveiller et ranimer le feu. Un autre Noir, qui porte un bonnet rouge, se trouve dans l'encadrement de la porte et agit à titre de badaud qui semble avoir été séduit par la scène qui se déroule devant ses yeux émerveillés. Finalement, il y a le violoneux noir, qui semble tout aussi enjoué et souriant que les deux autres et prend un plaisir fou à jouer de son instrument. Cette dernière image du « violoneux heureux » allait avoir une longue vie dans la peinture de genre américaine. Par contre, même s'il apparaît au premier plan de la composition, le musicien noir se détache difficilement du reste des personnages qui l'entourent. En fait, la présence de musicien s'estompe rapidement à cause des vêtements foncés portés par le groupe d'homme qui l'enveloppe. Il est chromatiquement et métaphoriquement absorbé par ces hommes blancs et se confond finalement avec la scène du plan gauche de l'image. Ainsi, on a la nette impression que « le violoneux [est davantage] traité comme un motif et non comme un personnage » et que sa présence amène un aspect comique important au tableau en même temps qu'il donne de « l'américanité » au décor<sup>20</sup>. D'ailleurs, dans une lettre datée du 5 décembre 1840 et adressée à l'artiste Benjamin Thompson, Mount écrit que *Rustic Dance* (ill. 32) était « son premier tableau comique »<sup>21</sup>. Peut-être trouvait-il ce tableau « comique » parce qu'il rappelait et évoquait les *minstrels show*, ces mêmes spectacles qui mettaient en scène des acteurs blancs aux visages noircis.

La façon dont Mount a traité ces personnages noirs montre qu'il existe des contrastes flagrant entre les deux « races ». Une première opposition est rendue visible par le rôle exercé par les Noirs dans cette image, mais aussi par rapport à la place qu'ils occupent dans l'espace même de la composition, c'est-à-dire en périphérie de l'action principale. On constate également qu'il y a des différences notables au niveau de l'expressivité des personnages représentés. Malgré le fait que tout le monde semble empreint d'une gaîté évidente, la joie débordante qui transparaît sur le visage des Noirs est sans aucun doute amplifiée et exacerbée.

### 1.2) Les Vertus de la musique.

Dans *Les Vertus de la musique* (ill. 51), toile réalisée en 1847 par William Sidney Mount, le Noir est dépeint en tant que simple observateur. Le Noir, appuyé contre la porte de la grange, se laisse transporter par les airs de violon qui se

répandent de l'intérieur. Centrée sur l'homme noir et son association avec la musique, mais cette fois de manière symbolique, cette image met en scène toute la complexité et les difficultés entourant les relations sociales entre les Blancs et les Noirs. Dans cette toile, Mount accorde beaucoup d'importance au Noir qu'il place au premier plan de sa composition et projette sur lui une lumière qui le différencie clairement des deux autres personnages blancs situés au fond de la grange. De plus, Mount complique les choses en présentant un homme noir qui est ni grotesque ni risible, mais tout à fait sympathique et ordinaire. Bien qu'ils soient tout près l'un de l'autre, les deux hommes appuyés sur la porte de la grange, présentés dans une posture et une attitude similaire, occupent deux espaces bien distincts dans le tableau. L'un est représenté à l'extérieur de la grange et l'autre est situé à l'intérieur. Étant donné que le Noir est à l'extérieur de la grange et qu'il n'est pas invité à se joindre au groupe qui se trouve à l'intérieur, plusieurs critiques contemporains du tableau ont interprété cette mise en scène comme une illustration de l'exclusion sociale des Noirs<sup>22</sup>. Cependant, il faut savoir que dans les esquisses préparatoires réalisées pour *Les Vertus de la musique* (ill. 51), Mount avait placé un Noir à l'intérieur de la grange en train de jouer du tambourin et un Blanc à l'extérieur en train d'écouter la musique<sup>23</sup>.

Pour certains critiques, ce tableau était une représentation de la philosophie des « races séparées mais égales » du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Une philosophie qui prétendait que même si les Noirs étaient séparés « physiquement » du monde des Blancs, ils étaient égaux « psychologiquement » à d'autres niveaux, comme dans la musique par exemple. Ainsi, on pourrait penser que cette oeuvre tente de véhiculer l'idée que l'appréciation de la musique est un phénomène universel de réconciliation. Séparés dans l'univers des mortels, mais égaux dans leurs rapports à la musique, les Blancs et le Noir dans l'oeuvre de Mount se rejoignent seulement sur le plan « abstrait ». En dehors de cette rencontre, qui somme toute apparaît éphémère, Mount représente un Noir « dans » l'univers des Blancs, mais non intégré. À travers cette oeuvre, l'artiste donne à ce personnage noir une présence particulière tant sur le plan artistique que non-artistique. D'abord, parce qu'il ne renvoie plus à l'image-type du *minstrel*, et aussi, parce qu'il occupe, sous cet éclairage rayonnant, l'avant-plan de la scène, devenant ainsi le personnage principal de la composition.

Dans sa brève analyse des *Vertus de la musique* (ill. 51), Hugh Honour fait remarquer que « la scène[...] ne fait plus du Noir une simple figure marginale mais la plus achevée et la mieux cernée de toute la composition »<sup>25</sup>. Il ajoute enfin « qu'aux yeux du spectateur moderne, l'exclusion de ces Noirs, n'en devient que plus troublante et Mount semble avoir simplement constaté comme un état de fait[...] »<sup>26</sup>. Par contre, même si Mount avait réussi à rendre au Noir le peu de dignité qui lui restait,



il le fit sans jamais faire allusion directement au problème de l'esclavage et ce, malgré le fait que toute image de Noir ramenait presque automatiquement le problème à l'esprit des récepteurs des tableaux.

### 1.3) *Farmers Noonning*.

Si je porte une attention particulière à la peinture de William Sidney Mount, c'est qu'elle occupe une place importante dans l'histoire de l'art. Mount fut reconnu comme fondateur de la peinture de genre américaine, comme peintre de la démocratie jacksonienne<sup>27</sup> et comme premier artiste à avoir donné aux Noirs une place prépondérante dans la peinture américaine du XIXe siècle<sup>28</sup>. Karen M. Adams rapporte que les Noirs et la musique faisaient parti de la vie de tous les jours de Mount<sup>29</sup>. Elle raconte entre autres que Mount et son frère avaient appris à jouer du violon avec un dénommé Anthony Hannibal Clapp, un esclave noir de la famille de Mount ainsi qu'avec l'oncle de Mount, Micah Hawkins, lui-même musicien et compositeur<sup>30</sup>. Pour Adams, Mount fut accoutumé assez rapidement à la présence des hommes noirs et à leur musique, de même qu'à la croyance populaire qui voyait ces Noirs comme des gens heureux de leur sort et qui les désignaient comme des êtres inférieurs face à l'homme blanc<sup>31</sup>. De plus, Adams soutient que les figures de noirs dans les oeuvres de Mount avaient une signification particulière pour l'artiste et pour le spectateur, une signification basée sur certaines croyances à propos des Noirs et ses relations à l'identité américaine blanche<sup>32</sup>.

Dans *Farmers Noonning* (ill. 33), oeuvre réalisée en 1836, Mount rend explicite une partie de ces croyances. D'abord, il utilise l'image stéréotypée du Noir paresseux, laquelle était acceptée, voire même attendue par le public. Par contre, l'artiste représente le Noir avec une certaine grâce, sans les traits caricaturaux qu'on lui attribuait normalement. S'éloignant de la caricature et de la bouffonnerie, le Noir endormi sur une botte de foin occupe une position centrale dans l'organisation spatiale du tableau. En fait, il est le personnage principal de la composition. Les Blancs autour de cette figure centrale sont presque tous anonymes et pratiquement insignifiants par rapport au traitement pictural qui leur est accordé. Cependant, on distingue clairement le petit garçon blanc qui est en train de taquiner le Noir endormi avec sa brindille de foin. Cependant, la manière dont l'artiste a disposé ses personnages, les postures qu'il leur fait adopter, l'éclairage sur chacun, montrent très bien toute l'importance et l'intérêt accordé à cet esclave noir. Notons d'ailleurs qu'il est assez rare de trouver dans l'art américain du XIXe siècle une figure de l'homme noir traitée par un artiste blanc avec autant d'attention et de « beauté ».

Le jeune homme blanc occupé à tailler un bout de bois ne semble pas se préoccuper du Noir. Par contre, celui qui porte la veste rouge observe et surveille d'un oeil attentif ce même esclave. Enfin, on peut supposer que celui qui est allongé au sol, par le balancement de ses pieds, regarde ce même homme de façon nonchalante. Cette manière de représenter les Blancs traduit la façon dont la société américaine voyait les Noirs. Notons également que le dispositif de la scène représentée fait en sorte que le spectateur est invité à entrer « virtuellement » pour observer de près l'étrange et énigmatique esclave. Nous sommes invités à prendre place derrière les jeunes hommes situés en retrait de l'attraction principale, afin d'examiner, non pas un homme en plein travail, mais un Noir endormi sur une botte de foin.

Cette mise en scène théâtrale impose au spectateur un rôle de voyeur. Le Noir, acteur principal de la scène, n'est là que pour être regardé. Aucun contact visuel n'est établi entre lui et les spectateurs, entre lui et les personnages dans le tableau. Il devient alors un espèce de phénomène de curiosité que nous pouvons observer, surveiller et examiner avec détachement, étonnement ou amusement.

Après avoir été exposée à la *National Academy of Design* en 1837<sup>33</sup>, cette oeuvre de Mount (ill. 33) devint rapidement populaire à travers les États-Unis, auprès du public, mais aussi dans le répertoire thématique des artistes de la même époque. Dans *Waking Up* (ill. 53), oeuvre réalisée en 1851, James Goodwin Clonney reprend ce même modèle de l'homme noir endormi mais lui donne une toute autre apparence. Transformé en pêcheur, le Noir de Clonney a perdu la grâce et la qualité graphique qui caractérisaient le Noir endormi de Mount. La naïveté et la curiosité, qui semblaient définir le geste du petit garçon dans *Farmers Nooning* (ill. 33), se chargent de nouvelles significations dans *Waking Up* (ill. 53). Malveillants, les deux jeunes garçons ont la mauvaise intention de réveiller le pêcheur. Le sentiment de satisfaction qu'on peut lire sur le visage des deux enfants démontre bien que le pêcheur n'est plus l'objet d'une quelconque observation, mais qu'il est maintenant le simple « jouet » des enfants. Mentionnons également que l'oeuvre de Clonney fut exposée à la *National Academy of Design* en 1851<sup>34</sup>. En plus d'avoir un succès auprès du public et des artistes, ce type d'image « humoristique » reçut une plus grande visibilité avec les lithographes Currier & Ives. En 1868, ils réalisèrent la lithographie intitulée *Holidays in the Country: Troublesome Flies* (ill. 66)<sup>35</sup>. Encore une fois, cette image montre un homme noir étendu dans une grange pendant que deux petits gamins sont en train de le taquiner. À une période où les représentations de l'homme Noir semblaient prendre de l'importance et où la question de l'esclavage suscitait encore la controverse, il apparaissait réconfortant de le voir comme un simple jouet d'enfant<sup>36</sup>.

#### 1.4) *Negro Life at the South.*

Comme William Sidney Mount, Eastman Johnson est un artiste important dans l'histoire de l'art américain du XIXe siècle. On le place au premier rang des peintres de genre américains, mais également au premier rang des peintres représentant des Noirs. Plusieurs auteurs s'entendent pour dire que c'est son oeuvre *Negro Life at the South* (ill. 50) réalisée en 1859 qui aura propulsé sa carrière<sup>37</sup>. Plus qu'une simple représentation de la vie quotidienne, cette image était au XIXe siècle, et est encore aujourd'hui, l'oeuvre américaine la plus connue en tant que représentation d'esclaves<sup>38</sup>. L'auteur John Davis mentionne qu'il y a deux façons d'interpréter ce tableau. La première interprétation, celle qui a longtemps dominé les analyses depuis l'apparition du tableau en 1859, consiste à dire que *Negro Life at the South* (ill. 50) est une image « romantique » de la vie dans le Sud. Ceux qui ont privilégié cette première approche, parlaient de l'oeuvre de Johnson comme d'une « idéalisation de l'esclavage » et comme d'une illustration de la peinture romantique américaine des années 1850<sup>39</sup>. La deuxième interprétation proposée par Davis dans son essai porte une attention particulière aux conditions de production du tableau. En fait, Davis examine et analyse le contexte urbain d'avant-guerre dans lequel Johnson a vécu. Sans vouloir se prononcer sur les intentions politiques de l'artiste face à l'esclavage en 1859<sup>40</sup>, il cherche plutôt à mettre en lumière le débat entourant le tableau, de même qu'à relater les multiples interprétations qui ont été faites. Pour ce faire, il analyse les quartiers et les maisons dans lesquels Johnson a vécu; parle du débat national sur l'esclavage et de la traite des esclaves dans le district de Columbia; étudie la communauté des esclaves urbains à la lumière des études récentes sur le sujet; observe la critique de l'époque et celle qui a suivi la parution de l'oeuvre et présente la trajectoire du tableau en cherchant à qui il a appartenu<sup>41</sup>.

Sans faire état de tous les résultats de la recherche de Davis, retenons que *Negro Life at the South* (ill. 50) a suscité beaucoup d'intérêt auprès des amateurs, tant de la critique que du public. Davis attribue cet énorme succès et cet intérêt marqué pour ce tableau au fait que celui-ci pouvait être interprété par n'importe qui et de toutes les manières possibles<sup>42</sup>. Pour les abolitionnistes, par exemple, le fait de représenter des immeubles décrépis et de « montrer » de la sorte les piètres conditions de vie des esclaves, faisait la lumière sur les conséquences et les effets néfastes de « l'institution particulière » sur les Noirs<sup>43</sup>.

Pour ceux qui défendaient l'esclavage, le fait de « voir » les Noirs se prêter à des activités qui paraissaient anodines et innocentes était une sorte de preuve visuelle que l'esclavage ne les avaient pas dévastés « physiquement » et moralement. En parlant du tableau de Johnson, un critique de l'époque faisait la remarque suivante:

Nous voyons ici « le bon vieux temps », avant que l'«institution particulière » n'ait disparu, un temps qui ne reviendra plus jamais. Les détails mêmes du tableau sont prophétiques. Quelle vérité dans le délabrement et la dégradation des quartiers nègres, symboles révélateurs de la destruction prochaine du « système » qu'ils servent à illustrer! Et le tableau que nous avons sous les yeux nous offre en même temps une illustration « à l'eau de rose » de la dite institution. Ici tout est plaisir et liberté. Nous touchons la véritable réalité que les partisans enthousiastes de l'esclavage ont si souvent décrite en termes évocateurs. Mais cette dégradation, à peine perceptible, irrépressible, nous dit que la fin est proche<sup>44</sup>.

Cette ambiguïté de points de vue montre bien que le « sens » d'une oeuvre n'est pas inhérent à l'image, mais plutôt sujet à plusieurs interprétations. En tenant compte de ces différents points de vue adoptés de parts et d'autres sur *Negro Life at the South* (ill. 50), on comprend que le « sens » donné à cette image change à chaque fois qu'un nouveau regard est posé sur elle. Si l'on tient compte, par exemple, du contexte historique dans lequel cette oeuvre a été réalisée ou si l'on ne fait que regarder ce que l'image nous montre, notre interprétation s'en trouvera modifiée. Ainsi, la compréhension du tableau dépend du point de vue adopté - sémiologique, historique, artistique, analytique ou critique - par le regardant. Observons maintenant plus attentivement le tableau et voyons ce qu'il nous offre comme pistes interprétatives.

D'emblée, nous pouvons constater que l'oeuvre de l'artiste Eastman Johnson est une scène de genre beaucoup plus complexe que les autres peintures de genre que nous avons vues jusqu'à présent. Dans un premier temps, nous pouvons penser que l'artiste a lui-même rendu complexe la lecture de son oeuvre en présentant une narration sur plusieurs plans. En observant de plus près la composition, nous constatons qu'il est possible de procéder « virtuellement » au découpage de l'image et de créer ainsi plusieurs petits « tableaux » dans le tableau. À gauche de l'image, un homme noir, placé de dos, en train de courtiser une jeune dame ( mulâtre ) semble préparer des légumes. Disons que ce premier ensemble de figures constitue déjà un premier « tableau » dans le tableau. De plus, mentionnons que cette partie du tableau a été l'une des sections les plus analysée par ceux qui se sont intéressés à cette oeuvre, notamment à cause de sa référence ( métis ) directe au mélange des races<sup>45</sup>. Juste au dessus de ce « couple », une dame noire appuyée sur le bord de la fenêtre tient un jeune enfant assis sur le toit délabré de la maison. Cette deuxième

image pourrait également être présentée comme un « tableau » dans le tableau. Maintenant, du côté droit de la composition, beaucoup plus chargé en fait de personnages et d'accessoires, nous retrouvons notre « célèbre » joueur de banjo et un petit garçon qui le regarde attentivement.

La même année durant laquelle fut réalisé le tableau *Negro Life* (ill. 50), Eastman Johnson reçut la commande de deux petites toiles dont l'une reprenait isolément le joueur de banjo et le jeune garçon<sup>46</sup>. Intitulée *Confidence and Admiration*<sup>47</sup>, cette oeuvre était une copie conforme et identique de cette portion du tableau de *Negro Life at the South* (ill. 50), celle qui comprend spécifiquement le joueur de banjo et le petit garçon. Toujours situé du côté droit de la composition, une femme noire accroupie tient les mains d'un petit garçon qu'elle fait danser au son du banjo. Entre ces deux personnages, que nous pouvons présumer être la mère et le fils, une jeune fille est appuyée et allongée sur le sol. Derrière ce groupe, une jeune fille grimpée sur les marches d'un escabeau tient ce qui semble être une tasse. En dessous d'elle, une autre jeune fille regarde la jeune dame blanche qui vient d'entrer soudainement dans la cours. Enfin, cette demoiselle est accompagnée par ce qui semble être une dame noire: « le » personnage le plus obscur de la composition.

La construction sémantique repose sur des personnages présentés en « couples ». Vue dans son ensemble, la composition ne laisse voir aucun élément central dominant, mais seulement des petits « tableaux » imbriqués dans la scène globale. Par contre, lorsque notre regard s'arrête sur la femme blanche, notre attention est redirigée sur l'ensemble de la composition. Bien que certains éléments soient difficiles à interpréter, d'autres laissent des traces et des indices clairs et précis qui servent à produire du « sens ». Prenons par exemple la figure féminine blanche située complètement à droite de l'image. Cette femme blanche est une métaphore du public blanc auquel l'oeuvre s'adressait principalement. Franchissant le mur qui sépare l'intérieur de la cour des esclaves avec la jolie maison blanche, cette dame semble vouloir indiquer à une autre dame ( noire ) une sorte de passage secret qui conduirait à la cité « interdite » des esclaves. Fait intéressant à noter à propos de cette section du tableau, *Negro Life at the South* (ill. 50) a servi de source pour illustrer la couverture d'un livre de musique intitulé *Carry me Back to Old Virginny* (ill. 67), dont les paroles et la musique avaient été composées par James A. Bland en 1875<sup>48</sup>.

La reproduction de *Carry me Back* (ill. 67), restée fidèle dans l'ensemble à l'oeuvre originale, avait néanmoins supprimé les quatre personnages féminins situés à droite de l'image originale. Le simple fait d'avoir retiré ce groupe de figures éliminait la « tension » interne de l'oeuvre perçue par certains en regardant le tableau original<sup>49</sup>. Sans la présence de cette blanche, qui serait probablement venue interrompre l'harmonie de la scène, le regardant se retrouve devant une image « claire » et sans contraste. En libérant le tableau de cette « friction », rendue visible par le jeu des regards et les postures des quatre figures, l'illustration de *Carry me Back* (ill. 67) s'accordait parfaitement avec le côté lyrique et pittoresque des chansons de type *minstrel* présentées à l'intérieur du livre. Ainsi, on peut penser que l'illustration de *Carry me Back* (ill. 67) était une sorte de « minstrélisation » de *Negro Life* (ill. 50). L'effet produit par cette transformation nous ramène presque automatiquement à l'esprit du mythe d'avant-guerre qui tentait ardemment de nous faire croire que les Noirs étaient heureux de leur sort. Dès lors, nous comprenons que le « sens » suggéré par l'oeuvre de Johnson n'est pas du tout le même que celui produit par la reproduction de *Carry me Back* (ill. 67).

Malgré cette modification, ces deux images montrent principalement des Noirs dans des activités qui correspondaient « naturellement » à leur personnalité. Chaque « tableau », chaque duo de personnages, nous rappelle ces stéréotypes raciaux admis et soutenus par les Américains du XIXe siècle: le Noir et son association « congénitale » avec la musique et la danse, le sentiment d'affection et de tendresse entre la « mammy » et son enfant et enfin, la bonne humeur, l'oisiveté et la nonchalance qui caractérisent l'ensemble des Noirs. Ainsi, nous pouvons penser que *Negro Life at the South* (ill. 50) présente un assemblage d'éléments extraits de la vie sociale des esclaves, que l'on supposaient être vraie, et donne l'impression de voir une parfaite tranche de vie des Noirs. Dans son compte rendu de l'exposition organisée à New York par la *National Academy of Design* en 1859, un critique de la revue *The Crayon* mentionne que l'oeuvre de Eastman Johnson est « l'un des meilleurs tableaux sur le plan artistique et le plus populaire, parce qu'il représente des aspects familiers de la vie »<sup>50</sup>. Il poursuit en affirmant que

C'est un tableau sur un sujet très simple et pourtant très instructif dans sa relation à l'art. Il est étudié et peint avec une grande attention et plein d'idées. Malgré la vulnérabilité des formes et des objets, nous sentons que son inspiration est belle, car l'imitation et l'expression contribuent à la satisfaction de notre esprit en nous montrant des êtres humains sous des aspects nouveaux et vivants... Cette scène du Sud, au milieu des Nègres[...] relève d'une forme d'art qui restera populaire, aussi longtemps que la vie des humbles pourra éveiller et donner voix à la compassion<sup>51</sup>.

À la lumière de ces différents points de vue adoptés pour interpréter ou commenter *Negro Life at the South* (ill. 50), nous réalisons finalement qu'il s'agit d'une image étrangement énigmatique qui soulève plusieurs questions. Le mélange d'humanisme et de stéréotypes, la combinaison d'éléments nouveaux<sup>52</sup> avec des motifs anciens (joueur de banjo par exemple), compliquent ce qui paraissait être au départ une scène de genre banale. D'apparence inoffensive, cette scène de genre, la première à montrer plus de Noirs et de Blancs dans un même décor, nous fait réfléchir et nous oblige à nous questionner face à ce qui nous est présenté et nous demander si l'apparition de la dame blanche est là pour rappeler aux Noirs leur statut de subordonnés. À ce propos, rappelons-nous que dans la plupart des scènes de genre américaines du XIXe siècle, les Noirs étaient rarement représentés « entre-eux », mais souvent dépeint en relation avec des Blancs. Ce mode de représentation se révèle beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue et peut être analysé sous différents angles.

Visiblement inconfortables avec l'image du Noir, laquelle renvoyait inévitablement à l'esclavage, les Américains (les artistes) ont préféré voir et montrer une toute autre réalité. Malaise, embarras, fierté, convention, idéologie, idéalisation, onirisme ou endoctrinement, toutes les possibilités s'offrent à nous. Les théories raciales, autant que les arguments des partisans de l'esclavage, de même que ceux des abolitionnistes, ou encore les idées reçues, ont certainement influencé la manière de représenter les Noirs. D'ailleurs, l'assimilation des Noirs avec la silhouette de *Jim Crow*, leurs association naturelle avec la musique et la danse, sans compter tous les traits « psychologiques » avec lesquels on les identifie, confirment ce genre d'hypothèse.

Bien qu'il semble évident qu'aucun artiste américain ne pouvait ignorer totalement la condition de vie des Noirs qu'il représentait, *tous* ont choisi d'adopter une attitude positive face aux questions sociales. Idéalistes plutôt que contestataires, les scènes de genre avec des Noirs dans le cadre de cette recherche affichent sans contredit un réalisme de façade. Si, pour certains, l'oeuvre de *Negro Life at the South* (ill. 50) représentait un bel exemple de cette « vie singulière » des États du Sud empreinte de vérité et de sensibilité, pour d'autres, elle évoquait tout simplement le côté pittoresque des Noirs. Ainsi, il semble difficile de deviner les sentiments de Johnson face à l'esclavage, puisqu'en représentant les Noirs comme il l'a fait, son projet pouvait être aussi bien de dénoncer que de perpétuer un réalisme de façade.

### 1.5) Pêche aux anguilles à Setauket.

Si l'esclavage a laissé son empreinte sur les sociétés en contribuant au développement du racisme et des idéologies, la peinture américaine du XIXe siècle a quant à elle repris l'idéologie mais en l'atténuant. L'oeuvre de William Sidney Mount intitulée *Pêche aux anguilles à Setauket* (ill. 54)<sup>53</sup> en témoigne. Dans ce tableau de 1845, l'artiste ne fait aucunement référence, ne serait-ce de manière détournée, au problème de l'esclavage. Rappelons-nous que lorsque j'ai fait allusion à ce tableau dans le chapitre précédent, j'ai indiqué que l'artiste s'était inspiré de ses souvenirs d'enfances pour réaliser cette oeuvre. J'ai insisté tout particulièrement sur le fait que Mount a modifié un détail important de ce souvenir d'enfance en transformant le vieil « Hector » en une jeune et imposante dame noire. En plaçant de la sorte une femme noire plutôt qu'un homme au centre de sa composition, Mount évitait ou annulait carrément le potentiel comique ou menaçant d'une telle image.

Enfin, ajoutons que l'artiste a sans doute perçu, consciemment ou instinctivement, que le public n'était pas prêt pour une représentation héroïque d'un homme noir<sup>54</sup>. Cette audience pouvait par contre accepter une figure plus familière, moins menaçante et plus maternelle d'une femme noire<sup>55</sup>. Dans la *Pêche aux anguilles à Setauket* (ill. 54) cette figure féminine apparaît comme une sculpture monumentale posée sur le piedestal de sa propre réflexion sur l'eau<sup>56</sup>. L'ambiance paisible, rendue visible par l'application de couleurs ocres, par la représentation d'un paysage apaisant et d'une eau calme, démontre bien que la relation entre les deux personnages n'est autre que celle d'un apprentissage lié à la pratique de la pêche. Dans ce contexte, le rôle de la femme noire est celui d'enseigner au jeune garçon les mystères et les plaisirs de la pêche. Par son attitude et son regard, l'enfant semble tout aussi attentif que la dame à ce qui est en train de se passer devant l'embarcation. Saisie entre l'attente et l'action, la femme noire s'apprête à piquer des anguilles avec sa fourche. Même si certains ont senti un dénigrement dans la représentation de la femme noire, j'ai la nette impression que ces deux personnages sont présentés comme des figures « autonomes », c'est-à-dire qu'elles ne font plus référence à ce rapport de force qui caractérisait la nature inférieure de l'homme noir. Avec cette oeuvre, Mount avait réussi, en modifiant bien sûr son personnage principal, à faire oublier au public pendant un instant le spectre du fameux *Jim Crow*. Malgré la parfaite harmonie du décor, l'atmosphère paisible de la scène représentée et la complicité qui se dégage entre les deux protagonistes, ce tableau de Mount n'eut aucun succès auprès de la critique de l'époque et ne fut jamais reproduit en gravure, comme ce fut le cas pour plusieurs de ses compositions<sup>57</sup>.



### 1.6) La Cueillette du coton.

Dans son oeuvre intitulée *La Cueillette du coton* (ill. 61), réalisée en 1876, l'artiste Winslow Homer offre au spectateur une nouvelle vision de la femme noire. Dans ce tableau, véritable symbole d'espoir, il nous met en contact direct avec deux femmes noires. Présentées seule au milieu d'un immense champ de coton, ces femmes arborent une individualité et une personnalité toute nouvelle. En même temps qu'elles apparaissent très près de la surface du tableau, donc du spectateur, elles demeurent introverties. Le personnage féminin situé à droite de la composition, tête levée vers l'horizon porte son regard vers l'horizon, vers un « avenir » qui, métaphoriquement, paraît incertain et indéfinissable puisque le spectateur n'y a pas accès. La jeune femme de gauche, tout aussi préoccupée que sa voisine, semble plus résignée. Malgré le poids de la récolte de coton qu'elles transportent, ces femmes paraissent toutes deux absorbées et tourmentées par leurs pensées plutôt que par leur travail respectif. Elles prennent possession du champs de coton, mais s'approprient également l'espace du tableau lui-même en devenant le sujet principal de l'oeuvre. Jusqu'à présent aucun artiste de genre n'a montré des Noirs, encore moins des femmes, dominer de la sorte leur environnement « pictural » et « maîtriser » leur personnalité.

Plusieurs critiques de l'époque s'étaient empressés de souligner l'approche singulière de Homer dans ses tableaux de « sujets nègres » réalisés peu de temps après la guerre de Sécession:

*His negro studies, recently brought from Virginia, are several respects - in their total freedom from conventionalism and mannerism, in their strong look of life, and in their sensitive feeling for character - the most successful things of the kind that this country has yet produced<sup>58</sup>.*

La manière dont Homer représentait certains aspects de la vie des Noirs incita un critique du *New York Times* à parler longuement du statut regrettable des Noirs dans l'art américain.

*Mr. Homer shows his originality in nothing so much as his manner of painting negroes. What a singular thing it is that, although the African race is thoroughly distributed through North America, east to the Mississippi[...], the art of America should have in the main failed to make use of the negroes as an element of the picturesque in painting and sculpture. This is not to say that sculptors and painters have not tried their prentice hands on the negro type; but attempt has often been made; but the results for the most part have been nerveless and inane.[...]<sup>59</sup>.*

Ces propos, qui faisaient suite à une exposition présentée à la *National Academy of Design* en 1880 où l'on montra deux oeuvres de Winslow Homer<sup>60</sup>, placent non seulement l'artiste au premier rang des peintres de Noirs, mais remettent en question de manière assez explicite le travail de plusieurs autres artistes de la même époque.

Il faut dire, cependant, que Homer n'a pas toujours été aussi « sympathique » envers ses sujets noirs. À un certain moment de sa carrière, il glissa du côté de la caricature et des préjugés pour les représenter, comme plusieurs artistes l'avaient fait avant lui. Mary Ann Calo rapporte que pendant la guerre de Sécession, Homer réalisa de nombreuses lithographies qui, pour la plupart, mettaient en scène des hommes noirs de type *minstre*<sup>61</sup>. Extrêmement populaires auprès du public blanc, ces images publiées, entre autres, dans le *Harper's Weekly*, hebdomadaire pour lequel Homer a travaillé comme peintre-illustrateur de guerre, déformaient outrageusement la figure de l'homme noir, suscitant la moquerie et la méchanceté.

Dès lors, on devine que *La Cueillette du coton* (ill. 61) ne déclenche pas le même genre de réaction chez le spectateur, car le sujet n'était plus le même et aussi parce que l'artiste ne fait aucunement référence aux personnages des *minstrels* ou à la figure de *Jim Crow*. Dans ce tableau, Homer fait plutôt référence à l'histoire de la culture du coton et idéalise ses personnages féminins.

Il est important de souligner que la culture de cette fibre sur le sol américain créa des besoins de mains-d'oeuvre importants que seule la relance de l'esclavage pouvait combler. Les Américains, voyant que le coton représentait une source de richesse importante pour leur pays, visaient à prendre de l'expansion et étaler cette richesse le plus loin possible<sup>62</sup>. Après plusieurs améliorations techniques et quelques ajustements territoriaux, les États-Unis devinrent le premier producteur de coton au monde<sup>63</sup>. Dans ce contexte, la demande de coton est de plus en plus forte et les esclaves sont, quant à eux, de plus en plus nombreux sur le terrain. Pour l'auteur Claude Fohlen « la primauté du coton dans la vie économique des États-Unis a eu des répercussions durables sur leur société, et en particulier sur l'esclavage. Elle lui a redonné vie à un moment où on pouvait le croire sur la voie de l'extinction, en a assuré l'expansion dans le Sud profond[...] »<sup>64</sup>. Il n'est pas difficile d'imaginer que la vie des esclaves cueilleurs n'était pas de tout repos. Ils étaient échangés, vendus, exploités et méprisés par les riches planteurs, pour qui le mot esclave semblait vouloir dire « rentabilité » et « efficacité ». Les esclaves étaient d'abord perçus comme une force de travail indispensable pour tout le bon fonctionnement du système économique ( et politique ) des États-Unis. Parallèlement à cette nouvelle remontée économique du pays au début du XIXe siècle, laquelle avait été consolidée par l'esclavage, plusieurs

Américains désapprouvaient et condamnaient les conditions de vie exécrables des Noirs. Dans ces circonstances, on se demande pourquoi des artistes comme Winslow Homer, par exemple, alors peintre de guerre, n'ont pas représenté, voire même, dénoncé de façon explicite le véritable quotidien de ces Afro-américains.

Lorsque nous observons attentivement la *Cueillette du coton* (ill. 61) nous pouvons sans doute conclure que l'artiste est resté en dehors du schéma préétabli de la figure du Noir. Malgré le fait que Homer cède à un certain « réalisme social », il est loin de dénoncer les réelles conditions de travail de ces femmes aux champs, de même qu'il est loin de décrire la véritable situation de ces deux femmes, récemment libérées de l'esclavage. La jeune femme située à droite de la composition, celle dont le regard fuit vers l'extérieur du cadre, exprime ou symbolise l'espoir des Afro-américains qui rêvent du jour où ils seront reconnus comme un peuple à part entière sans distinction de statut ou de couleur. Par contre, celle qui se trouve à ses côtés, tête baissée vers le sol, apparaît tout simplement comme une personne résignée à ne plus se battre et laisser les choses suivre leur cours. Ce « réalisme de façade » et, plus encore, cette manière de mettre l'accent sur l'aspiration à la liberté plutôt que sur les abus ou les conséquences de l'esclavage définissent bien la vision (idéologique et artistique) américaine. La sensibilité visuelle aiguë et la grande maîtrise technique de Homer détournent notre attention du réel problème qu'était l'esclavage (même après son abolition). En proposant une nouvelle image de l'Afro-américaine, il aura cependant réussi à faire oublier les médiocres représentations des Noirs de sa propre production, de même que celle de ses contemporains.

## 2) Images historiques.

*La Cueillette du coton* (ill. 61) fut réalisée par Winslow Homer en 1876, soit presque dix ans après la guerre de Sécession. C'est donc dire que cette image s'inscrit dans un contexte historique d'après-guerre particulier, soit la période de la Reconstruction. Sans faire directement allusion à cette période trouble de l'histoire des États-Unis, nous imaginons par la date du tableau (1876) que ces femmes n'étaient plus sous l'emprise d'un riche planteur du Sud. Une fois libérées, ces femmes et ces hommes ont dû rebâtir leur vie sur de nouvelles bases sans que leur autonomie sociale, récemment acquise, ne retombe dans une autre forme de dépendance. Par conséquent, les années qui suivirent la guerre amenèrent de nombreux changements dans la vie des anciens esclaves, ainsi que dans la société américaine en général. Le plus important changement pour toutes ces sociétés (sudistes, nordistes et afro-américaines), était de mettre à l'épreuve leur capacité de fonctionner *ensemble* et sous un même « toit ». Toutefois, en l'espace de quelques années, la liberté fit place à la ségrégation raciale, l'égalité avec les Blancs et le rêve de la démocratie américaine

s'étaient une fois de plus écroulés. Sans être une « image historique » *La Cueillette du coton* (ill. 61) renvoie, principalement à cause de sa date, aux réalités (noires) d'après-guerre. Elle montre que même si les Noirs étaient libres, leur statut restait indéterminé. Par cette image Homer se questionne (peut-être) sur la participation de ces femmes noires au nouvel ordre social, économique et politique en place depuis la fin de la guerre.

Il faut savoir qu'en dépit de l'abolition de l'esclavage, la grande majorité des Noirs, dépourvus de moyen, continua à travailler pour les Blancs<sup>65</sup>. Il apparaît évident, cependant, que la guerre de Sécession et la destruction de l'esclavage changèrent à tout jamais les fondations de la société américaine. De ce fait, les efforts déployés pour la reconstruction du Sud, dont il faut souligner l'importance et l'apport des femmes noires, constitua pour l'époque une tentative remarquable de cette transformation sociale.

Du côté des arts visuels américains du XIX<sup>e</sup> siècle l'histoire comme thème artistique (mais aussi comme discipline) se révèle tout aussi complexe et problématique que les peintures de genre. D'abord, pour bien comprendre les analyses qui vont suivre il faudrait définir et savoir à quoi se réfère l'expression « image historique ». Mentionnons, dans un premier temps, que les sujets abordés par les peintres d'histoire américains étaient tous liés à l'histoire des États-Unis. Les aventures de Christophe Colomb et des nombreux explorateurs, la rencontre et les échanges avec les Indiens, l'arrivée des premiers colons à Plymouth, la vie de George Washington comme officier ou comme président, la guerre de l'Indépendance ou celle contre le Mexique, l'esclavage, la vie et la mort d'Abraham Lincoln, étaient tous des thèmes qui ont intrigué les artistes<sup>66</sup>. Contrairement aux Français, les Américains ne semblaient pas apprécier le tableau d'histoire à l'européenne, c'est-à-dire les toiles ayant pour thème l'histoire sainte, mythologique ou antique. Alors que les artistes français cherchaient à représenter les personnages mythologiques et les grands héros de leur histoire, les artistes américains vont préférer se tourner vers des sujets plus « naturels » et plus « américains ». Ils vont choisir de représenter le héros du peuple, du quotidien, anonyme, travaillant aux champs, derrière lequel se trouve souvent un paysage grandiose.

À cet égard, plusieurs auteurs s'entendent pour dire que les artistes américains vont choisir de représenter la Nature américaine plus que l'histoire des États-Unis.

*Still, because influential artists of the antebellum period viewed the United States as Nature's Nation, they were inclined to privilege nature above history and regarded the former as our great feature, the latter as something from which we had been mercifully liberated. It was not unusual for history, especially Old World history, to be depicted as a story of regress rather than progress<sup>67</sup>.*

De plus, il faut savoir que l'histoire comme discipline commence à être enseignée dans les universités américaines vers le milieu du XIXe siècle et que la première rétrospective de la peinture d'histoire américaine eut lieu en 1993 avec l'exposition *Picturing History. American Painting 1770-1930*<sup>68</sup>. Comme l'histoire écrite, la peinture historique pose un regard sur le passé. Or, à cause de leurs valeurs démocratiques et de leur « Destinée Manifeste », les Américains ont valorisé et soutenu jusqu'à ce jour des idées orientées vers le progrès et la prospérité, donc une vision tournée vers le futur. D'ailleurs, les documents historiques importants de l'histoire des États-Unis mettent en évidence toutes ces notions de progrès<sup>69</sup>.

Les artistes américains avaient tendance à ne pas immortaliser ce qui était embarrassant, non concluant ou ce qui divisait la nation. Dans ce contexte, plutôt que de représenter les événements malheureux entourant, par exemple, la guerre de l'Indépendance ou un traité de paix avec les Indiens, ils s'attarderont à présenter ceux qui ont créé la « Révolution » ou réglé le conflit avec ces autochtones. Barbara J. Mitnick démontre dans son texte *Painting for the People: American Popular History Painting 1875-1930*, comment, par exemple, l'Amérique avait réussi à faire de George Washington un héros séculaire, idéalisé dans les arts littéraires et visuels<sup>70</sup>. Les artistes américains ont une fois de plus cédé à un « réalisme de façade » en faisant la description ( sommaire ) de certains aspects de leur histoire et en créant des parallèles entre le passé et des événements contemporains.

Dans le contexte artistique américain du XIXe siècle, les « images historiques », plus particulièrement celles qui ont été réalisées au milieu de ce siècle, sont celles qui expliquent ou commentent certains aspects de l'histoire qu'elles décrivent. Finalement, c'est ce qui m'amène à dire que les images présentées dans cette partie du mémoire ne font plus directement référence à une représentation du quotidien, mais s'inscrivent dans une optique historique. Ayant choisi d'analyser uniquement les représentations de Noirs, cela réduisait considérablement mon corpus d'oeuvres. En dehors de cette sélection, il existe une série d'oeuvres réalisée à titre de peintures d'histoire au sens propre du genre. De ce fait, c'est à la lumière de mes

recherches sur le sujet que j'en suis venue à la conclusion qu'il était préférable de parler « d'image historique » plus que de peinture d'histoire ou scène de genre dans les analyses qui suivent.

### 2.1) Militia Training.

La faculté des images visuelles combinée à la « culture dominante » américaine interdisait la représentation des horreurs de l'esclavage et favorisait l'éclosion d'un certain type d'image créé à partir de stéréotypes culturels. La « culture dominante » du XIXe siècle a utilisé des comportements stéréotypés pour fixer la nature et la place des Noirs dans la société américaine, mais aussi dans les arts visuels. D'une certaine façon, on peut penser que les « images historiques » et les scènes de genre dite traditionnelles étaient une forme d'oppression « culturelle », surtout quand il s'agissait de représenter les hommes noirs. Même si l'artiste était témoin d'une scène ou d'un événement et qu'il décidait de s'en inspirer pour réaliser une toile, de manière générale, le « récit » final restait sensiblement le même<sup>71</sup>. En fait, ces images, même celles qui se rapprochaient d'un réalisme social américain, ont exprimé l'incapacité des Américains ( de toute catégorie ) à comprendre un peuple dont l'aspect physique et le comportement ont été jugés différents et inférieurs aux leurs.

Les Américains assumaient et même espéraient que chanter et divertir étaient parmi les plus grandes aspirations des Afro-américains<sup>72</sup>. Dans ce contexte, les *minstrels show* ont été pour ces Américains un moyen efficace de catalyser leurs espérances et leurs attentes. Dans son texte *On the Margins of American History*, Matthew Baigell soulève l'idée que les Noirs ont probablement assumé, en partie, le rôle de *minstrel* comme stratégie pour se défendre contre le racisme des Blancs<sup>73</sup>. Pour appuyer son idée Baigell cite les propos du sociologue Barry Adams qui affirmait que les personnes, à force de se faire rabaisser, développent un certain nombre de comportements qu'ils utilisent dans différentes occasions et pour un public spécifique<sup>74</sup>.

D'ailleurs, c'est ce qui a fait dire à Baigell que lorsque les Noirs se retrouvaient dans une situation comme celle décrite par James Goodwyn Clonney dans son tableau *Militia Training* (ill. 68) les Afro-américains endossaient leur rôle d'amuseur-public comme un moyen de défense et de résistance contre le racisme des Blancs<sup>75</sup>. Même si ce genre de représentation faisait dire à certains critiques de l'époque que « les Nègres étaient peints avec une grande vérité »<sup>76</sup>, on sait que la puissance de l'idéologie américaine imposait une construction bien particulière de la figure du Noir. Les limites imposées par la société américaine du XIXe faisaient en sorte que les

artistes, en accord avec ces limites, se gardaient de représenter autrement les Afro-américains. L'étude réalisée par Clonney pour *Militia Training* intitulée *Jeune Nègre dansant* (ill. 69)<sup>77</sup> rend bien compte de cette idée. Hugh Honour mentionne que cette esquisse réalisée par Clonney a probablement été dessinée d'après nature, mais on constate tout de même la ressemblance avec la silhouette du célèbre personnage de *Jim Crow*<sup>78</sup>. Si, comme l'affirme Baigell, les Noirs ont accepté de jouer, en partie, le rôle des *minstrel*, on peut alors affirmer, en contrepartie, que les Américains ont protégé leur « nation » blanche en construisant une image négative des Noirs. Ceci dit, on ne peut comprendre et analyser la conception de ces images, celle de Clonney ou des autres artistes, qu'à travers la culture américaine en général.

Il faut regarder les différences entre les représentations de Noirs qui s'inscrivent dans la culture de masse et celles qui s'inscrivent dans le domaine du « grand » art. En observant les relations entre ces images on est à même de constater que les thèmes abordés dans les beaux-arts, la peinture dans le cas qui concerne, et ceux abordés dans l'art populaire<sup>79</sup>, restaient sensiblement les mêmes. Par contre, si l'iconographie était la même, c'est-à-dire que les artistes reprenaient toujours les mêmes motifs du violoneux, du danseur, du paresseux, etc., les illustrations de type populaire avaient tendance à caricaturer davantage leurs sujets. Cette distorsion de la « réalité » passait par la forme, mais aussi par le contenu, dans la mesure où ces images véhiculaient bien souvent l'idée, par exemple, que les Noirs étaient des êtres non-civilisés ou impossible à éduquer. Pour Michele Wallace, féministe noire de notre époque, il apparaît évident que le racisme collectif de la société américaine fut constamment soutenu et renforcé par une grande quantité d'images produite par la culture dite « cultivée » et par la culture populaire<sup>80</sup>.

Dans l'oeuvre *Militia Training* (ill. 68) réalisée par Clonney en 1841, il est question de cet « aller-retour » entre l'imagerie populaire et l'image du « grand » art. Si on ne fait que regarder l'esquisse du *Jeune Nègre dansant* (ill. 69) datée de 1839, on remarque immédiatement la ressemblance avec la figure de *Jim Crow*. Par contre, si on prend l'oeuvre dans son ensemble (ill. 68), le personnage noir peut sembler « peint avec une grande vérité », même si sa référence *minstrels* reste présente à notre esprit. Sorti de son contexte initial, le *Jeune Nègre dansant* (ill. 69) prend la forme d'une image populaire telle que celles diffusées dans les périodiques ou par les lithographies Currier & Ives (ill. 66). Replacé dans son contexte d'origine il devient « sympathique » et même authentique. Néanmoins, ces images finissent par se rejoindre, d'une manière ou d'une autre, dans une forme de racisme « culturel ».

Paradoxalement, même si les Noirs constituaient une partie importante de la population américaine vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne pouvait décrire cette présence qu'en relation avec la société blanche<sup>61</sup>. L'oeuvre de James Goodwyn Clonney en est un bel exemple (ill. 68). L'artiste insère ses quelques personnages noirs au milieu d'une foule rassemblée à l'occasion de la formation d'une milice. Bien que cette oeuvre soit chargée en fait de détails et de personnages de toutes sortes, il est possible d'en dégager les principales composantes. Notons d'abord la présence marquée du drapeau américain, lequel sert à identifier le lieu où se déroule la scène. Notons également la présence de quelques personnages noirs, dont le plus évident et le mieux cerné de la composition semble être le « jeune Nègre dansant ». Entouré par deux joueurs de violon, l'un de race blanche et l'autre de race noire, le « jeune Nègre dansant » exécute quelques pas de danse en compagnie d'un autre Noir tout aussi enjoué et « comique ». Tout près de ces deux danseurs, un jeune homme de race blanche se démarque du reste de la composition par la position qu'il occupe dans le tableau, mais aussi par la posture qu'il adopte. La position allongée de son corps vers le sol et l'orientation de son bras droit orientent le regardant vers le personnage principal du tableau, soit le « jeune Nègre dansant ». Avec légèrement moins de précision, Clonney présente une série de personnage adoptant divers comportements, dont certains trinquent, titubent pendant que d'autres discutent et que quelques uns regardent le « spectacle » donné par les Noirs.

Dans une ambiance de foire et de festivité, cette ambitieuse construction de Clonney se présente sur un fond de paysage immense et splendide. Paradoxalement, ce paysage qui occupe une place importante dans cette image paraît tout à fait silencieux si on le compare au reste de la composition. Avec l'importance accordée au paysage et la densité du premier plan, Clonney parvient à faire passer le thème de son tableau, la formation de la milice, au second plan. En fait, c'est le « jeune Nègre dansant » qui attire notre attention et qui se trouve au centre de ce cirque « milicien ». Situé au centre de l'image et présenté de face, le Noir se donne en spectacle à ceux qui regardent l'oeuvre, plutôt qu'à ceux qui se trouvent dans le tableau, ceux-ci étant plus ou moins disposés à le regarder. Mentionnons également que l'artiste a laissé un grand espace vide au premier plan de sa composition afin que le regardant puisse entrer « virtuellement » dans la composition. De cette manière, nous sommes invités à prendre part à la prestation burlesque du Noir, de même que nous sommes invités à « participer » aux festivités qui se déroulent derrière. Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur est à même de constater que la « formation de la milice » est une vraie partie de plaisir où règne en quelque sorte la débauche et le chaos.



Dans les faits, la formation d'une milice avait comme élément de base non pas le soldat professionnel armé et préparé par un commandant, mais le citoyen-soldat<sup>82</sup>. Dès le début de la colonisation le système de la milice, géré par les autorités en place, prévoyait que chaque homme était un soldat entraîné et équipé d'une arme prêt à tout moment pour servir et défendre son pays<sup>83</sup>. À cette époque, la milice était née de la nécessité de défendre les terres, les foyers et les villes<sup>84</sup>. Par contre, les chefs militaires se rendirent compte que ces « *minute men* » n'avaient aucune discipline et offraient bien peu de garantie quant aux stratégies de défense et d'attaque.

## 2.2) Come Join the Brothers.

Que le Noir parvienne seulement à porter sur sa personne les lettres de cuivre, US; qu'il arrive à mettre un aigle sur ses boutons, un fusil sur son épaule et des balles dans sa poche, et aucun pouvoir au monde ne pourra plus nier qu'il a gagné le droit de devenir un citoyen.

Frederick Douglass<sup>85</sup>

Au commencement de la guerre de Sécession, les Noirs qui habitaient plusieurs villes du Nord s'étaient portés volontaires pour servir dans l'armée de l'Union<sup>86</sup>. Par contre, considérant qu'il s'agissait d'une bataille « entre Blancs », le ministère de la Guerre avait refusé leur offre<sup>87</sup>. Malgré les revendications des soldats noirs durant les guerres précédentes<sup>88</sup>, ils avaient été exclus des milices d'État et de l'armée régulière depuis 1792<sup>89</sup>. Il fallut attendre en juillet de l'année 1862 pour que le Congrès se décide à ratifier la loi qui autorisait l'enrôlement des Noirs « dans tout service de l'armée et de la marine pour lequel ils pourraient s'avérer compétents »<sup>90</sup>. Cependant, le recrutement de ces soldats noirs devait d'abord servir à combler le manque de travailleurs auxiliaires, et ce, dans le but de libérer les soldats blancs pour les combats. Ainsi, la nouvelle loi sur la milice offrait un rôle limité aux soldats de couleur en leur demandant, non pas de se battre au front, mais « d'assurer la garnison dans les forts, les positions, les avant-postes et autres lieux »<sup>91</sup>. Toutefois, les réalités de la guerre dépassèrent très vite les limites restreintes de cette loi et, à la fin de l'année 1862, le gouvernement était prêt à lever l'interdiction d'armer les Noirs<sup>92</sup>.

Néanmoins, avant même que le gouvernement autorise le recrutement de soldats noirs pour les combats, certains régiments avaient déjà emboîté le pas dans ce sens<sup>93</sup>. Au début, l'arrivée de ces soldats noirs dans certains régiments ne changea en rien l'attitude raciale des habitants du Nord, mais ce fut pour ces hommes une occasion de faire leurs preuves au combat. Par contre, la réaction du Sud face à l'émancipation progressive des esclaves et à l'enrôlement des Noirs dans l'armée de

l'Union fut féroce<sup>94</sup>. Des officiers de l'Union capturés par les troupes confédérées furent remis aux autorités des différents États pour être jugés en tant que « criminels se livrant à l'incitation à l'insurrection servile », un crime qui était puni de mort<sup>95</sup>. De plus, on exigea l'exécution des soldats de l'Union capturés par les sudistes et la suppression de tout officier capturé se trouvant à la tête d'un régiment de soldats noirs<sup>96</sup>. Ces « exécutions pour trahison » devaient servir d'exemple pour décourager tout ceux qui désiraient enrôler des esclaves ainsi que les Noirs qui souhaitaient faire partie de ces régiments<sup>97</sup>.

À une époque où les tensions sociales et politiques entre deux factions divisées sur la question de l'esclavage étaient à leur paroxysme, on se demande qui étaient ces hommes désireux d'être à la tête de ces régiments constitués de soldats noirs. D'un autre côté, on se pose la même question en ce qui concerne les Noirs: qui de ces hommes souhaitaient faire partie d'une troupe, sachant qu'ils risquaient leur vie pour un pays qui, jusque là, ne les avaient jamais considérés comme de simples citoyens américains<sup>98</sup>.

Parmi les régiments constitués de soldats noirs, celui qui devait devenir le plus célèbre fut le 54<sup>e</sup> régiment d'infanterie du Massachusetts. Dirigé par le colonel Robert Gould Shaw, lequel appartenait à une éminente famille abolitionniste de Boston, ce régiment se distinguait particulièrement des autres par le fait qu'il était entièrement composé de Noirs (ill. 70). Après avoir obtenu l'autorisation du commandant de sa brigade, le colonel Shaw, accompagné par ses soldats noirs, se donna comme mission de mener l'assaut contre les redoutables fortifications du fort Wagner (ill. 71)<sup>99</sup>. Bien que l'attaque fut un échec et que près de la moitié des soldats tombèrent au combat<sup>100</sup>, l'intervention révéla le courage et la vaillance de ces hommes de couleur et opéra, du même coup, un changement dans l'attitude du Nord à l'égard de ces soldats noirs.

Du côté des arts visuels, on retrouve quelques images clés qui témoignent de ces moments historiques importants. La lithographie intitulée *Come Join the Brothers* (ill. 70) montre les soldats du 54<sup>e</sup> régiment accompagnés de leur colonel Robert Gould Shaw. Dans cette illustration, nous remarquons d'abord la présence du drapeau américain, la tenue vestimentaire des soldats et le jeune garçon au tambour situé dans le coin inférieur droit de la composition. Cette image symbolique de l'enfant au tambour ( *drummer boy* ) sera abondamment utilisée par les artistes américains du XIX<sup>e</sup> siècle. Vêtu comme les soldats qui l'entourent, le *drummer boy* était celui qui donnait la cadence aux soldats qui avançaient vers le front. D'un point de vue « formel », cette image nous rappelle, par la pose des personnages et leur allure figée, le cliché

photographique. Du point de vue historique, il s'agit d'une oeuvre très importante par son contenu et pour sa portée évocatrice de la faction afro-américaine.

Ce genre de « portrait » que l'on pourrait qualifier de « commémoratif » a servi également pour représenter les soldats de couleur d'après-guerre, ceux revenus blessés et meurtris d'une bataille. L'oeuvre de l'artiste Thomas S. Wood intitulée *The Veteran* (ill. 72) évoque cette idée de souvenir. Un an après la fin des hostilités<sup>101</sup>, Wood réalise ce tableau qui remémore au spectateur les douloureux ravages de la guerre. Amputé d'une jambe, ce soldat noir montre sa fierté d'être combattant en arborant son uniforme de l'Union et en tenant près de lui son arme à feu.

Plus qu'un simple souvenir d'un événement particulier, l'oeuvre de l'artiste américain Eastman Johnson, intitulée *A Ride to Liberty for Fugitives* (ill. 74), représente la fuite des esclaves pendant la guerre. Pour réaliser cette oeuvre, l'artiste s'inspira d'une scène dont il avait été témoin lors d'une expédition en compagnie de l'armée de l'Union<sup>102</sup>. L'auteur Hugh Honour rapporte que Johnson en avait fait au moins trois versions et que derrière l'une d'entre elles il avait écrit « Épisode réel de la Guerre Civile, vu par moi-même à Centerville[...], le 2 mars 1862. Eastman Johnson »<sup>103</sup>. Fuyant à toute vitesse vers la « liberté », ces esclaves foncent vers un ailleurs incertain, car leur situation et leur statut, en 1862, semblaient encore indéfini et combien précaire. Ceci dit, la fuite semblait être la seule issue pour ces gens qui n'avaient aucun recours juridique contre la tyrannie et l'oppression des propriétaires.

En 1850, une loi sur les esclaves fugitifs avait été ratifiée par le Congrès. Concrètement, cette loi stipulait que toute « personne tenue au service ou au travail obligatoire dans un État », qui s'échapperait dans un autre, « serait livrée sur la demande de la partie à laquelle le service ou travail [pourrait] être dû »<sup>104</sup>. Cette loi obligeait les *marshals*, c'est-à-dire les officiers fédéraux chargés d'exécuter les jugements, à aider les propriétaires à récupérer leurs esclaves, et s'ils refusaient, ils pouvaient recevoir une amende de mille dollars<sup>105</sup>. De plus, cette loi permettait à ces hommes de lois d'engager de simples citoyens afin de les aider dans leurs chasses aux esclaves et sanctionnait quiconque protégeait ou aidait un esclave en fuite<sup>106</sup>. Pour contrecarrer ces chasses aux esclaves, certains leaders noirs et sympathisants blancs s'organisèrent en groupe afin d'établir des réseaux de surveillance. Ces communautés « secrètes » collaboraient avec le célèbre « chemin de fer souterrain », un réseau d'organisations clandestines qui se chargeait de conduire les esclaves fugitifs vers les États libres et dans certaines régions du Canada<sup>107</sup>.

Bien que plusieurs s'opposèrent à cette loi et aux méthodes de « récupération » des esclaves, la loi n'en fut pas pour autant abolie, même que certaines régions du Nord votèrent une loi interdisant à toute personne de race noire, esclave ou libre, d'entrer sur son territoire<sup>108</sup>. Les fuites d'esclaves se poursuivirent même après la fin de la guerre de Sécession, comme en témoigne l'oeuvre de Theodore Kaufmann, intitulée *On to Liberty* (ill. 75). Dans ce tableau, l'artiste, un peintre allemand émigré aux États-Unis, représente des femmes et des enfants, pieds nus, marchant d'un pas pressant vers un camp de l'armée de l'Union, reconnaissable par le symbole de son drapeau<sup>109</sup>. Comme le rapporte Hugh Honour, Kaufmann avait combattu pour le Nord et, peut-être, avait-il été témoin, comme Eastman Johnson, d'un événement semblable à celui qu'il représente dans son oeuvre (ill. 75)<sup>110</sup>.

Cependant, les commandants de l'Union n'avaient reçu aucune directive officielle quant à la manière de traiter les esclaves venus chercher un refuge dans leur camp. De plus, il faut dire que la majorité des soldats nordistes se battaient pour l'Union et contre la trahison du Sud et que très peu d'entre eux s'intéressaient à la lutte pour la liberté des Noirs<sup>111</sup>. Pourtant, cette lutte menée contre l'esclavage devint, en 1862, une préoccupation d'ordre national. Plusieurs Américains avaient la nette conviction que le sort de la nation ne pouvait être séparé de celui de l'esclavage. Ainsi, le 13 mars de l'année 1862, on vota un nouvel article de guerre qui interdisait aux officiers de l'armée de rendre les esclaves fugitifs à leur maître<sup>112</sup>. Durant cette même année, des abolitionnistes « convaincus » créèrent des sociétés pour venir en aide aux esclaves fugitifs. Ils mirent sur pieds un programme d'enseignement et de surveillance afin d'instaurer une expérience de libre travail et d'éducation des Noirs<sup>113</sup>. Dans plusieurs régions, par contre, certains commandants refusèrent l'entrée des camps de l'Union aux esclaves en fuite et allèrent même jusqu'à les rendre à leurs maîtres<sup>114</sup>.

Malgré les nombreux événements qui marquèrent le débat entourant l'esclavage durant l'année 1862, Lincoln alla de l'avant en demandant au Congrès de voter une résolution qui offrirait « une aide pécuniaire » à « tout État qui voudra bien adopter une abolition progressive de l'esclavage »<sup>115</sup>. Même si cette nouvelle loi, qui fut adoptée par le Congrès, semblait être un moyen « stratégique » pour abréger la guerre plutôt qu'une mesure humanitaire votée en faveur des Noirs, ceux-ci commençaient à espérer et à croire en leur émancipation prochaine. Toutefois, durant les mois et même les années qui suivirent, la guerre et la question de l'esclavage prirent l'une et l'autre une ampleur accrue. Dans les faits, la proclamation d'émancipation fut émise officiellement le 1<sup>er</sup> janvier de l'année 1863 et l'esclavage fut définitivement aboli le 18 décembre 1865<sup>116</sup>. Par contre, même après l'abolition

définitive de l'esclavage, la situation des Noirs est restée sensiblement la même et ce, jusqu'au début du XXe siècle. Les difficultés des Noirs à se faire accepter en tant que peuple libre ne se traduisirent pas seulement sur le plan social, mais également sur les plans juridiques et politiques. Les réalités d'après-guerre - la persécution, le racisme, la ségrégation et les difficultés de se trouver un logis décent (ill. 76) - rendirent encore plus difficile cette ascension tant recherchée par les Afro-américains vers la liberté totale et sans condition.

Dans ce contexte, l'oeuvre de l'artiste Edwin White intitulée *Thoughts of Liberia* (ill.77), réalisée en 1861, prend un sens particulier. Présenté seul dans une pièce pratiquement vide et quelque peu délabrée, l'homme noir assis sur une chaise tient dans ses mains ce qui semble être un journal. Même si l'oeuvre semble dépouillée de détails superflus, sur la porte située derrière le vieil homme noir, une affiche sur laquelle on peut lire le mot « Hayti » symbolise le rêve d'un ailleurs meilleur<sup>117</sup>. À propos de cette affiche, l'auteure Elizabeth Johns établit un rapprochement entre elle et l'envie de liberté des Noirs, énoncé par le titre du tableau, et leur incapacité à gérer cette même liberté dans leur propre pays et sur le continent américain<sup>118</sup>. Cette image rend compte, en même temps qu'elle témoigne, de l'humilité et de l'impuissance des Noirs face à leur situation et leur statut d'opprimé. En observant de près ces images de « guerre », nous sommes portés à croire que l'expérience traumatisante de la guerre de Sécession a effacé les traces d'un sentimentalisme et d'un romantisme qui caractérisaient tant de productions artistiques américaines d'avant-guerre.

### 2.3) Sur le pas de la porte.

Winslow Homer est l'un des artistes américains du XIXe à avoir traité certains aspects historiques des États-Unis. Durant les premiers mois de la guerre de Sécession, le *Harper's Weekly* l'envoie sur le terrain pour observer la vie des soldats de l'Union campés sur le Potomac<sup>119</sup>. Toutefois, comme le rapporte Hugh Honour, Homer représente, à la demande de ses patrons, les soldats dans des moments de détente et d'allégresse et cela, afin de remonter le moral des troupes<sup>120</sup>. Plutôt que de montrer le désespoir et la désolation des soldats, Homer peint, par exemple, le *Jolly Cook* (ill. 78), un cuisinier noir, dansant pour divertir les soldats assis autour d'un feu de camp<sup>121</sup>. Ce n'est qu'à la fin des hostilités que Homer commença à dépeindre les Noirs autrement. Malgré le fait qu'il se libéra des schémas conventionnels pour représenter les Noirs, Homer continua à peindre des images de non-combattants. En s'abstenant de « parler » de la guerre, les artistes de l'après-guerre pouvaient séduire un plus grand nombre d'amateurs d'art et évitaient de ramener à l'esprit des gens les horribles souvenirs du conflit.

Parmi les images de Noirs peintes par Homer, *Sur le pas de la porte* (ill. 55), datée de 1865 et 1866, est certes l'une des plus impressionnante et celle qui définit le mieux, à mon sens, l'expression « image historique ». Lors de la découverte du tableau au début des années 1960, un négociant new-yorkais lui donna pour titre *Les Libérateurs captifs* ( *Captured Liberator* )<sup>122</sup>. Le titre le plus général et le plus souvent utilisé, *Sur le pas de la porte* ( *At the Cabin Door* ), fut donné par Lloyd Goodrich, auteur du catalogue d'exposition intitulé *The Graphic Art of Winslow Homer* ( 1968 )<sup>123</sup>. Par contre, dans un article publié dans le *Evening Post* en 1866, un critique faisait mention du titre original qui avait été donné par Homer lui-même: « [Homer's] picture entitled « Near Andersonville », depicting a Negro woman standing at the door of her cabin, gazing at Union prisoners[...] »<sup>124</sup>. Ce n'est certes pas par hasard que Winslow Homer avait choisi d'intituler son tableau *Near Andersonville* (ill. 55), Andersonville étant un camp de prisonniers situé au sud-ouest de la Géorgie et qui devint, aux yeux de plusieurs américains, le symbole de la barbarie sudiste<sup>125</sup>.

Érigés au début de l'année 1864, les « locaux » d'Andersonville avaient été pensés pour héberger tout au plus dix mille hommes, mais ils furent très rapidement surpeuplés de captifs<sup>126</sup>. Durant la même année, on fit agrandir les palissades qui entouraient la prison afin de laisser respirer les milliers d'hommes qui se rajoutaient et s'entassaient chaque semaine<sup>127</sup>. Lors des longues journées d'été, il mourait chaque jour sous un soleil brûlant du Sud profond plus d'une centaine de prisonniers<sup>128</sup>. Au fur et à mesure que les combats s'intensifiaient et que les prisonniers s'entassaient à l'intérieur des murs d'Andersonville, d'affreux récits de maladies, de famine et de brutalité commencèrent à filtrer vers le Nord<sup>129</sup>. Ainsi, plusieurs nordistes réclamèrent des représailles contre les prisonniers sudistes dans le but d'obliger les Confédérés à mieux traiter leurs captifs<sup>130</sup>. Les nordistes insistèrent auprès du ministère de la Guerre afin qu'il intervienne et qu'il procède à des échanges entre prisonniers<sup>131</sup>. Toujours au cours de l'année 1864, on supplia Lincoln d'embrayer le pas dans cette direction. « Pour l'amour de Dieu, intervenez!... Nous savons que vous pouvez les échanger... C'est un meurtre pur et simple que de négliger la chose plus longtemps »<sup>132</sup>.

Malgré les efforts et les demandes répétées de toute part, Benjamin Butler, qui avait été nommé agent spécial pour les échanges de prisonniers, précisa clairement la position de l'administration de Lincoln dans une longue lettre adressée au commissaire confédéré chargé de la même tâche<sup>133</sup>. Cette lettre mandatée par Butler mentionnait que le gouvernement des États-Unis reprendrait les échanges dès que la Confédération serait disposée à échanger toutes les catégories de prisonniers.

Les torts, les indignités et les privations subis par nos soldats me pousseraient à tout accepter pour obtenir qu'ils soient échangés tout hormis l'idée de marchander basement l'honneur et la bonne foi du gouvernement des États-Unis qui s'est engagé si solennellement vis-à-vis des soldats de couleur servant sous ses drapeaux. Par respect pour la foi et la justice de notre pays, nous ne saurions renoncer à cette position<sup>134</sup>.

Est-ce la véritable raison pour laquelle le Nord refusait de poursuivre les échanges? Néanmoins, en janvier 1865, les rebelles sudistes finirent pas céder et procédèrent à l'échange de *tous* les prisonniers de guerre.

Les liens entre Andersonville et le tableau de Homer s'imposent à l'esprit lorsque nous comparons la situation de la femme noire, encore sous l'emprise de l'esclavage, avec celle des soldats de l'Union capturés et faits prisonniers par les Confédérés. Même si plusieurs historiens prétendent aujourd'hui que la Confédération n'a pas brutalisé volontairement les prisonniers de guerre<sup>135</sup>, nous pouvons penser que Homer, au moment où il réalisa *Sur le pas de la porte* ( *Near Andersonville*, ill. 55), créa un parallèle entre la souffrance des soldats de l'Union et celle de la femme noire. Sans faire allusion directement aux horreurs de la guerre ou à la scandaleuse « institution particulière », l'artiste s'attarde sur la femme noire pour qui l'esclavage apparaît, dans le tableau, comme un référent « symbolique » de Andersonville.

En observant de près ce tableau, nous constatons qu'une femme noire située dans l'encadrement d'une porte regarde passer sur sa droite des soldats de l'Union capturés et fait prisonniers par les Confédérés<sup>136</sup>. Cette oeuvre de Winslow Homer rend visible toute une série de « signes » psychologiques portés par le personnage féminin, lesquels rendent bien compte de la situation précaire vécue par l'ensemble des Noirs à ce moment précis ( 1865-1866 ). On sent que c'est par cette femme noire que passe le sentiment d'inquiétude et de désarroi face à l'échec de l'Union devant les Confédérés et qui assombrit son espoir d'être libre. L'expression de son visage et les mains crispées sur son tablier expriment bien ce sentiment d'angoisse et de peur.

Néanmoins, cette image empreinte d'une grande symbolique montre une femme noire forte et imposante, témoin oculaire et impuissant d'un moment historique important. Mais en même temps, elle représente toute la fragilité, l'angoisse et le désespoir que caractérisent son expression et ses gestes. Nonobstant le fait que cette image soit forte symboliquement et puisse répondre à une certaine réalité psychologique vécue par les Noirs de cette époque, ce tableau nous rappelle par la date de sa réalisation ( 1865-1866 ) que la guerre était tout près de se terminer. Par contre, l'échec de l'Union face aux Confédérés, signalé par l'image du plan gauche de la composition, montre aussi que l'issue de cette guerre restait encore incertaine. Dans

cette « image historique », l'artiste s'attarde davantage sur les émotions du personnage que sur la description de l'événement historique. En plaçant cette femme noire au centre de sa composition, donc d'une certaine façon au centre du conflit, et accordant peu d'espace à l'épisode historique, l'artiste attire l'attention du regardant sur le personnage central. De cette manière, nous sommes forcés de constater la situation précaire des Afro-américains, avant et pendant la guerre et de nous questionner sur leur avenir après la résolution du conflit.

#### 2.4) Une Visite de l'ancienne maîtresse.

Toujours avec ce même souci de « réalisme social », Winslow Homer réalise en 1876 un tableau intitulé *Une Visite de l'ancienne maîtresse* (ill. 29). Dans cette oeuvre, l'artiste nous montre toutes les tensions raciales qui existaient entre les Noirs et les Blancs durant les années de la période de Reconstruction. Cette rencontre entre les femmes noires et la dame blanche, empreinte d'une grande fébrilité, est présentée sans aucune animosité ou hostilité, mais plutôt une image d'incompréhension réciproque. Leurs regards inquiets témoignent d'une crainte qui subsiste. Sans tomber dans l'excès anecdotique, Homer choisit de dépouiller sa scène de tout détail superflu afin de mettre l'accent sur l'énorme tension qui émerge entre ces femmes. Le vide qui sépare l'imposante dame noire au tablier blanc et la femme blanche, l'environnement sombre et inquiétant dans lequel elles sont représentées, les différences limpides entre les tenues vestimentaires, sont tous des éléments qui rappellent cette séparation entre les deux « races ». Contrairement à l'organisation spatiale de l'oeuvre *Sur le pas de la porte* (ill. 55), où il était possible d'entrer et de participer « virtuellement » à la scène représentée, dans la *Visite de l'ancienne maîtresse* (ill. 29) aucun espace ici n'est réservé au spectateur. L'imposante dame noire représente en quelque sorte le peuple afro-américain et la dame blanche symbolise le peuple blanc américain, celui qui est venu négocier et discuter. Cette femme personnalise en quelque sorte une possible réconciliation entre les deux races.

Même si l'artiste ne semble pas vouloir forcer l'émotion par une évocation directe de l'esclavage, ce qui aurait engendré des réactions hostiles, il dénonce le problème autrement, voire avec un certain optimisme. Il faut savoir que même si le Sud avait réintégré l'Union après la guerre de Sécession, le problème « noir » restait plus que jamais posé. Les ex-confédérés acceptaient difficilement l'occupation de leur territoire par les troupes fédérales, mais ils acceptaient encore moins l'ascension des anciens esclaves vers l'égalité. L'application des célèbres Codes Noirs et la création du Ku Klux Klan allaient rapidement concrétiser ce refus<sup>137</sup>. La *Visite de l'Ancienne maîtresse* (ill. 29) commente, dans une certaine mesure, ces difficultés et ces



résistances face à cette reconnaissance afro-américaine. La manière dont l'artiste a représenté ces femmes noires constitue à elle seule une démonstration, somme toute exceptionnelle, de cette « reconnaissance » de l'autre idéalisé: traitement auquel les hommes noirs ne semblent pas avoir eu droit.

Contrairement à la *Pêche aux anguilles à Setauket* (ill. 54) et aux *Vertus de la musique* (ill. 51) de Mount, Homer nous fait prendre conscience dans son oeuvre que ni la pêche ni la musique ne peuvent harmoniser les relations entre les Blancs et les Noirs. En fait, Homer remplace les « bons sentiments » par un face à face entre Noir et Blanc, c'est-à-dire entre l'ancienne mentalité coloniale et la formidable nouveauté que représentait l'affranchissement des esclaves, cela passait par des femmes blanches et noires.

## NOTES ET RÉFÉRENCES

## Chapitre III

1. Christopher Brown, *La peinture de genre hollandaise au XVIIe siècle. Images d'un monde révolu.*, Paris, Éditions De Bussy, 1984, page 9.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, page 10.
4. Christopher Brown, *La peinture de genre hollandaise au XVIIe siècle. Images d'un monde révolu.*, Paris, Éditions De Bussy, 1984, 233 pages.
5. *Ibid.*, page 112.
6. *Ibid.*, pages 160 à 181.
7. *Ibid.*, page 179.
8. *Ibid.*, page 177.
9. Hugh Honour, *L'image du Noir dans l'art occidentale: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, tome II, Paris, Éditions Gallimard, 1989, page 65.
10. *Ibid.*, page 66.
11. L'oeuvre originale de Krimmel n'a pu être retracée, on ne la connaît que d'après cette lithographie. Catherine Hoover, « The influence of David Wilkie's prints on the genre paintings of William Sidney Mount », *American Art Journal*, vol. 13, no. 3, Summer 1980, page 7.
12. *Ibid.*, pages 4 à 33.
13. *Ibid.*, page 6.
14. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 66.
15. Karen M. Adams, « The black image in the painting of William Sidney Mount », *The American Art Journal*, nov. 1975, vol 7, page 43.
16. Guy C. McElroy, *Facing History. The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts Publishers, 1990, page 36.
17. *Ibid.*
18. Très souvent, les spectacles de *minstrels* étaient accompagnés par une musique entraînante et des paroles qui provoquaient rires et applaudissements chez le public blanc. En fait, les paroles de ces chansons « *minstrels* » étaient à l'image des pirouettes bouffonnes des acteurs et qui définissaient la personnalité des Noirs.

19. Il faut se rappeler que les *minstrel* étaient des acteurs blancs qui personnifiaient les Noirs et parodiaient leurs « habitudes » ou leurs coutumes de toutes les manières inimaginables.

20. Yasmina Daha, « L'image du noir dans l'art américain », dans *Les arts aux États-Unis aux XVIII, XIX et XXe siècles*, recueil de textes sous la direction de Nycole Paquin et Raymonde Gauthier, Université du Québec à Montréal, 1998, page 63.

21. Donald D. Keyes, « The Sources for William Sidney Mount's Earliest Genre Paintings », *The Art Quarterly*, 32, 3, 1969, page 259, cité par Hugh Honour, tome II, page 73.

22. *Loc. cit.*, Karen M. Adams, page 49.

23. *Ibid.*

24. Patricia Hills, *The Painter's America, Rural and Urban Life, 1810-1910*, New York, Praeger Publishers, en Association avec le Whitney Museum of American Art, 1974, page 26.

25. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 75.

26. *Ibid.*

27. « La démocratie jacksonienne ( cette appellation se réfère à Andrew Jackson, président des États-Unis de 1829 à 1837 ) encourage la prise en compte dans l'art de l'homme ordinaire dans un environnement ordinaire en tant qu'expression du goût populaire[...] », Jennifer Martin, « La quête d'une identité », dans l'ouvrage collectif *L'Art des États-Unis*, Paris, Éditions Fiacre, 1992, page 193.

28. *Loc. cit.*, Karen M. Adams, page 42.

29. *Ibid.*, page 43.

30. *Ibid.*, page 44.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Op.cit.*, Patricia Hills, page 21.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, pages 21 et 22.

37. John Davis, « Eastman Johnson's *Negro Life at the South* and Urban Slavery in Washington, D. C. », *The Art Bulletin*, vol lxxx, march 1998, page 67.

38. *Ibid.*

39. *Loc.cit.*, John Davis, page 67.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, pages 67 à 92.

42. *Ibid.*, page 67.

43. *Ibid.*

44. Henry T. Tuckerman, *Book of the Artists: American Artist Life Comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists, Preceded by an Historical Account of the Rise and Progress of Art in America*, New York, 1967, page 468, cité par Hugh Honour, *L'image du Noir dans l'art occidental: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1989, page 218.

45. *Loc. cit.*, John Davis, page 67.

46. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 217 et *loc. cit.*, John Davis page 79.

47. *Loc. cit.*, John Davis, page 79.

48. *Ibid.*, page 83.

49. *Ibid.*

50. « National Academy of Design. Second Notice », *The Crayon*, 6, june, 1859, p. 189-193, particul. p. 190, cité par Hugh Honour, tome I, page 217.

51. *Ibid.*

52. Le simple fait de dépeindre des esclaves dans leur propre environnement en tant que parent, amoureux ou ami était une chose inhabituelle.

53. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 71.

54. *Loc. cit.*, Karen M. Adams, page 57.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, page 73.

58. G. W. Sheldon, « American Painters-Winslow Homer and F.A. Brigman », *The Art Journal*, vol.40 (1878), page 227, cité par Mary Ann Calo, « Winslow Homer's visits to Virginia during reconstruction », *The American Art Journal*, winter 1980, vol.12, no.1, page 5.

59. *New York Times*, April 9, 1880, page 5, cité par Mary Ann Calo, « Winslow Homer's visits to Virginia during reconstruction », *The American Art Journal*, winter 1980, vol.12, no.1, page 5.

60. Les deux tableaux en question étaient la *Visite de l'Ancienne maîtresse* (ill. 29) qui fut réalisé en 1876 et *Sunday Morning* (ill. 28) réalisé en 1877.

61. *Loc. cit.*, Mary Ann Calo, page 8.

62. On retrouve à cette époque trois produits essentiels qui forment la source principale de richesse du pays, soit le tabac, le coton et la canne à sucre. De ce fait, l'esclavage reposera sur ces trois formes de cultures.

63. L'invention de la machine *cotton-gin* ( machine à égrener le coton ) et de la machine à nettoyer le coton accéléra et augmenta la production, de même que la division des territoires d'exploitation entre le nord et le sud des États-Unis. Bernard Vincent, *Histoire des États-Unis*, Paris, Éditions Champs Flammarion, 1997, page 97 et Claude Fohlen, *Histoire de l'esclavage aux États-Unis*, Paris, Éditions Perrin, 1998, page 151.

64. *Op.cit.*, Claude Fohlen, page 151.

65. Peter Kolchin, *Une institution très particulière: l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Éditions Belin, 1998, page 236.

66. Michael Kammen, avant-propos du catalogue d'exposition *Picturing History. American Painting 1770-1930*, New York, Édité par William Ayres, Rizzoli, 1993, page 11.

67. *Ibid.*

68. Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1991, page 768.

69. Je fais référence ici aux documents officiels de la Déclaration de l'Indépendance, des Droits de la personne, de l'émancipation, les amendements, etc.

70. *Op.cit.*, *Picturing History. American Painting 1770-1930*, pages 157-177.

71. Eastman Johnson avait trouvé le sujet de son tableau *Negro Life at the South* (ill. 50) dans le quartier de son père à Washington. *Loc.cit.*, John Davis, page 67.

72. Matthew Baigell, « On the Margins of American History », dans *Picturing History. American Painting 1770-1930*, New York, Édité par William Ayres, 1993, page 205.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*, pages 205 et 206.

75. *Ibid.*, page 206.

76. *Ibid.*

77. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome II, page 72.

78. *Ibid.*, page 73.

79. On pourrait inclure dans cette catégorie « d'art populaire » les reproductions de toutes sortes, c'est-à-dire les lithographies, les caricatures, les icônes abolitionnistes, etc. On trouve quelques exemples de ces illustrations dans le chapitre deux de ce mémoire.

80. Michele Wallace, « Defacing History », *Art in America*, december 90, vol. 78, no. 12, page 123.

81. À cet égard l'oeuvre de l'artiste Eastman Johnson *Negro Life at the South* (ill. 50) est exceptionnelle et probablement la seule oeuvre américaine du XIXe siècle à montrer les Noirs dans leur propre environnement social.

82. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, page 349.

83. *Ibid.*, page 351.

84. *Op.cit.*, Daniel Boorstin, pages 339 à 372.

85. *Douglass' Monthly*, août 1863, *op.cit.*, James M. McPherson, page 615.

86. *Ibid.*, page 614.

87. *Ibid.*

88. La guerre de l'Indépendance et celle contre l'Angleterre en 1812.

89. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 614.

90. *Ibid.*, page 615.

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*, page 616.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*, page 617.

95. *Ibid.*

96. *Ibid.*

97. Plusieurs événements marquèrent l'application de la nouvelle loi sur la proclamation d'émancipation et l'adoption officielle de l'enrôlement des Noirs par le gouvernement de l'Union. Pour en connaître davantage sur le sujet, on pourra consulter l'ouvrage de James M. McPherson, *ibid.*, aux pages 614 à 618 et 870 à 875.

98. Avec sa proclamation d'émancipation, doublée d'une nécessité de guerre absolument essentielle à la préservation de l'Union, Lincoln et ses acolytes croyaient peut-être affaiblir la « force » principale de l'ennemi, l'esclavage. Les Noirs avaient quant à eux peut-être nourri l'espoir que le Nord gagnerait la guerre et que leurs conditions de vie en serait grandement transformées et améliorées.

99. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 754.

100. *Ibid.*

101. Presque dix après le début de cette guerre civile, une oeuvre comme celle de Julian Scott, *Surrender of a Confederate Soldier* (ill. 73), continu d'évoquer les souvenirs et les raisons qui ont causé la perte de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants.

102. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 222.

103. Cette version est maintenant disparue. *Catalogue of Finished Pictures, Studies and Drawings by the Late Eastman Johnson*, New York, 1907, *ibid.*

104. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 89.

105. *Ibid.*, page 91.

106. *Ibid.*

107. *Ibid.*, page 90.

108. On parle ici des régions de l'Indiana et de l'Iowa. *Ibid.*, page 100.

109. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 238.

110. *Ibid.*

111. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 542.

112. *Ibid.*, page 541.

113. Programme qui créa tout un tumulte dans la société américaine. *Ibid.*, page 543.

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*

116. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 123.

117. Malheureusement, l'illustration que je présente ici ne montre pas ce détail du tableau. Toutefois, on pourra retrouver l'illustration complète dans l'ouvrage de Elizabeth Johns intitulé *American Genre Painting. The Politics of Everyday Life*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1991, page 125.

118. *Op.cit.*, Elizabeth Johns, page 125.

119. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 226.

120. Ces images étaient publiées en grand nombre dans les périodiques illustrés, *ibid.*

121. *Op.cit.*, Hugh Honour, tome I, page 226.
122. *Ibid.*, page 338, n.128.
123. *Ibid.*, n.121.
124. *Op.cit.*, *Picturing History. American Painting 1770-1930*, Bruce W. Chamber, « Painting the Civil War as History, 1861-1910 », page 131.
125. *Op.cit.*, James M. McPherson, page 874.
126. *Ibid.*
127. *Ibid.*
128. Il faut savoir que le camp d'Andersonville ne possédait aucun abri qui aurait protégé les prisonniers contre la chaleur, le froid ou les intempéries, sinon les quelques abris de fortune fabriqués avec des bâtons et des tissus de toutes sortes trouvés au hasard. *Ibid.*, page 875.
129. *Ibid.*, page 874.
130. *Ibid.*, page 875.
131. *Ibid.*, page 877.
132. Lettre de D.C. Anderson et J.H. Brown à Lincoln, 4 septembre 1864, citée par James M. McPherson, *ibid.*, page 877.
133. *Ibid.*
134. Lettre de Butler à Robert Ould, 27 août 1864. La lettre fut publiée dans le *New York Times* du 6 septembre 1864 et imprimée par le gouvernement sous forme de tract que l'on fit circuler dans tout le Nord, *ibid.*
135. Plusieurs historiens pensent que les mauvais traitements des captifs étaient liés à l'insuffisance des ressources et à la grave détérioration de l'économie sudiste. *Ibid.*, page 879.
136. Rappelons-nous que les gens de l'Union avaient comme projet d'unir tous les États ( *United States* ) et que les Confédérés, dont la plupart étaient issus des régions du Sud, s'opposaient à cette Union.
137. Les Codes Noirs ( *Black Codes* ) étaient des dispositions législatives ou réglementaires adoptées par certains États du Sud au lendemain de la guerre afin de limiter les droits des Noirs. *Op.cit.*, Bernard Vincent, page 133.



## CONCLUSION

On a vu que la majorité des représentations de Noirs analysées dans cette recherche, même celles qui paraissaient « sympathiques », ont servi à fortifier et perpétuer l'idée que les Afro-américains étaient socialement et intellectuellement inférieurs aux Blancs. Ces images sont venues corroborer (visuellement) les théories et les idéologies qui soutenaient avec force l'idée que les Noirs étaient biologiquement incapables de vivre et de fonctionner correctement dans la société américaine. Même un artiste comme Winslow Homer n'a pas réussi à transcender complètement ce racisme social et culturel dans ses productions d'après-guerre. Cependant, il ne faut pas croire que le racisme soit un phénomène uniquement américain. Mais il était plus visible dans cette société du XIXe siècle pour qui le nationalisme et la démocratie étaient les produits d'une seule race. À cet égard, Daniel Boorstin rapporte que le racisme existait, peut-être, dès les origines coloniales<sup>1</sup>. Il mentionne également que plusieurs historiens cherchent à savoir si les Noirs ont été réduits en esclavage parce qu'on les considérait comme inférieurs ou si au contraire on les considérait comme inférieurs parce qu'ils étaient esclaves<sup>2</sup>. Malgré toutes ces interrogations, les artistes américains du XIXe siècle, au même titre que *tous* les Américains, ont supporté le racisme par des constructions visuelles spécifiques basées sur des idéologies dominantes. C'est dans ce contexte idéologique très fort que le Noir apparaît dans la peinture américaine du XIXe siècle comme un personnage enfantin, insouciant, passif, affectueux, fidèle, drôle et joyeux. Par ailleurs, la réalité historique qui sépare la réalité picturale décrite dans ces images montre qu'il existe deux récits totalement différents au sujet d'une seule histoire, celle des Afro-américains. De ce fait, quel que soit le sujet représenté, les artistes ont toujours dépeint ce côté optimiste « propre » aux Noirs en dépit de leurs conditions de vie exécrables. Cette approche « idéaliste » des Américains fera en sorte que toute une partie de la véritable histoire restera à jamais voilée.

À partir des années 1830, période où les artistes ont commencé à s'intéresser à la figure du Noir, jusqu'à la veille de la guerre de Sécession, on retrouve une assez forte continuité dans le travail des peintres de « sujets nègres ». Alors que certains artistes exploitaient largement le pittoresque des Noirs, d'autres privilégiaient sans scrupule une approche caricaturale et stéréotypée. Dans les représentations qui suivirent la guerre de Sécession, les artistes délaissent *lentement* ces généralités pour

se tourner vers une facture beaucoup plus « réaliste ». Bien qu'il s'agisse d'une minorité d'artiste, ces images d'après-guerre portent un nouveau regard sur ces hommes et ces femmes qui peuplent l'Amérique depuis plus de deux siècles.

Il est important de se rappeler que depuis le début de leur histoire, les Américains ont dû surmonter d'innombrables problèmes pour élever leur nation au rang de grande puissance mondiale, dont le plus grave était l'esclavage. Jamais aux États-Unis un tel sujet n'avait soulevé autant de questions et compromis à tout jamais la « Destinée Manifeste » du pays. On peut présumer que tous les Américains se préoccupaient naturellement de ce fléau social qui ravageait de plus en plus leur nation. Cependant, les préoccupations de certains allaient à l'encontre des revendications et des droits des autres. Si la liberté des uns avait empêché depuis des siècles l'émancipation des autres, on comprend que les principes démocratiques de l'Amérique ne s'adressaient qu'à la fraction blanche de sa population. C'est sous ce double éclairage, visiblement contradictoire, qu'il faut comprendre l'histoire des États-Unis de la période coloniale jusqu'à la fin du XIXe siècle<sup>3</sup>. Entre l'idéologie esclavagiste qui considérait l'asservissement des Noirs comme un bien et le sentiment d'avoir à accomplir une « Destinée Manifeste », il y avait ceux pour qui l'« institution particulière » paraissait de moins en moins supportable. Dans un monde divisé par des valeurs démocratiques spécifiques à chacun, partagé entre une vision expansionniste et capitaliste, la présence de quatre millions d'esclaves en 1860 constituait un scandale<sup>4</sup>. Bien que l'esclavage n'était pas le seul fondement de l'esprit sectionnel des États-Unis<sup>5</sup>, le débat avait pris une ampleur démesurée difficile à contenir et surtout, difficile à régler. Enfin, c'est la guerre de Sécession qui trancha la question et qui rendit la « liberté » à des millions d'hommes, de femmes et d'enfants, liberté qui allait toutefois être surveillée de près et soumise à de nouvelles lois ( non-écrites pour la plupart ).

Visiblement, les artistes américains du XIXe siècle semblaient avoir du mal à se positionner face à cette question sociale devenue trop embarrassante. Peut-être parce qu'elle était encore trop « brûlante » et trop collée à leur réalité, les artistes se gardaient d'en faire état dans leurs tableaux. Ou bien, comme le rapporte Madeleine Deschamps, « parce que les États-Unis ne possédaient pas encore de sens historique, ils ne pouvaient bâtir par accumulation comme on le faisait en Europe[...] »<sup>6</sup>. Le seul sens que les États-Unis aient possédé à l'époque, toujours selon Deschamps, était le sens géographique<sup>7</sup>. En fait, elle argumente que les États-Unis étaient en pleine expansion et que la seule façon de se « définir » en tant que

nation passait davantage par le sens géographique que par le sens historique. Ceci expliquerait, d'une certaine façon, pourquoi il y eut autant de représentations de paysages et si peu de peintures d'histoire dans l'art américain. Les peintures de paysages apparaissent dès lors comme une manière d'inscrire en image l'histoire du pays en train de se faire et de prendre de l'expansion. En ce sens, en privilégiant le paysage au fur et à mesure que les explorateurs se déplaçaient vers l'Ouest les artistes « écrivaient » en image une histoire « au futur ».

De plus, pour qu'il y ait reconnaissance historique ( et artistique ) les artistes ont dû fournir « au public américain une image mythique du pays et de la société qui lui appartienne en propre et corresponde à son idéal culturel et social »<sup>8</sup>. Pour que cet idéal culturel et social se moule parfaitement avec celui de la « Destinée Manifeste », les artistes paysagistes américains ont célébré la fierté d'un pays neuf et les croyances religieuses fondamentales à travers la représentation d'une nature splendide et facilement reconnaissable<sup>9</sup>. Dans ce contexte, les peintures de paysages doivent être regardées et analysées à la lumière de la politique expansionniste de l'époque, puisqu'elles sont en fait le pendant visuel de la « Destinée Manifeste » des États-Unis.

Ainsi, on se demande quel pouvait bien être l'idéal culturel et social qui a stimulé les peintres de genre américain? La description et l'analyse des scènes de genre américaines du XIXe siècle présentées dans ce mémoire nous ont fourni une partie de la réponse. En représentant les Noirs comme des êtres profondément différents, mais « intégrés » à la société américaine, ces artistes ont manifestement créé une réalité parallèle, une sorte de deuxième dimension dans laquelle il suffisait aux Noirs d'être heureux et bien nourris pour apprécier la vie. Finalement, on voit qu'à travers ces deux réalités, historique et picturale, le comportement de l'homme blanc envers les Noirs est demeuré sensiblement le même. Cependant, il faut savoir que certains artistes américains du XIXe siècle, minoritaires mais non négligeables, ont vu et interprété ces réalités tout autrement, c'est le cas d'ailleurs de l'artiste Winslow Homer. S'éloignant complètement de la caricature et du stéréotype, Homer offre au public américain des peintures de Noirs qui se rapprochent plus de la « réalité », de leur réalité afro-américaine. Ces peintures projettent une image empreinte de sensibilité, ayant des implications beaucoup plus profonde qu'une simple représentation du quotidien, mais qui, malgré cela, ne font que « constater » sans jamais vraiment « dénoncer ».

À la lumière des recherches effectuées pour cet essai, je me suis rendu compte qu'il existait très peu de représentations de femmes noires dans l'art américain du XIXe siècle. Le triple statut, sans doute assumé par toutes les Afro-américaines de cette époque, c'est-à-dire celui d'être femme, noire et esclave, était peut-être considéré comme moins menaçant aux yeux des Blancs. Bien que certains artistes comme Winslow Homer se sont intéressés de plus près aux femmes noires, leur présence restreinte dans les arts visuels américains reste énigmatique et surtout peu documentée. En dehors de cette problématique, on peut sans doute affirmer que la culture américaine, peu importe le médium utilisé pour l'exprimer, n'aura jamais divulgué, encore moins directement dénoncé, sa propre pratique esclavagiste. Avant, pendant et après ce XIXe siècle sombre et ténébreux, les Noirs resteront dans l'échelon le plus bas de la société américaine. Même si plusieurs tentatives d'insertion sociale ont été tentées par différents groupes humanitaires, les Noirs seront abandonnés à leur propre sort, sous le regard méprisant de leurs anciens maîtres.

Dans ce contexte, ces images en disent long sur le peuple et la nature de la société américaine qui, de toute évidence, semblait naviguer en plein bonheur. Il serait intéressant, dans une étude future, de faire une analyse comparative entre ces représentations de Noirs et celles où sont représentées des Blancs. Je parle ici des scènes de genre américaines illustrant la vie quotidienne des Blancs de la même époque. Il s'agirait de présenter et analyser des images qui montrent des Américains de race blanche dans leur propre contexte social, dans leur intérieur ou pratiquant des loisirs et établir des liens avec les représentations de Noirs de la même période. Voilà une recherche qui serait riche de sens et qui alimenterait notre analyse de départ.

## NOTES ET RÉFÉRENCES

**CONCLUSION**

1. Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1991, page 1490.

2. *Ibid.*

3. En fait, c'est l'approche que j'ai privilégiée pour aborder la question de l'esclavage et pour parler de l'histoire des États-Unis. Inutile de dire qu'il en existe plusieurs autres.

4. Bernard Vincent, *Histoire des États-Unis*, Paris, Collection Champs Flammarion, 1997, page 119.

5. Dans le premier chapitre j'ai montré qu'à plusieurs reprises des États ont menacé la stabilité et la survie de l'Union pour défendre leurs intérêts et leurs droits politiques et commerciaux.

6. Madeleine Deschamps, *La peinture américaine. Les mythes et la matière*, Paris, Éditions Denoël, 1981, page 57.

7. *Ibid.*

8. Jennifer Martin, « La quête d'une identité », dans l'ouvrage collectif *L'Art des États-Unis*, Paris, Éditions Fiacre, 1992, page 197.

9. *Ibid.*

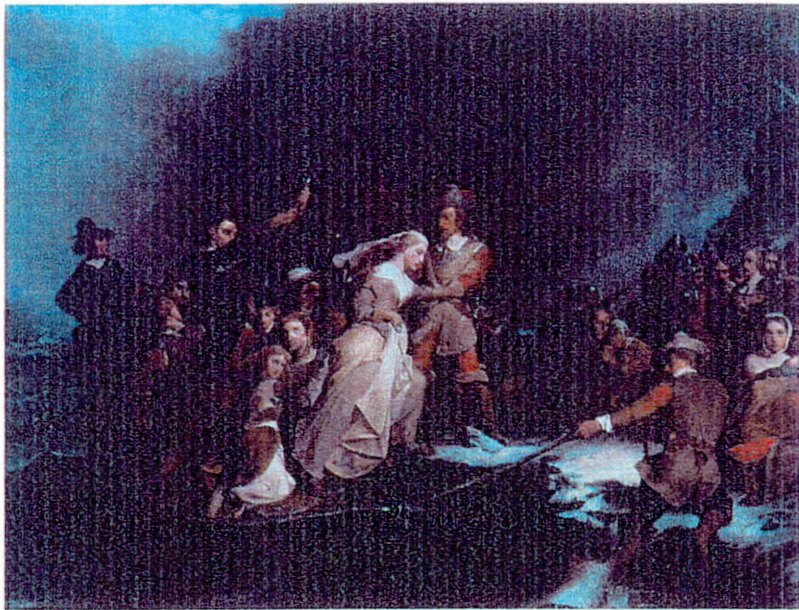


Illustration 1  
 P. F. Rothermel  
*The Landing of the Pilgrims at Plymouth*  
 1854  
 Huile sur toile  
 102 x 137 po.



Illustration 2  
 Daniel Chester French  
*The Concord Minute Man of 1775*  
 1889  
 Bronze, 32 ½ po.





Illustration 3  
John Trumbull  
*The Declaration of Independence*  
1776  
Huile sur toile  
53,7 x 79,1 cm

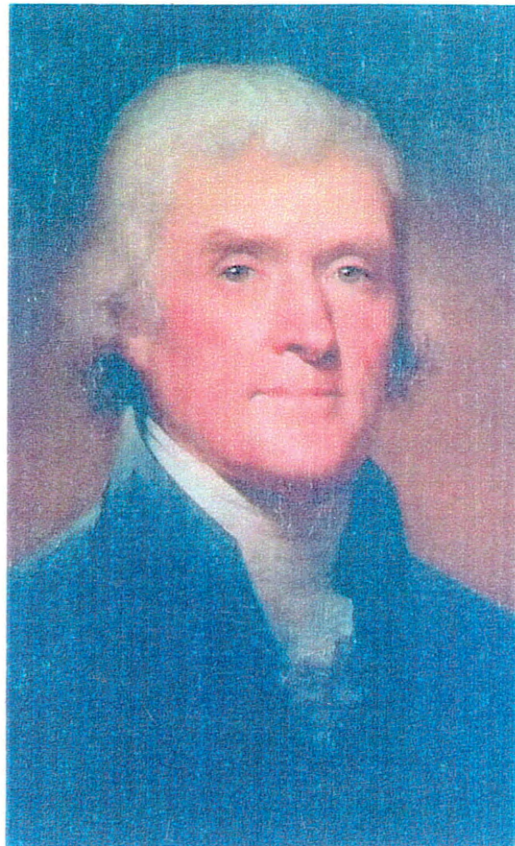


Illustration 4  
Rembrandt Peale  
(1778-1860)  
*Thomas Jefferson*  
Huile sur toile



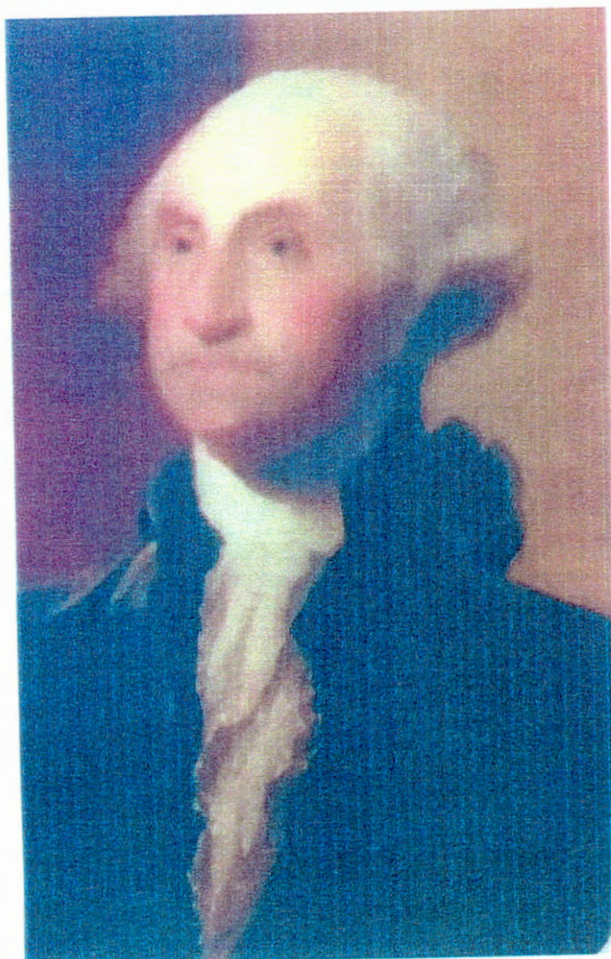


Illustration 5  
 Gilbert Stuart  
*George Washington at Dorchester*  
 1806  
 Huile sur toile  
 273 x 181 cm



Illustration 6  
 John Trumbull  
 (1756-1843)  
*John Adams*  
 Huile sur toile





Illustration 7  
 Ralph E. W. Earl  
 (1785-1838)  
*Andrew Jackson*  
 Huile sur toile



Illustration 8  
 George P. A. Healy  
 (1813-1894)  
*Abraham Lincoln*  
 Huile sur toile





Illustration 9  
 Thomas S. Noble  
*John Brown's Blessing*  
 1867  
 Huile sur toile



Illustration 10  
 John Roy Robertson  
*His Excellency Jefferson Davis*  
 1863  
 Huile sur toile





Illustration 11

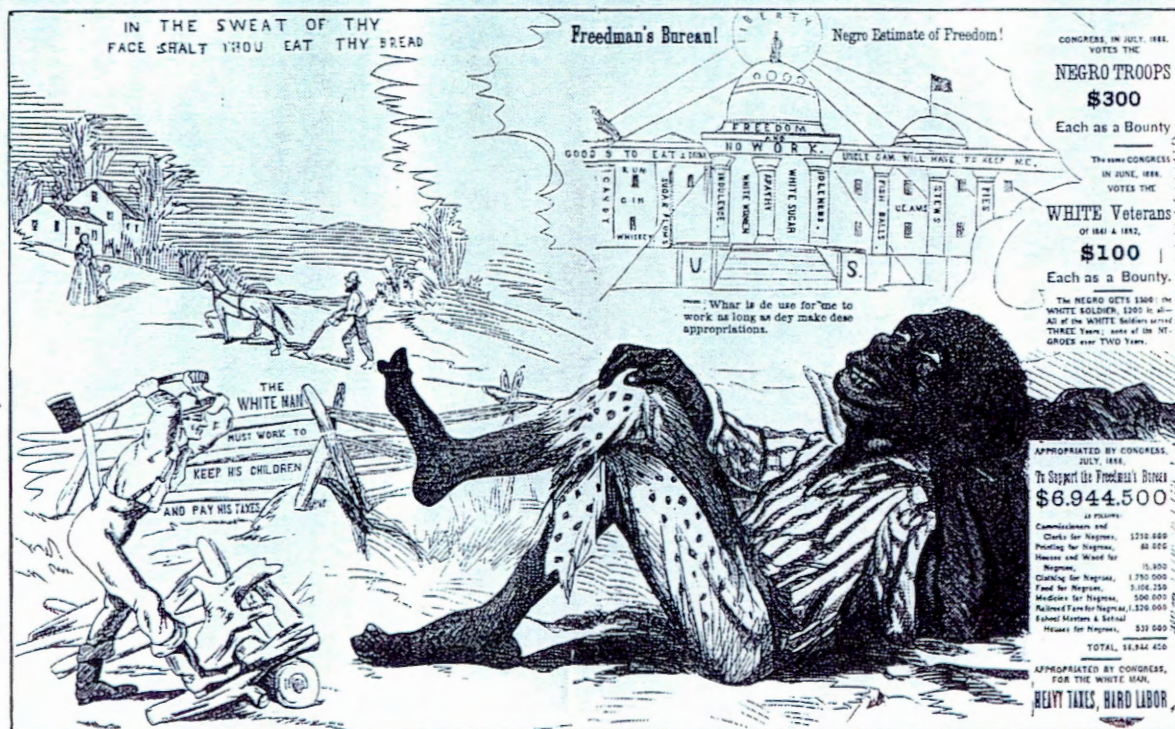
J. Taylor

*American Slave Market, 1852, huile sur toile, 84 x 112 cm*

# THE FREEDMAN'S BUREAU!

AN AGENCY TO KEEP THE **NEGRO** IN IDLENESS AT THE **EXPENSE** OF THE WHITE MAN.  
 TWICE VETOED BY THE **PRESIDENT**, AND MADE A LAW BY **CONGRESS**.  
 SUPPORT CONGRESS & YOU SUPPORT THE NEGRO. SUSTAIN THE PRESIDENT & YOU PROTECT THE WHITE MAN

Illustration 12  
 The  
 Freedman's  
 Bureau!  
 Lithographie  
 publiée par W.  
 J. Morgan &  
 Co. Library of  
 Congress



For 1864 and 1865, the FREEDMAN'S BUREAU cost the Tax-payers of the Nation, at least  
 Pennsylvania will be about ONE MILLION OF DOLLARS. **GEAR!**

**TWENTY-FIVE MILLIONS OF DOLLARS.**

For 1866, THE SHARE of the Tax-payers of  
 is FOR the Freedman's Bureau. **CLYMER** is OPPOSED to it.



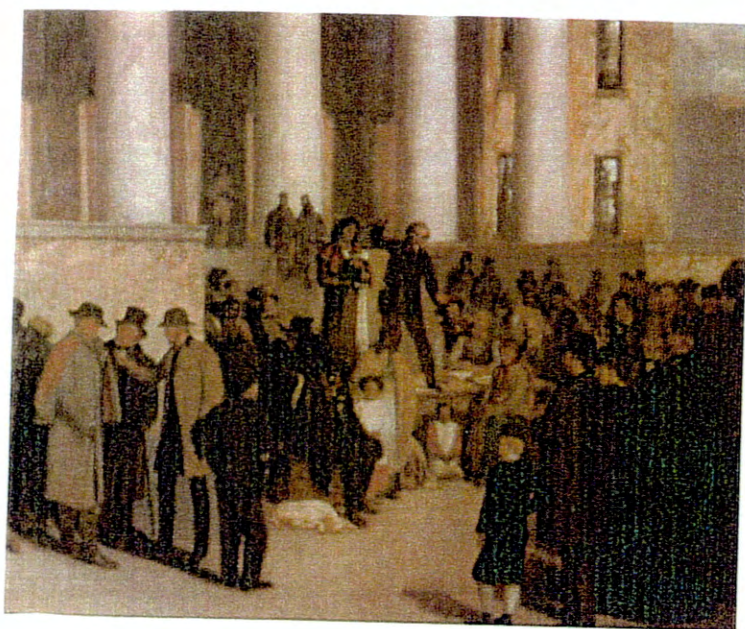


Illustration 13  
Thomas S. Noble  
*The Last Sale of Slaves in St-Louis*  
1870  
Huile sur toile  
60 x 84 po.

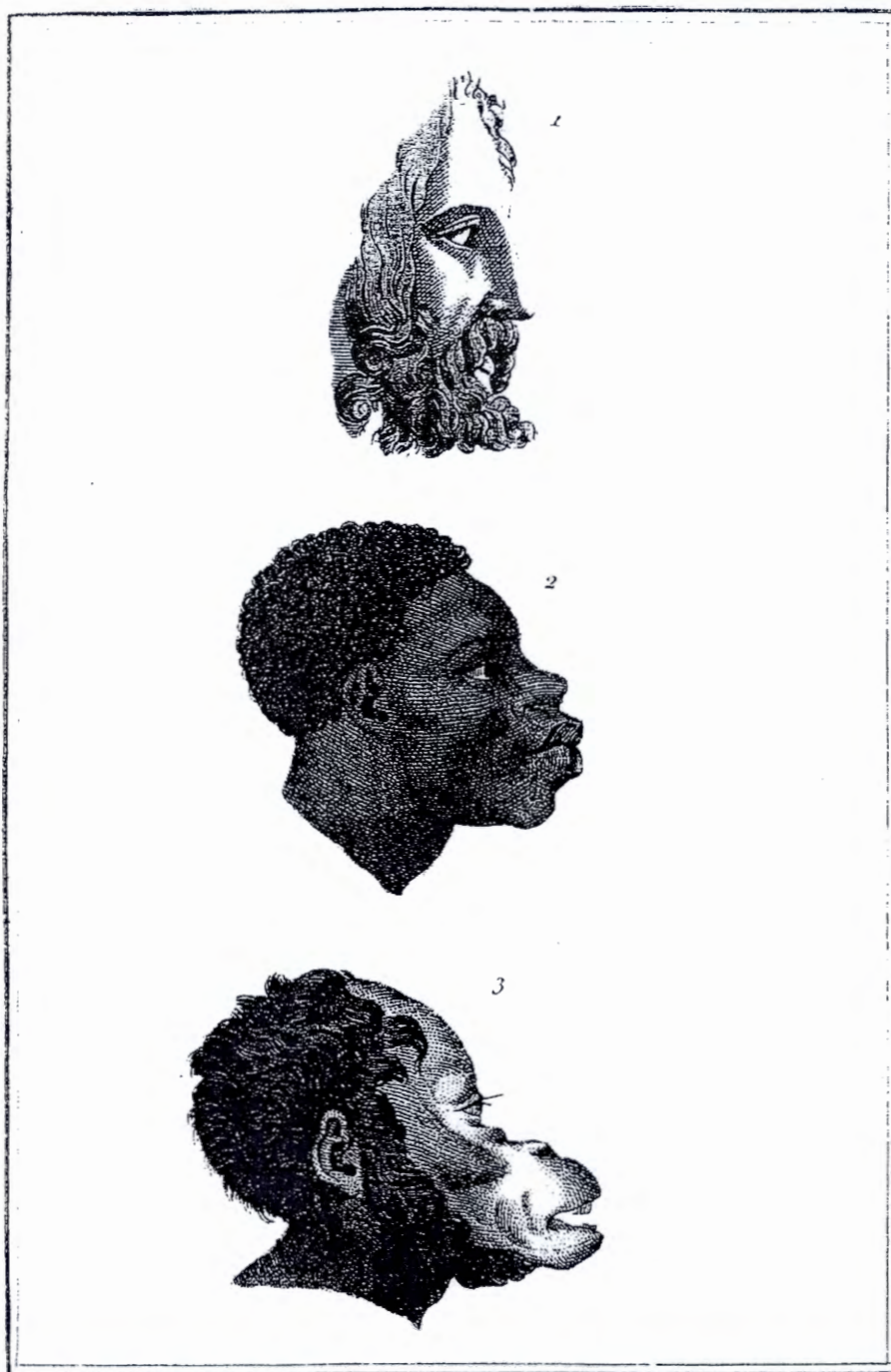


Illustration 14  
Julien Joseph Virey  
*Histoire naturelle du genre humain*  
1824  
Eau-forte  
126 x 80 mm





Illustration 15  
 William T. Ranney  
*The Trapper's Last Shot*  
 1850  
 Huile sur toile, 18 x 24 po.



Illustration 16  
 Arthur F. Tait  
*Buffalo Hunt*  
 1861  
 Huile sur toile  
 24 1/2 x 36 po.





Illustration 17  
Currier and Yves  
*Keep your Distance*  
XIXe siècle  
Lithographie



Illustration 18  
Currier and Yves  
*The Indian Warrior and Hunter*  
XIXe siècle  
Lithographie





Illustration 19  
 George Catlin  
*Horse Chief, Grand Paunee, Head Chief*  
 1832  
 Huile sur toile  
 74 x 61 cm



Illustration 20  
 George Catlin  
*Buffalo Bull, Back Fat Head Chief, Blood Tribe*  
 1832  
 Huile sur toile, 74 x 61 cm



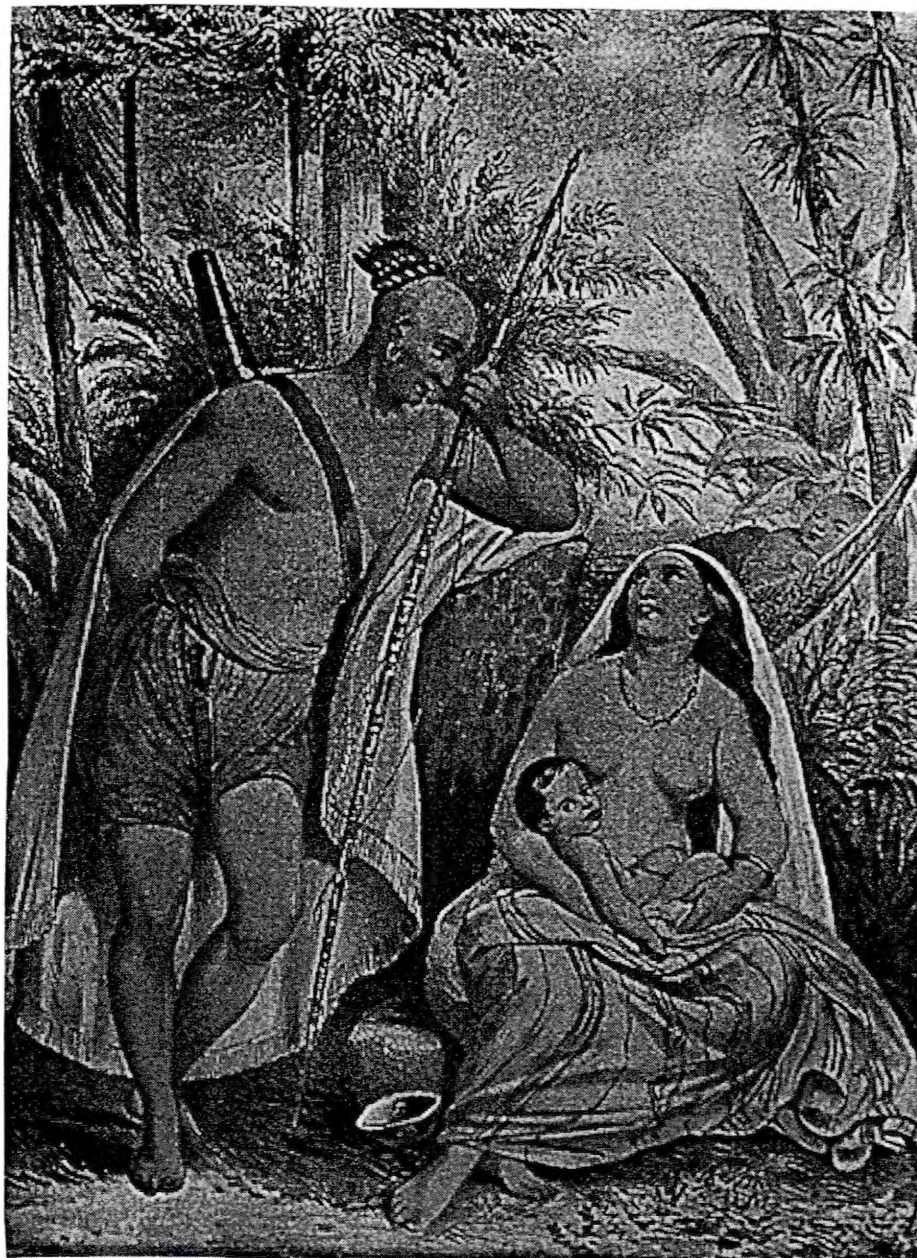


Illustration 21  
Currier and Yves  
*The Indian Family*  
XIXe siècle  
Lithographie



Illustration 22  
Currier and Yves  
*The Indian Bear Dance*  
XIXe siècle  
Lithographie



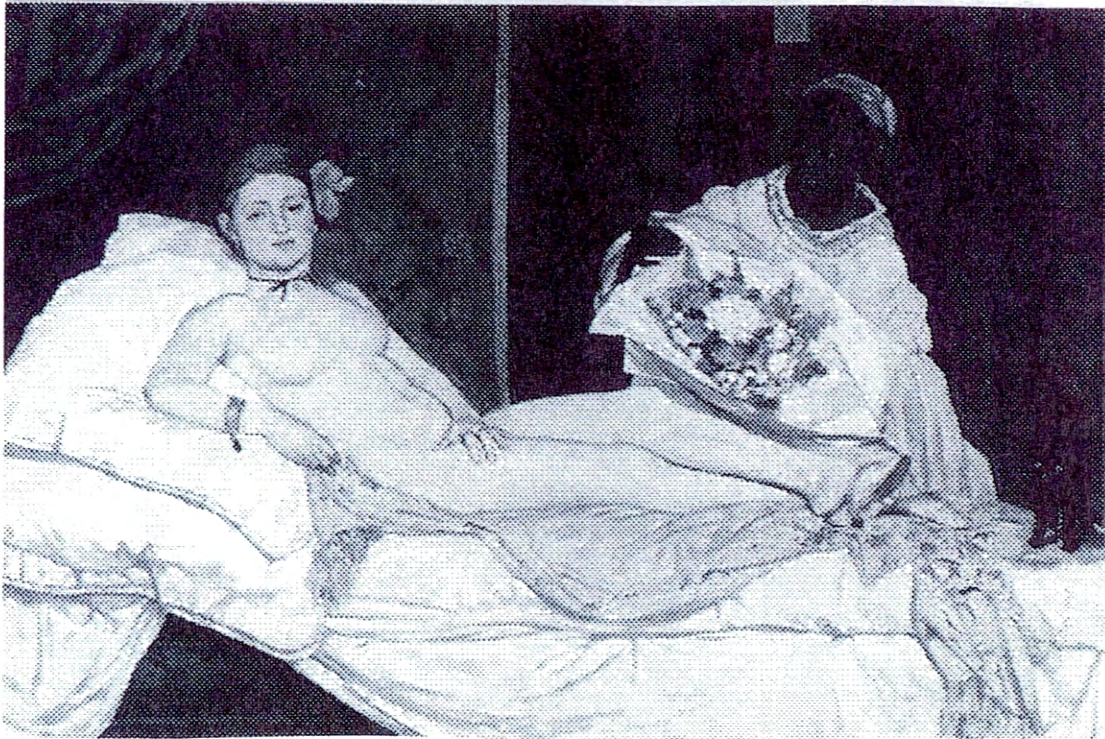


Illustration 23  
Edouard Manet  
*Olympia*  
1863  
Huile sur toile  
H. 1.30 : L. 1.90

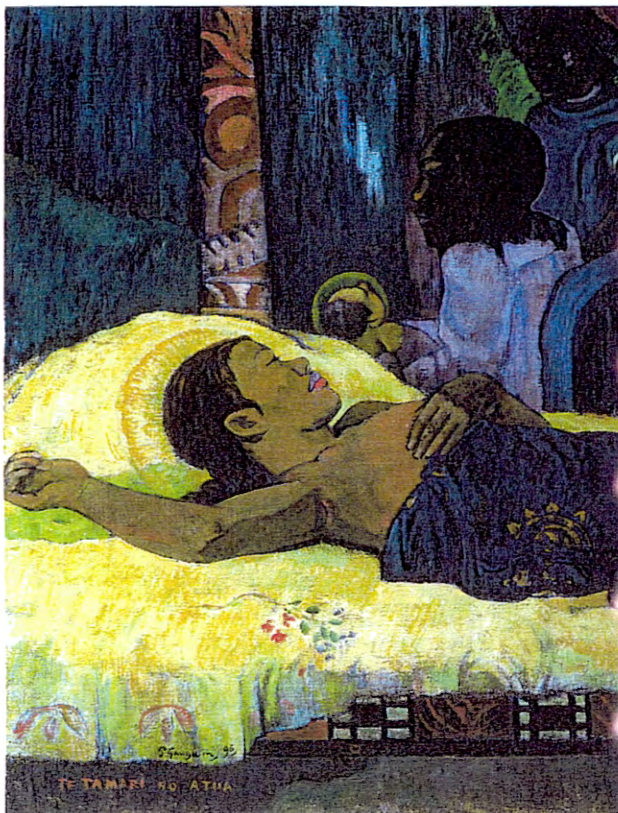


Illustration 24  
Paul Gauguin  
*Te Tamari no Atua*  
(*La Naissance du Christ, fils de Dieu*)  
1896  
Huile sur toile  
96 x 129 cm





Illustration 25  
 Théodore Géricault  
*Le Radeau de la Méduse*  
 1819  
 Huile sur toile  
 491 x 716 cm

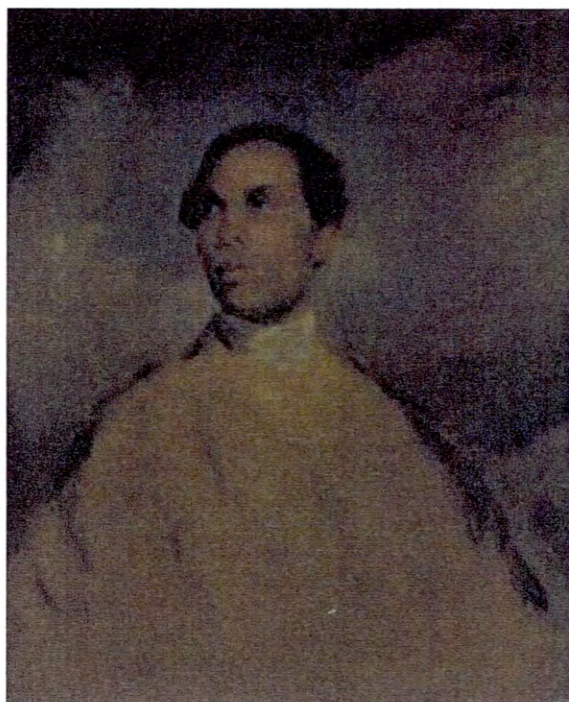


Illustration 26  
 Joshua Reynolds  
*Étude de Noir*  
 1770  
 Huile sur toile  
 78,7 x 63,7 cm



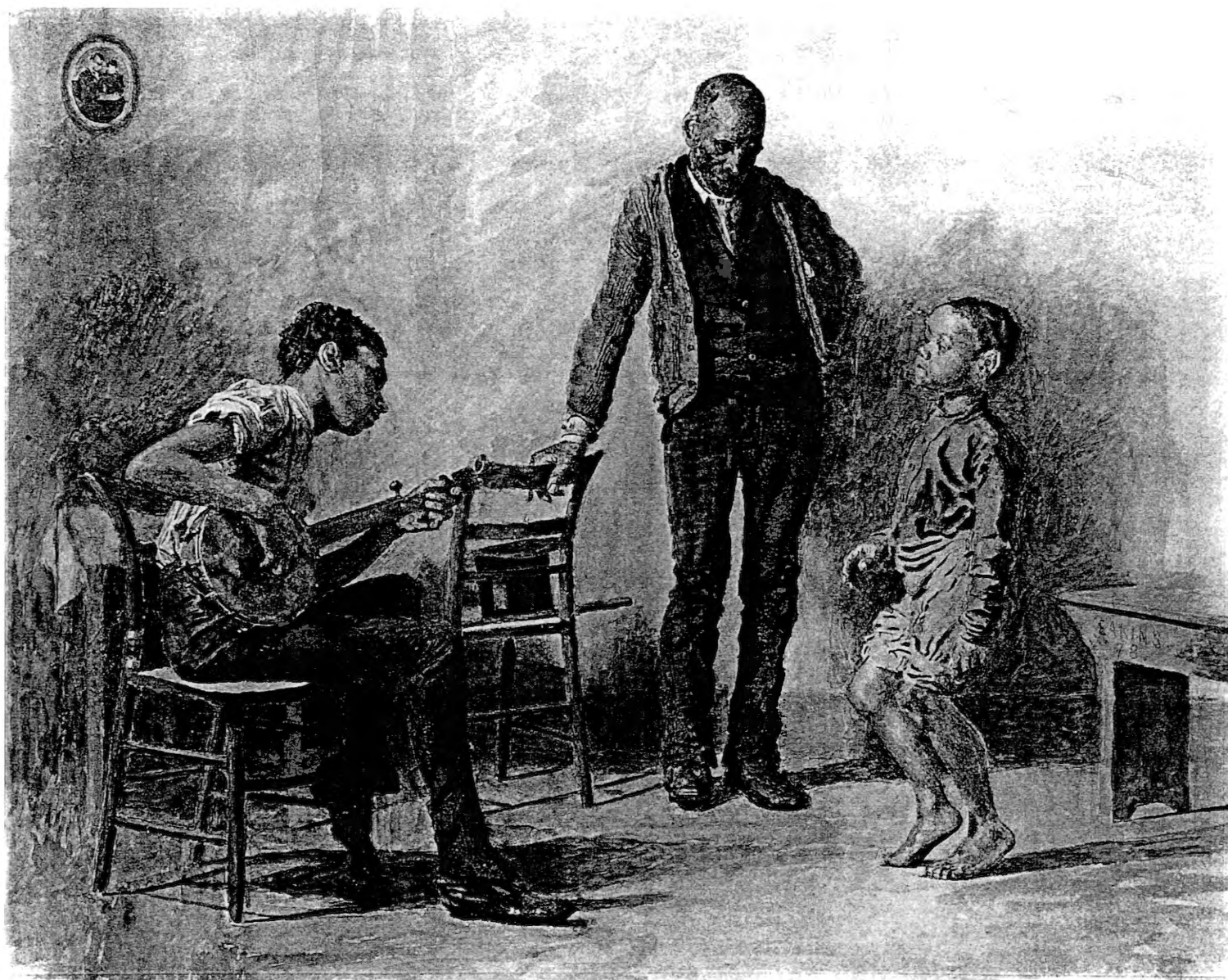


Illustration 27  
Thomas Eakins  
*Jeune Noir dansant*  
(18)78  
Aquarelle  
464 x 575 mm





Illustration 28  
Winslow Homer  
*Sunday Morning in Virginia*  
1877  
Huile sur toile  
18 x 24 po.





Illustration 29  
Winslow Homer  
*Une Visite de l'ancienne maîtresse*  
1876  
Huile sur toile  
45,7 x 61,3 cm



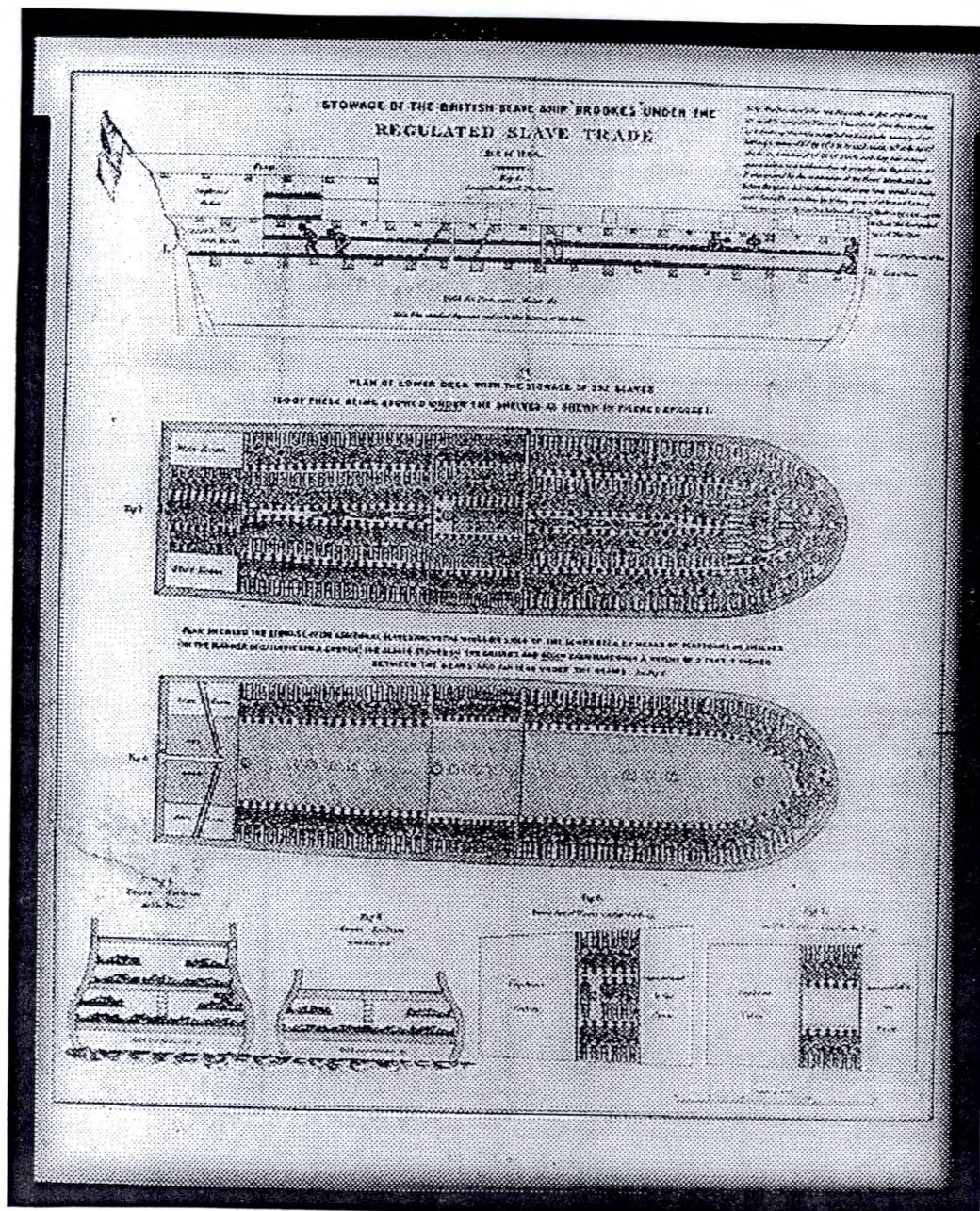


Illustration 30  
Plan et coupe du navire le *Brookes* de Liverpool  
1789  
Gravure en taille douce  
604 x 504 mm





CHARLESTOWN, April 27, 1769.



**TO BE SOLD,**  
On WEDNESDAY the Tenth Day of  
MAY next,

A CHOICE CARGO OF

Two Hundred & Fifty

**NEGROES:**

**A**RRIVED in the Ship  
COUNTRESS of SUSSEX, THOMAS DAVIES,  
Master, directly from GAMBIA, by

JOHN CHAPMAN, & Co.

*\* \* THIS is the Vessel that had the Small-Pox  
on Board at the Time of her Arrival the 31st of  
March last: Every necessary Precaution hath since  
been taken to cleanse both Ship and Cargo thoroughly,  
so that those who may be inclined to purchase need not  
be under the least Apprehension of Danger from In-  
fection.*

*The NEGROES are allowed to be the likeliest Parcel  
that have been imported this Season.*

*1769*

Illustration 31  
Affiche d'une vente d'esclaves  
*To Be Sold*  
XVIIIe siècle





Illustration 32  
 William Sidney Mount  
*Rustic Dance After a Sleigh Ride*  
 1830  
 Huile sur toile  
 55,9 x 69,2 cm





Illustration 33  
William Sidney Mount  
*Farmers Nooning*  
1836  
Huile sur toile  
51,5 x 61,5 cm





Illustration 34  
The Freake Limner  
*Elizabeth Freake and Baby Mary*  
1671-1674, huile sur toile, 108 x 93,4 cm



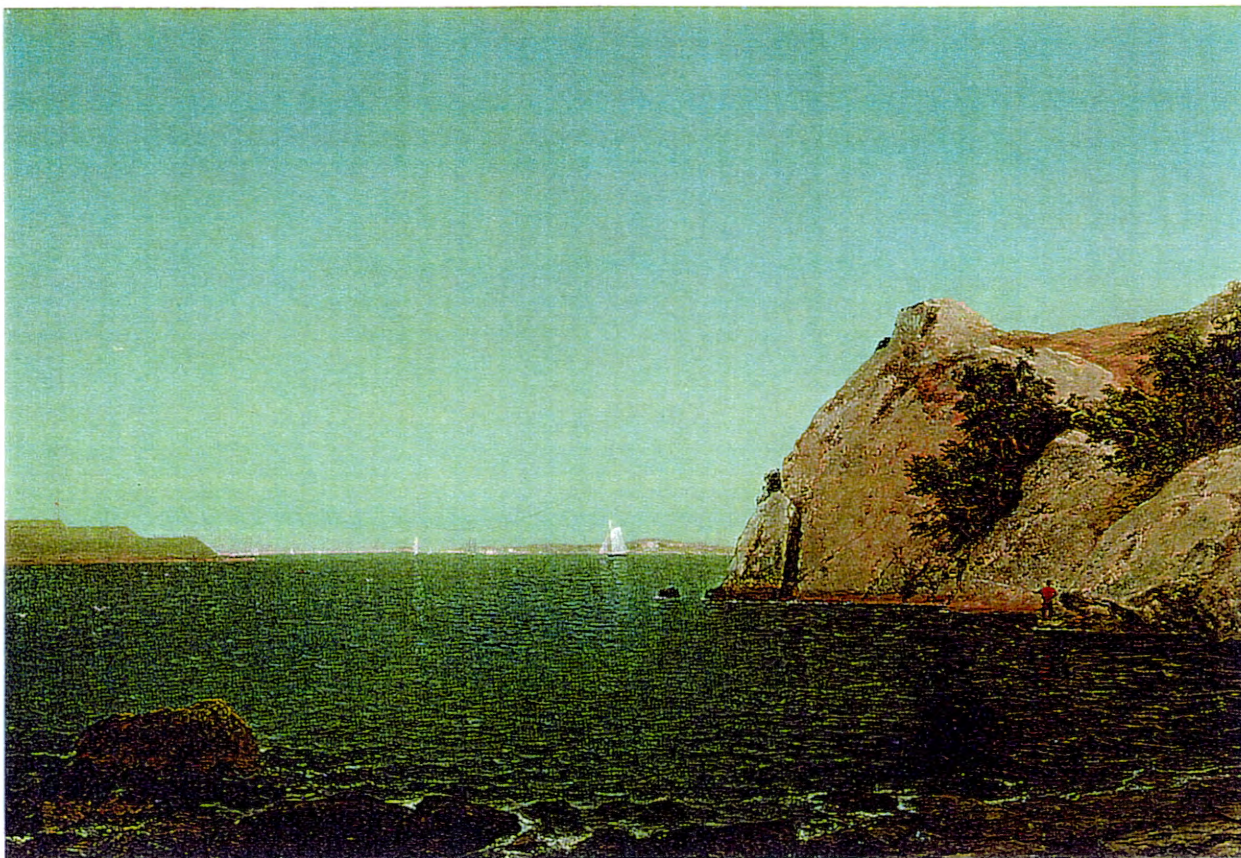


Illustration 35  
John Frederick Kensett  
*Beacon Rock, Newport Harbor*  
1857  
Huile sur toile  
57.2 x 91.4 cm





Illustration 36

John Singleton Copley

*Portrait d'Elisabeth Goldthwait*

1770-1771, huile sur toile, 128 x 102,2 cm





Illustration 37  
Gilbert Stuart  
*George Washington ( The Lansdowne Portrait )*  
1796  
Huile sur toile  
2.45 x 1.53 m



*Come then a lingo gals & boys  
So just see if you can't find him*

*For going to sing as little boys  
My name him be Jim Crow*



**JIM CROW,**

*Pub. by H. Mason 111 Fleet Street & T. Agnew & Sons New York & Philadelphia.*

Illustration 38

Anonyme

Jim Crow

Autour de 1830, gravure en taille douce, 209 x 171 cm



## LIFE IN PHILADELPHIA

Plate 13.

How you like de Waltz,  
Mr Lorenzo?

'Fon, de honour ob a gentler,  
I tink it vastly indelicate  
Only fit for de common  
people!!



Published by S. Hart & Son No 65. South Third St. Philad.  
Copy right secured.

Illustration 39  
Edward William Clay  
Série *Life in Philadelphia*  
*How you like de Waltz, Mr. Lorenzo?*, n. 13  
1829  
Eau-forte coloriée  
207 x 181 mm (page)  
154 x 147 mm (image)





Illustration 40  
 W. Dent Publi.  
*Abolition of the Slave Trade, or The Man The Master*  
 Daté 26 mai 1789  
 Eau-forte coloriée  
 246 x 345 mm



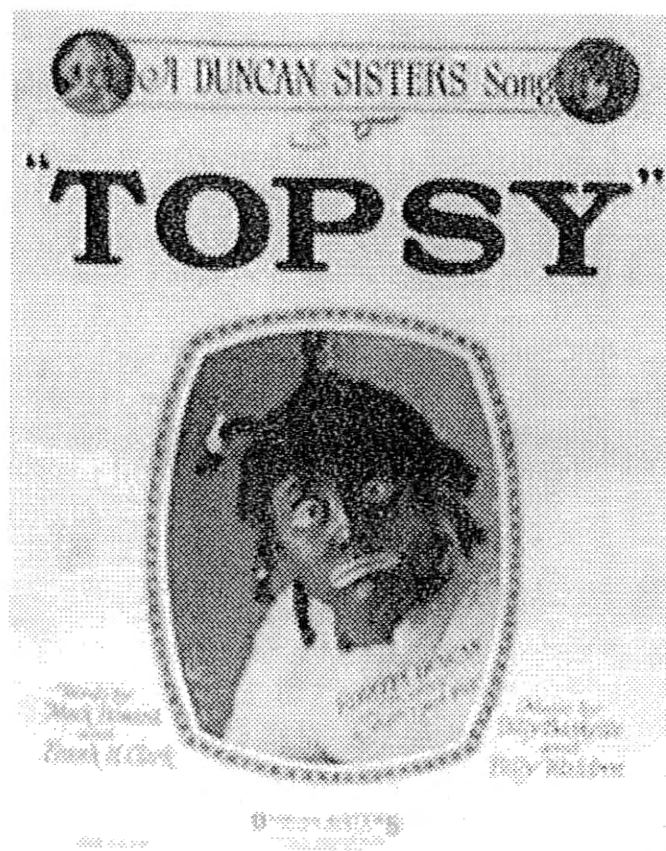
Illustration 41  
Atelier de Josiah Wedgwood  
*Am I Not a Man and a Brother*  
1787  
Médaille en céramique  
Diam. 35 mm





Illustration 42  
 Affiche *minstrel*  
 Old Reliable  
 New Orleans Minstrels  
 Lollypop & Sparky

Illustration 43  
 Affiche *minstrel*  
 A Duncan Sisters Song  
 "Topsy"





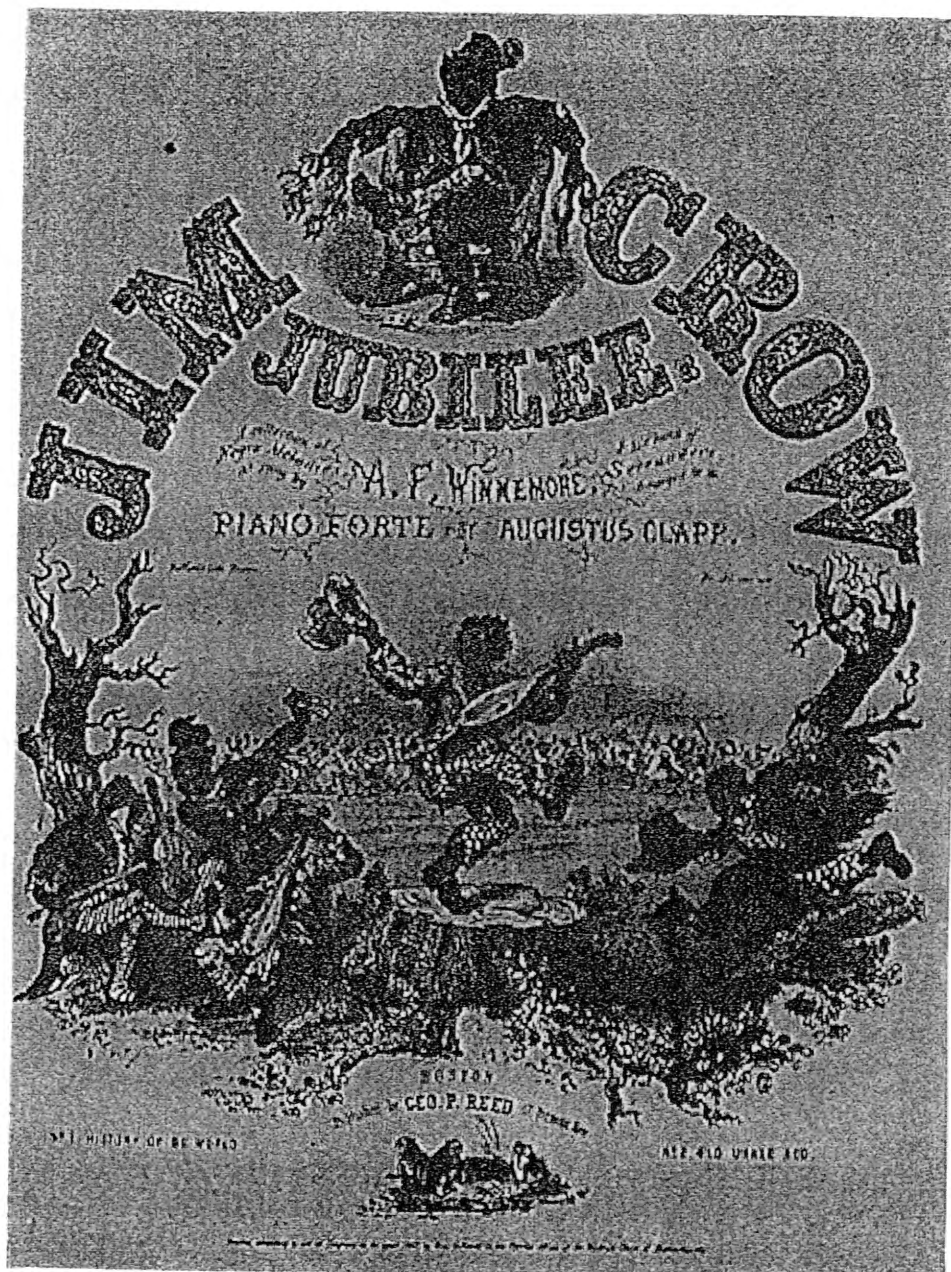


Illustration 44

*Jim Crow Jubilee*

1847

Feuille de musique illustrée par Bufford's Lithographers

Publiée par Geo. P. Reed



SONG

LONG TIME AGO;

As Sung by

M. T. RICH

ETHIOPIAN OPERA

SOLO.

I was a greater dancer when I was a boy

910

Illustration 45  
 Feuille de musique *minstrel*  
*Negro Song*  
*Long Time Ago*



1897-18

# THE Mississippi Rag

## TWO-STEP

THE FIRST RAG-TIME TWO-STEP EVER WRITTEN,  
AND FIRST PLAYED BY KRELL'S ORCHESTRA, CHICAGO.



BY

### W. H. KRELL

PIANO SOLO.

50c.

|                                                                                                                                                                                   |      |                          |      |                      |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|--------------------------|------|----------------------|------|
| MANDOLIN SOLO.                                                                                                                                                                    | 25c. | MANDOLIN AND PIANO.      | 50c. | SAXO AND GUITAR.     | 25c. |
| MANDOLIN DUET (1st and 2nd).                                                                                                                                                      | 50c. | TWO MANDOLINS AND PIANO. | 50c. | TWO SAXO AND GUITAR. | 75c. |
| MANDOLIN AND GUITAR.                                                                                                                                                              | 25c. | SAXO SOLO.               | 25c. | SAXO AND PIANO.      | 40c. |
| TWO MANDOLINS AND GUITAR.                                                                                                                                                         | 75c. | SAXO DUET (1st and 2nd). | 50c. | TWO SAXO AND PIANO.  | 75c. |
| NOTE: As the Piano and Guitar accompaniment parts for both the Mandolin and Saxo arrangements are in the same key any distinction in notation with those instruments can be made. |      |                          |      |                      |      |
|                                                                                                                                                                                   |      |                          |      | SMALL ORCHESTRA.     | 50c. |
|                                                                                                                                                                                   |      |                          |      | FULL ORCHESTRA.      | 1.00 |

COPYRIGHT SECURED IN ENGLAND.

Published by  
J. S. BRAUNHART & SONS CO.  
CHICAGO.

ALL RIGHTS RESERVED.

Copyright secured in U.S.A. & foreign countries with an  
CHAS. WILKINSON & CO., 197 High Holborn, London.

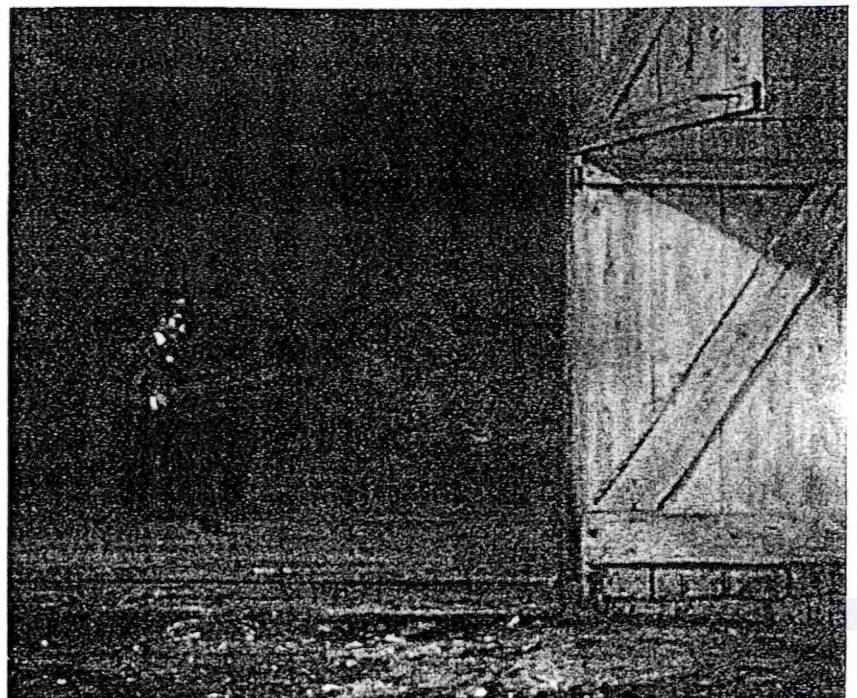
Illustration 46  
Couverture de cahier de musique  
Mississippi Rag  
Two-Step





Illustration 47  
 George Thatcher's  
*Greatest Minstrels, Hello "My Baby"*  
 1899  
 Lithographic poster  
 The Strobridge lith. Company

Illustration 48  
 William Sidney Mount  
*The Banjo Player*  
 1856  
 Huile sur toile  
 36 x 29 po.





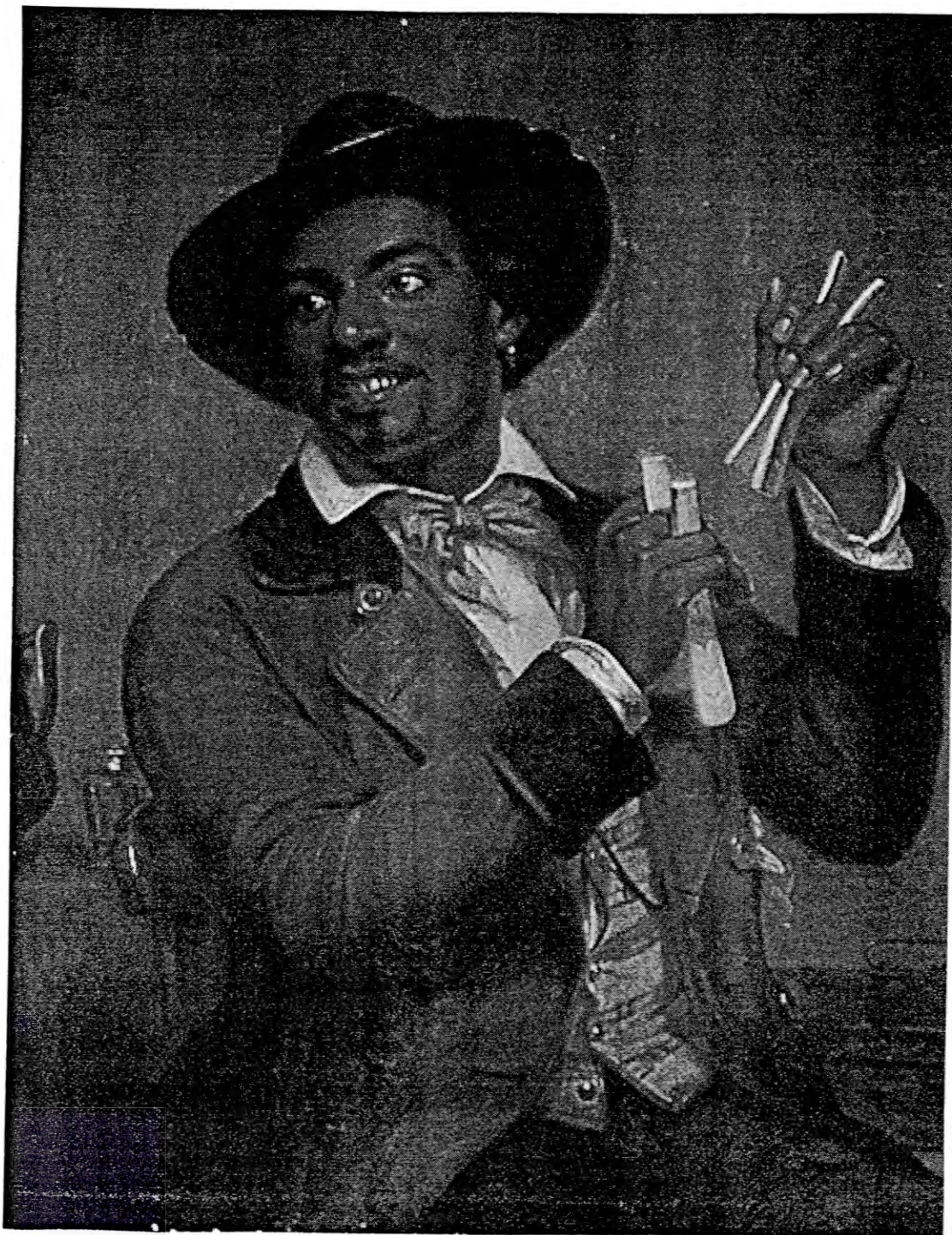


Illustration 49  
William Sidney Mount  
*The Bones Player*  
1856  
Huile sur toile  
36 x 29 po.



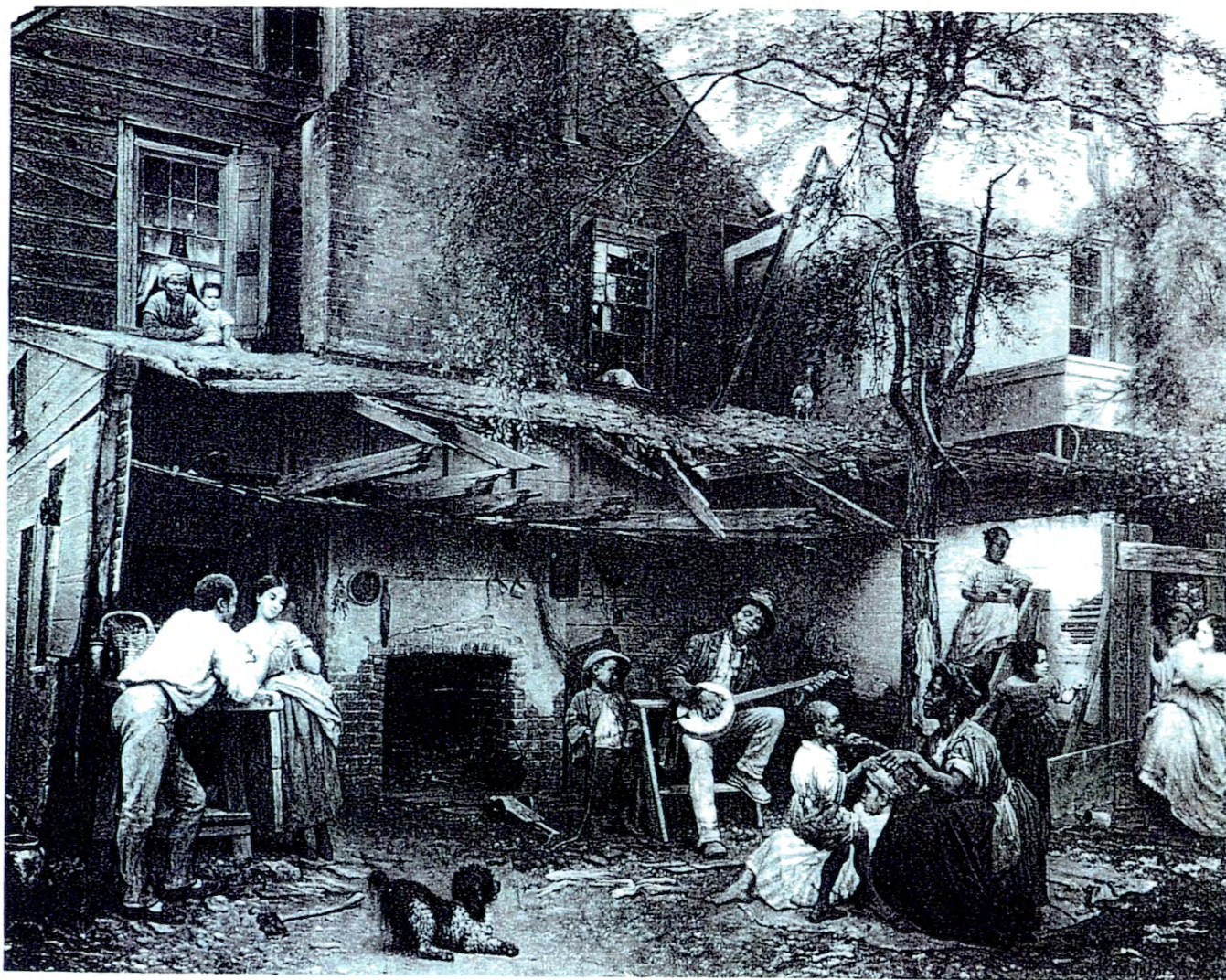


Illustration 50  
Eastman Johnson  
*Negro Life at the South*  
1859  
Huile sur toile  
36 x 45 po.





Illustration 51  
William Sidney Mount  
*Les Vertus de la musique*  
1847  
Huile sur toile  
43,5 x 53,3 cm





**THE FRUITS OF AMALGAMATION.**

Illustration 52

*The Fruits of Amalgamation*

1839

Lithographie publiée par John Childs



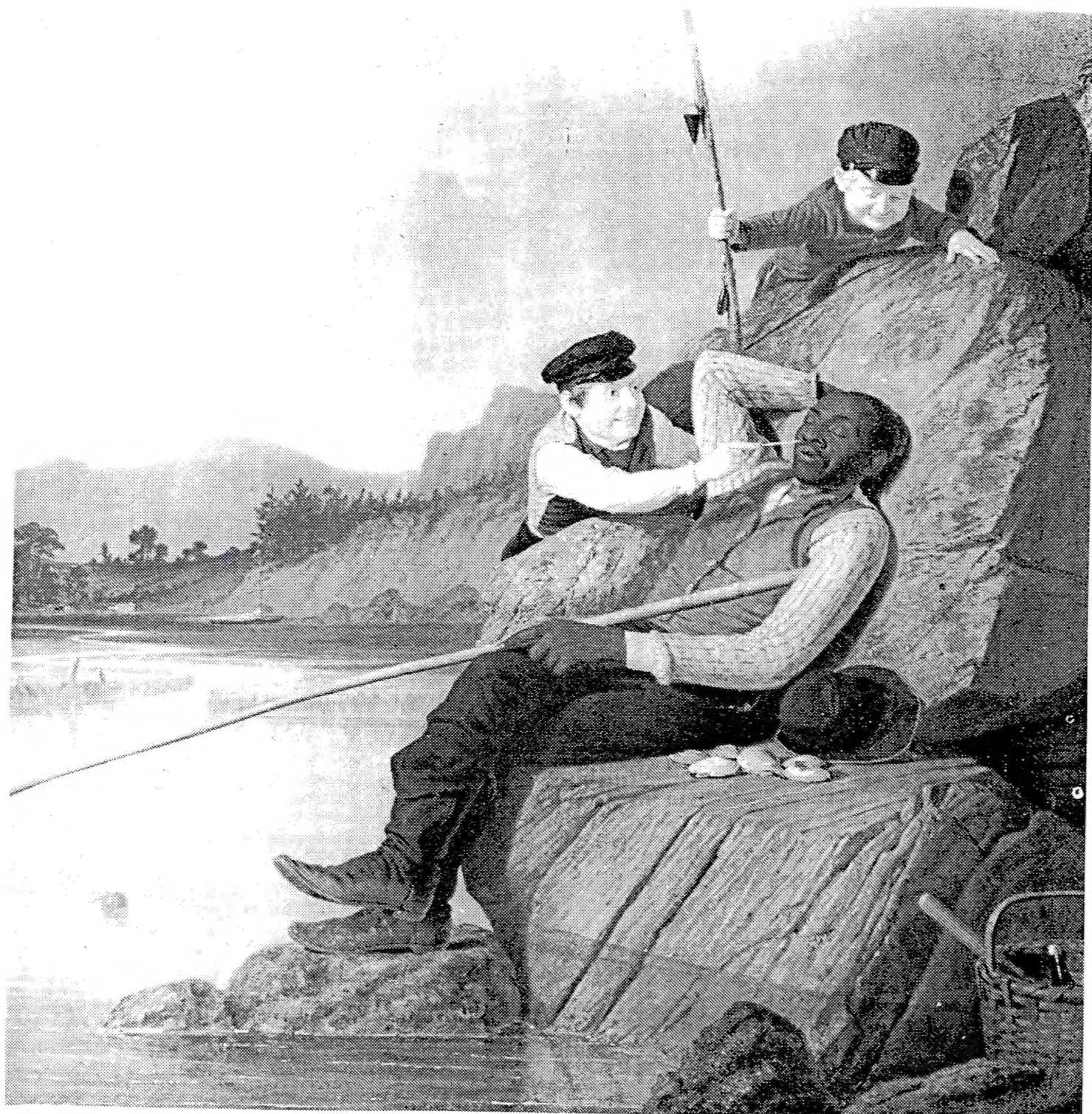


Illustration 53  
James Goodwyn Clonney  
*Waking Up*  
1851  
Huile sur toile  
27 x 22 po.





Illustration 54  
William Sidney Mount  
*Pêche aux anguilles à Setauket*  
1845  
Huile sur toile  
73.7 x 91.4 cm





Illustration 55

Winslow Homer, *Sur le pas de la porte (At the cabin door)*

1865 et 1866, huile sur toile, 58,4 x 45,7 cm



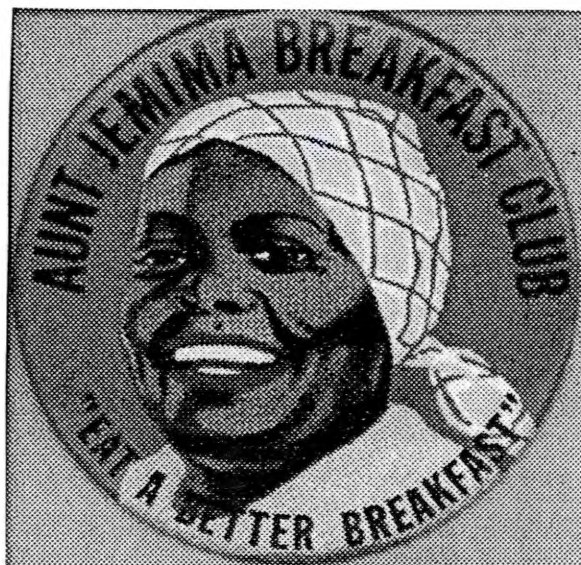


Illustration 56  
Affiche publicitaire  
*Aunt-Jemima*



Illustration 57  
*Gone with the Wind*  
Image extraite du film réalisé par Victor Fleming  
1939





Illustration 58  
Louis A. Collas  
*Free Black Woman*  
Vers 1812  
Huile sur toile  
98 x 79 cm



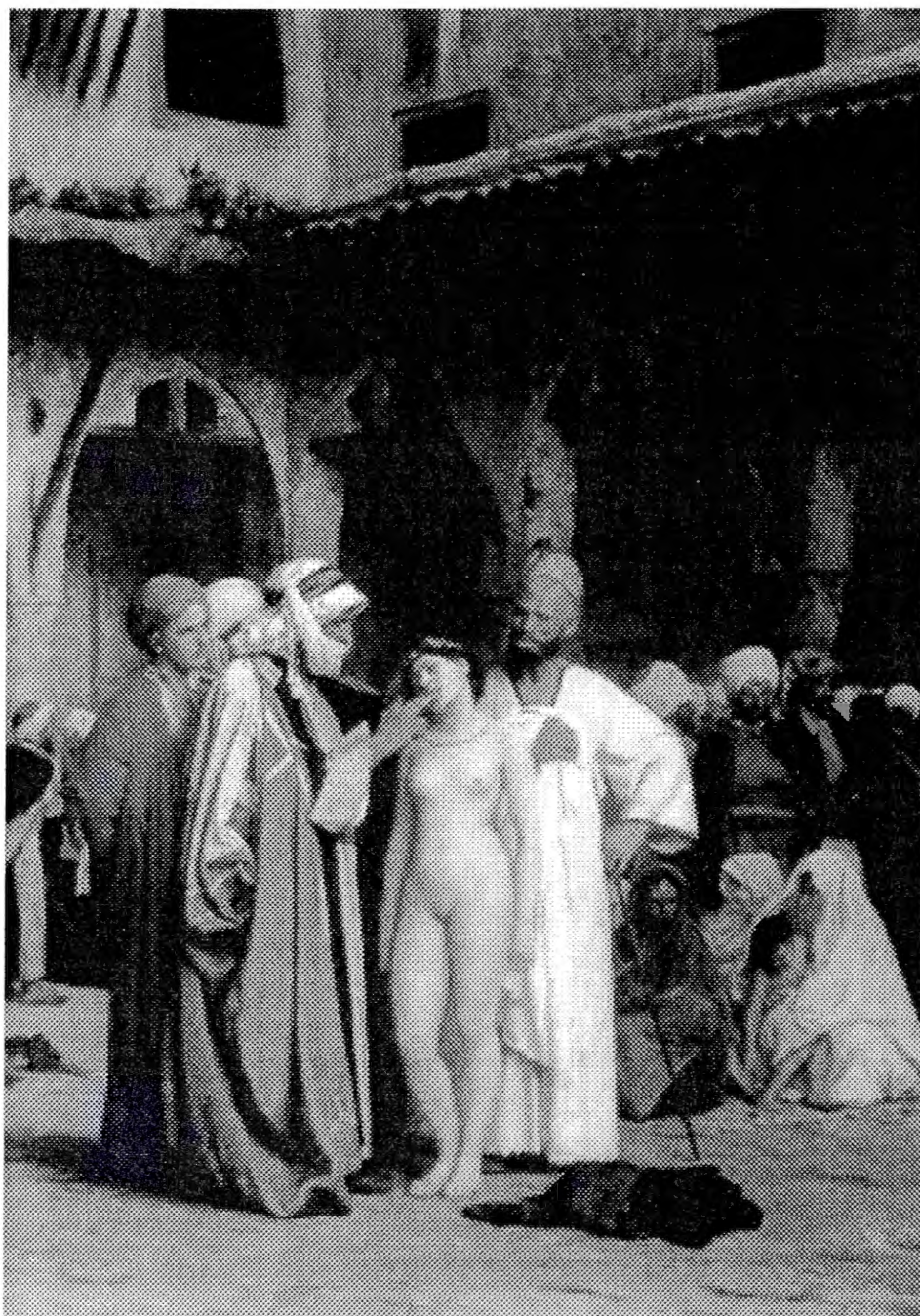


Illustration 59  
Jean-Léon Gérôme  
*Marché d'esclaves*  
Salon 1867  
Huile sur toile  
84.3 x 63 cm





Illustration 60  
Eyre Crowe  
*Vente d'esclaves à Richmond*  
1861  
Huile sur toile  
55.6 x 81.6 cm





Illustration 61  
Winslow Homer  
*La Cueillette du coton*  
1876  
Huile sur toile  
61.2 x 96.8 cm





Illustration 62

Cornelis Dusart

(1660-1704)

*Musiciens de rue*

Toile marouflée sur panneau de bois

57 x 46 cm





Illustration 63  
 George Lehman d'après John Lewis Krimmel  
*Dance in a Country Tavern*  
 1835-1836  
 Lithographie  
 7 7/8 x 10 7/8



Illustration 64  
 John Burnet d'après David Wilkie  
*The Blind Fiddler*  
 1811  
 Gravure  
 19 1/2 x 24 1/4



*First upon my heel and then upon my toe, wheel about turn about and jump Jim Crow.*

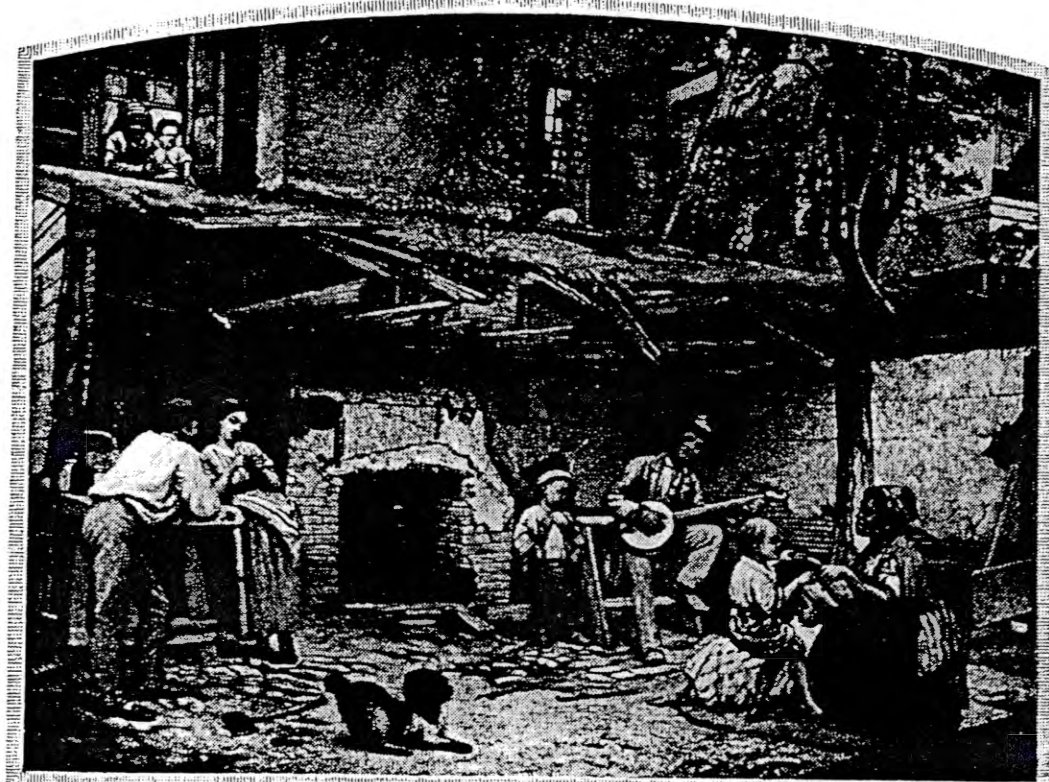
Illustration 65  
 Nicolino Calyo  
 Negro Dancer and Banjo Player  
 1835  
 Aquarelle sur papier





Illustration 66  
Currier and Yves  
*Holidays in the Country: Troublesome Flies*  
1868  
Lithographie  
15 1/8 x 23 1/8 po.





*Sung with Great Success by Alma Gluck*

# Carry me Back to Old Virginny

*Song and Chorus*

by

James A. Bland

70

Boston-Oliver Ditson Company

New York-Chas. H. Ditson & Co. > > > > Chicago-Lyon & Healy

Illustration 67

*Carry me Back to Old Virginny*

1875

Lithographie

Couverture de cahier de musique





Illustration 68  
James Goodwyn Clonney  
*Militia Training*  
1841  
Huile sur toile  
28 x 40 po.



Illustration 69  
James Goodwyn Clonney  
*Jeune Nègre dansant*  
1839  
Étude pour le tableau *Militia Training*  
Dessin au crayon rehaussé de lavis  
210 x 155 mm



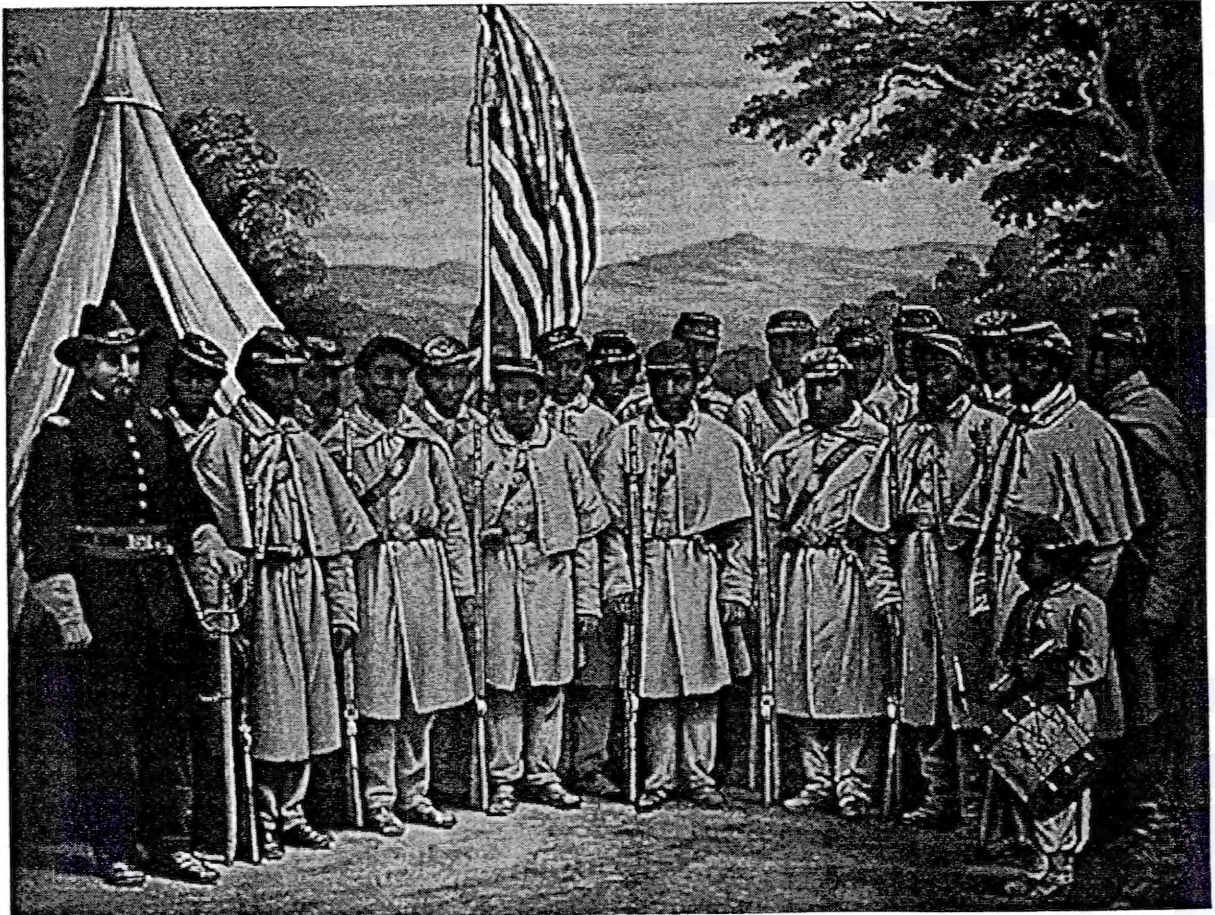


Illustration 70  
Pierre S. Duval  
*Come Join the Brothers*  
XIXe siècle  
Lithographie  
14 x 18 po.





Illustration 71

Currier and Yves

*The Gallant Charge of the Fifty-Four Coloured Regiment*

XIXe siècle

Lithographie



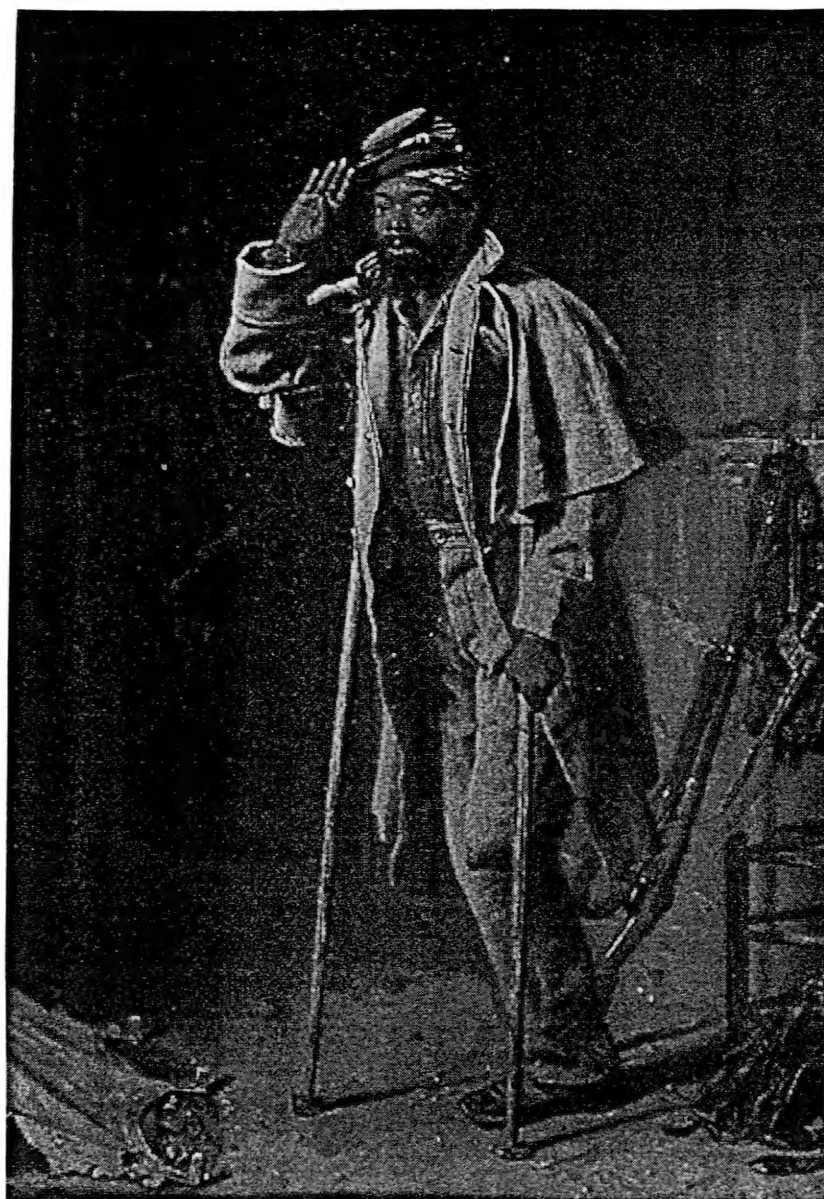


Illustration 72  
Thomas S. Wood  
*The Veteran*  
1866  
Huile sur toile  
28 x 20 po.

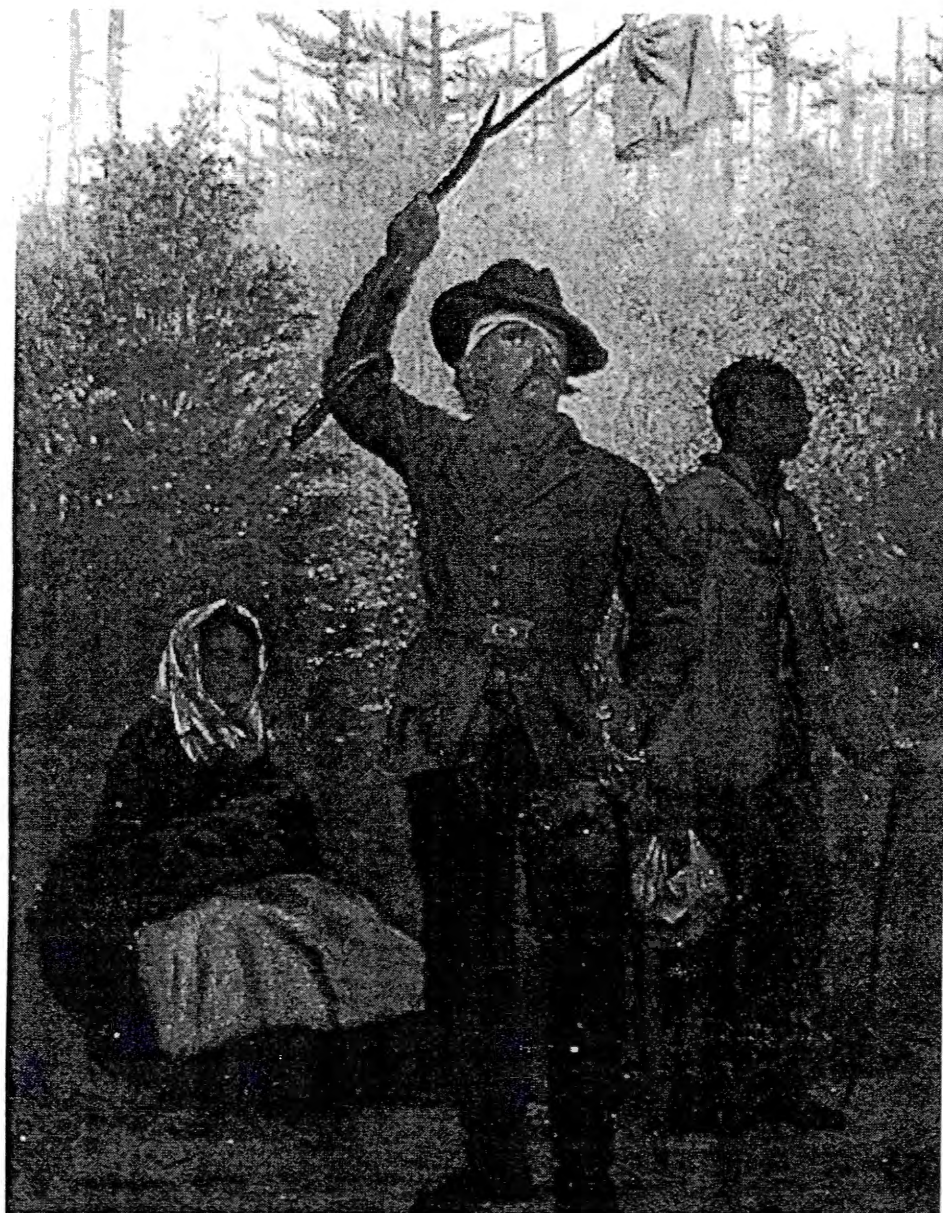


Illustration 73  
Julian Scott  
*Surrender of a Confederate Soldier*  
1873  
Huile sur toile  
20 x 15 po.





Illustration 74  
 Eastman Johnson  
*A Ride to Liberty for Fugitives*, vers 1862, huile sur carton, 55,8 x 66,6



Illustration 75  
 Theodore Kaufmann  
*On to Liberty*  
 1867, huile sur toile, 91,4 x 142,2 cm





Illustration 76  
William Aiken Walker  
*Cabin Scene*  
1885  
Huile sur toile  
16 x 31 cm



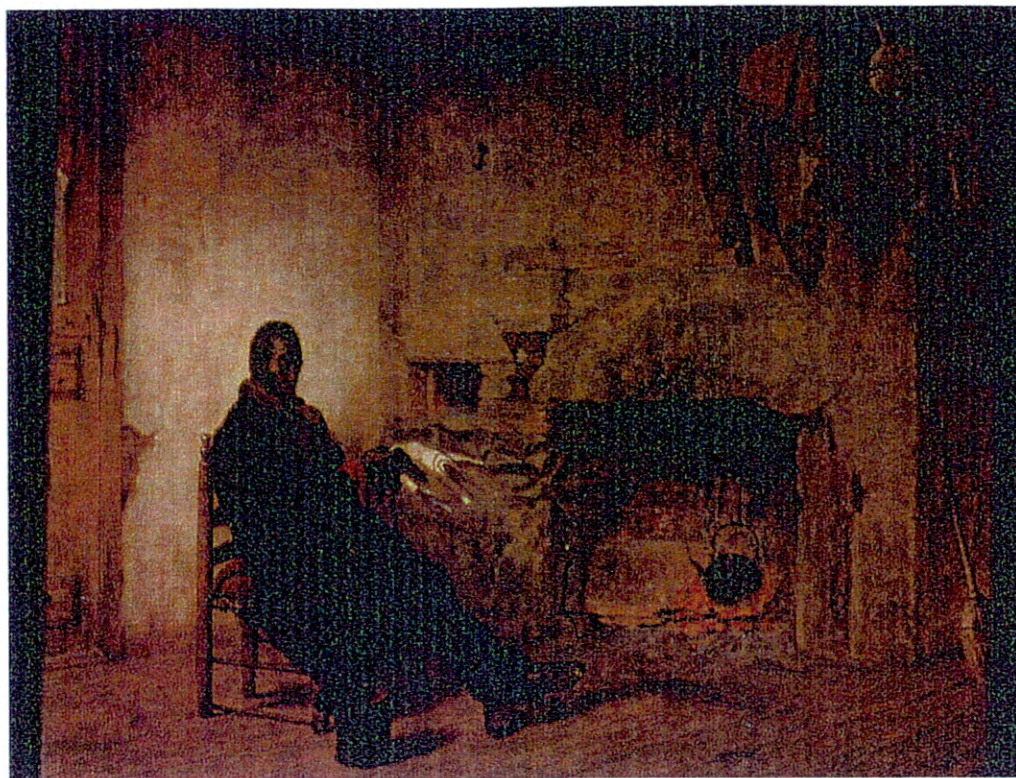


Illustration 77  
Edwin White  
*Thoughts of Liberia*  
1861  
Huile sur toile  
17 x 21 po.

EMPIRE SKETCHES.



OUR JOLLY COOK

Illustration 78  
Winslow Homer  
*Our Jolly Cook*  
1863  
Lithographie  
14 x 10 7/8 po.



## **ANNEXE**

**Déclaration de l'Indépendance des États-Unis**

**Constitution du 17 septembre 1787**

**Articles additionnels et amendements à la Constitution des États-Unis d'Amérique**

## Déclaration de l'Indépendance des Etats-Unis

Lorsque dans le cours des événements humains, il devient nécessaire pour un peuple de dissoudre les liens politiques qui l'ont attaché à un autre et de prendre, parmi les puissances de la Terre, la place séparée et égale à laquelle les lois de la nature et du Dieu de la nature lui donnent droit, le respect dû à l'opinion de l'humanité oblige à déclarer les causes qui le déterminent à la séparation.

Nous tenons pour évidentes pour elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux; ils sont doués par le Créateur de certains droits inaliénables; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur. Les gouvernements sont établis parmi les hommes pour garantir ces droits, et leur juste pouvoir émane du consentement des gouvernés. Toutes les fois qu'une forme de gouvernement devient destructive de ce but, le peuple a le droit de la changer ou de l'abolir et d'établir un nouveau gouvernement, en le fondant sur les principes et en l'organisant en la forme qui lui paraîtront les plus propres à lui donner la sûreté et le bonheur. La prudence enseigne, à la vérité, que les gouvernements établis depuis longtemps ne doivent pas être changés pour des causes légères et passagères, et l'expérience de tous les temps a montré, en effet, que les hommes sont plus disposés à tolérer des maux supportables qu'à se faire justice à eux-mêmes en abolissant les formes auxquelles ils sont accoutumés. Mais lorsqu'une longue suite d'abus et d'usurpations, tendant invariablement au même but, marque le dessein de les soumettre au despotisme absolu, il est de leur droit, il est de leur devoir de rejeter un tel gouvernement et de pourvoir, par de nouvelles sauvegardes, à leur sécurité future. Telle a été la patience de ces Colonies, et telle est aujourd'hui la nécessité qui les force à changer leurs anciens systèmes de gouvernement. L'histoire du roi actuel de Grande-Bretagne est l'histoire d'une série d'injustices et d'usurpations répétées, qui toutes avaient pour but direct l'établissement d'une tyrannie absolue sur ces Etats. Pour le prouver, soumettons les faits au monde impartial :

Il a refusé sa sanction aux lois les plus salutaires et les plus nécessaires au bien public.

Il a défendu à ses gouverneurs de consentir à des lois d'une importance immédiate et urgente, à moins que leur mise en vigueur ne fût suspendue jusqu'à l'obtention de sa sanction, et des lois ainsi suspendues, il a absolument négligé d'y donner attention.

Il a refusé de sanctionner d'autres lois pour l'organisation de grands districts, à moins que le peuple de ces districts n'abandonnât le droit d'être représenté dans la législature, droit inestimable pour un peuple, qui n'est redoutable qu'aux tyrans.

Il a convoqué des Assemblées législatives dans des lieux inusités, incommodes et éloignés des dépôts de leurs registres publics, dans la seule vue d'obtenir d'elles, par la fatigue, leur adhésion à ses mesures.

A diverses reprises, il a dissous des Chambres de représentants parce qu'elles s'opposaient avec une mâle fermeté à ses empiétements sur les droits du peuple.

Après ces dissolutions, il a refusé pendant longtemps de faire élire d'autres Chambres de représentants, et le pouvoir législatif, qui n'est pas susceptible d'anéantissement, est ainsi retourné au peuple tout entier pour être exercé par lui, l'Etat restant, dans l'intervalle, exposé à tous les dangers d'invasions du dehors et de convulsions au-dedans.

Il a cherché à mettre obstacle à l'accroissement de la population de ces Etats. Dans ce but, il a mis empêchement à l'exécution des lois pour la naturalisation des étrangers; il a refusé d'en rendre d'autres pour encourager leur émigration dans ces contrées, et il a élevé les conditions pour les nouvelles acquisitions de terres.

Il a entravé l'administration de la justice en refusant sa sanction à des lois pour l'établissement de pouvoirs judiciaires.

Il a rendu les juges dépendants de sa seule volonté, pour la durée de leurs offices et pour le taux et le paiement de leurs appointements.

Il a créé une multitude d'emplois et envoyé dans ce pays des essaims de nouveaux employés pour vexer notre peuple et dévorer sa substance.

Il a entrete nu parmi nous, en temps de paix, des armées permanentes sans le consentement de nos législatures.

Il a affecté de rendre le pouvoir militaire indépendant de l'autorité civile et même supérieur à elle.

Il s'est coalisé avec d'autres pour nous soumettre à une juridiction étrangère à nos Constitutions et non reconnue par nos lois, en donnant sa sanction à des actes de prétendue législation ayant pour objet: de mettre en quartier parmi nous de gros corps de troupes armées; de les protéger par une procédure illusoire contre le châtement des meurtres qu'ils auraient commis sur la personne des habitants de ces Etats; de détruire notre commerce avec toutes les parties du monde; de nous imposer des taxes sans notre consentement; de nous priver dans plusieurs cas du bénéfice de la procédure par jurés; de nous transporter au-delà des mers pour être jugés à raison de prétendus délits; d'abolir dans une province voisine le système libéral des lois anglaises, d'y établir un gouvernement arbitraire et de reculer ses limites, afin de faire à la fois de cette province un exemple et un instrument propre à introduire le même gouvernement absolu dans ces Colonies; de retirer nos chartes, d'abolir nos lois les plus précieuses et d'altérer dans leur essence les formes de nos gouvernements ; de suspendre nos propres législatures et de se déclarer lui-même investi du pouvoir de faire des lois obligatoires pour nous dans tous les cas quelconques.

Il a abdiqué le gouvernement de notre pays, en nous déclarant hors de sa protection et en nous faisant la guerre.

Il a pillé nos mers, ravagé nos côtes, brûlé nos villes et massacré nos concitoyens. En ce moment même, il transporte de grandes armées de mercenaires étrangers pour accomplir l'oeuvre de mort, de désolation et de tyrannie qui a été commencée avec des circonstances de cruauté et de perfidie dont on aurait peine à trouver des exemples dans les siècles les plus barbares, et qui sont tout à fait indignes du chef d'une nation civilisée.

Il a excité parmi nous l'insurrection domestique, et il a cherché à attirer sur les habitants de nos frontières les Indiens, ces sauvages sans pitié, dont la manière bien connue de faire la guerre est de tout massacrer, sans distinction d'âge, de sexe ni de condition.

Dans tout le cours de ces oppressions, nous avons demandé justice dans les termes les plus humbles ; nos pétitions répétées n'ont reçu pour réponse que des injustices répétées. Un prince dont le caractère est ainsi marqué par les actions qui peuvent signaler un tyran est impropre à gouverner un peuple libre.

Nous n'avons pas non plus manqué d'égards envers nos frères de la Grande-Bretagne. Nous les avons de temps en temps avertis des tentatives faites par leur législature pour étendre sur nous une injuste juridiction. Nous leur avons rappelé les circonstances de notre émigration et de notre établissement dans ces contrées. Nous avons fait appel à leur justice et à leur magnanimité naturelle, et nous les avons conjurés, au nom des liens d'une commune origine, de désavouer ces usurpations qui devaient inévitablement interrompre notre liaison et nos bons rapports. Eux aussi ont été sourds à la voix de la raison et de la consanguinité. Nous devons donc nous rendre à la nécessité qui commande notre séparation et les regarder, de même que le reste de l'humanité, comme des ennemis dans la guerre et des amis dans la paix.

En conséquence, nous, les représentants des Etats-Unis d'Amérique, assemblés en Congrès général, prenant à témoin le Juge suprême de l'univers de la droiture de nos intentions, publions et déclarons solennellement au nom et par l'autorité du bon peuple de ces Colonies, que ces Colonies unies sont et ont le droit d'être des Etats libres et indépendants; qu'elles sont dégagées de toute obéissance envers la Couronne de la Grande-Bretagne; que tout lien politique entre elles et l'Etat de la Grande-Bretagne est et doit être entièrement dissous; que, comme les Etats libres et indépendants, elles ont pleine autorité de faire la guerre, de conclure la paix, de contracter des alliances, de régler le commerce et de faire tous autres actes ou choses que les Etats indépendants ont droit de faire; et pleins d'une ferme confiance dans la protection de la divine Providence, nous engageons mutuellement au soutien de cette Déclaration, nos vies, nos fortunes et notre bien le plus sacré, l'honneur.

Traduction de Thomas Jefferson.

# Constitution du 17 septembre 1787

Nous, le peuple des Etats-Unis, afin de former une union plus parfaite, d'établir la justice, d'assurer la tranquillité intérieure, de pouvoir à la défense commune, de développer le bien-être général et d'assurer nous-mêmes et notre postérité les bienfaits de la liberté, ordonnons et établissons la présente Constitution pour les Etats-Unis d'Amérique.

## ARTICLE PREMIER [Département Législatif]

### SECTION 1 [Congrès].

Tous les pouvoirs législatifs accordés par la présente constitution seront attribués à un Congrès des Etats-Unis, qui se composera d'un Sénat et d'une Chambre des représentants.

### SECTION 2 [Chambre des représentants].

(1) La Chambre des représentants sera composée de membres choisis tous les deux ans par le peuple des divers Etats, et les électeurs dans chaque Etat devront posséder les qualifications requises des électeurs de la branche la plus nombreuse de la législature de l'Etat.

(2) Nul ne pourra être représentant s'il n'a atteint l'âge de vingt-cinq ans, s'il n'est depuis sept ans citoyen des Etats-Unis, et s'il ne réside, au moment de son élection, dans l'Etat où il est désigné.

(3) [Les représentants et les impôts directs seront répartis entre les divers Etats qui pourront être compris dans l'Union, proportionnellement à leur population, laquelle sera déterminée en ajoutant au nombre total des personnes libres, y compris celles liées à un service pour un nombre donné d'années et à l'exclusion des Indiens non soumis à l'impôt, les trois cinquièmes de toutes les autres personnes. Le recensement sera fait dans les trois ans qui suivront la première réunion du Congrès des Etats-Unis, et tous les dix ans par la suite, de la manière qui sera prescrite par la loi. Le nombre des représentants n'excédera pas un pour trente mille habitants, mais chaque Etat aura au moins un représentant; et jusqu'à ce que le premier recensement ait été fait, l'Etat de New Hampshire aura le droit d'en désigner trois, le Massachusetts huit, le Rhode Island et les Plantations de Providence un, le Connecticut cinq, New York six, New Jersey quatre, la Pennsylvanie huit, le Delaware un, le Maryland six, la Virginie dix, la Caroline du Nord cinq, la Caroline du Sud cinq et la Géorgie trois]. -

(4) Quand des vacances se produiront dans la représentation d'un Etat, l'autorité exécutive de celui-ci émettra des writs d'élection pour y pourvoir.

(5) La Chambre des représentants désignera son président (speaker) et les autres membres de son bureau; et elle aura le pouvoir exclusif de mise en accusation devant le Sénat (power of impeachment).

### SECTION 3 [Sénat].

(1) Le Sénat des Etats-Unis sera composé de deux sénateurs de chaque Etat, choisis pour six ans [par la législature de chacun] et chaque sénateur aura une voix.

(2) Immédiatement après qu'ils seront assemblés à la suite de la première élection, les sénateurs seront divisés, aussi également que possible, en trois classes. Les sièges des sénateurs de la première classe seront vacants à l'expiration de la seconde année, ceux de la seconde classe à l'expiration de la quatrième année et ceux de la troisième classe à l'expiration de la sixième année, de telle sorte qu'un tiers soit désigné tous les deux ans; [et si des vacances se produisant par démission ou autrement, dans l'intervalle des sessions de la législature de l'Etat de l'intéressé, l'exécutif de cet Etat peut procéder à des nominations provisoires jusqu'à la élection suivante de la législature, qui pourvoira alors à ces vacances],

(3) Nul ne pourra être sénateur s'il n'a atteint l'âge de trente ans, s'il n'est depuis neuf ans citoyen des Etats-Unis, et s'il ne réside, au moment de son élection, dans l'Etat pour lequel il est désigné.

(4) Le Vice-Président des Etats-Unis sera président du Sénat, mais n'aura pas de droit de vote, à moins d'égal partage des voix.

(5) Le Sénat désignera les autres membres de son bureau, ainsi qu'un président pro tempore pour remplacer le Vice-Président en l'absence de celui-ci ou quand il exercera les fonctions de Président des Etats-Unis.



(6) Le Sénat aura le pouvoir exclusif de juger les personnes mises en accusation par la Chambre des représentants (impeachment). Quand il siégera à cet effet, ses membres prêteront serment ou feront une déclaration solennelle. En cas de jugement du Président des Etats-Unis, le président de la Cour suprême (Chief Justice) présidera. Et nul ne sera déclaré coupable sans accord des deux tiers des membres présents.

(7) La sentence dans les cas d'impeachment ne pourra excéder la destitution ou l'incapacité de tenir et de bénéficier de toute fonction honorifique, de confiance ou rémunérée relevant des Etats-Unis, mais la partie condamnée n'en sera pas moins responsable et sujette à accusation, procès, jugement et punition, conformément à la loi.

#### **SECTION 4 [Election des membres du Congrès et sessions].**

(1) Les époques, lieux et mode d'élection des sénateurs et des représentants seront fixés, dans chaque Etat, par la législature; mais le Congrès pourra, à tout moment, par une loi, instituer ou modifier de tels règlements, sauf en ce qui concerne le lieu de désignation des sénateurs.

(2) [Le Congrès s'assemblera au moins une fois l'an, et cette réunion aura lieu le premier lundi de décembre, à moins que, par une loi, il ne fixe un jour différent].

#### **SECTION 5 [Pouvoirs et obligations des chambres].**

(1) Chaque chambre sera juge des élections, pouvoirs et qualifications de ses membres, et la majorité constituera dans chacune un quorum suffisant pour délibérer; mais un nombre inférieur pourra s'ajourner de jour en jour et être autorisé à exiger la présence des membres absents, de telle manière et sous telles pénalités que chaque chambre pourra déterminer.

(2) Chaque chambre peut établir son règlement (Rules of its proceedings), punir ses membres pour conduite contraire au bon ordre et, à la majorité des deux tiers, prononcer l'expulsion de l'un d'entre eux.

(3) Chaque chambre tiendra un procès-verbal (Journal of its proceedings) et le publiera périodiquement, à l'exception des parties qui pourraient à son sens requérir le secret; et les « oui » et les « non » des membres de chaque chambre sur toute question seront consignés au procès-verbal sur la demande d'un cinquième des membres présents.

(4) Pendant la session du Congrès, aucune des deux chambres ne pourra, sans le consentement de l'autre, s'ajourner à plus de trois jours, ni se transporter dans un autre lieu que celui où siégeront les deux chambres.

#### **SECTION 6 [Indemnité, immunités et incompatibilités].**

(1) Les sénateurs et représentants recevront pour leurs services une indemnité qui sera fixée par la loi et payée par le Trésor des Etats-Unis. Ils jouiront du privilège de ne pouvoir en aucun cas, sauf pour trahison, crime et violation de la paix publique, être mis en état d'arrestation pendant leur présence à la session de leurs chambres respectives, ni pendant qu'ils s'y rendent ou qu'ils en reviennent; et, pour tout discours ou débat dans l'une ou l'autre chambre, ils ne pourront être mis en cause dans aucun autre lieu.

(2) Aucun sénateur ou représentant ne pourra, pendant la durée de son mandat, être nommé à une fonction civile relevant des Etats-Unis, qui aurait été créée ou dont le traitement aurait été augmenté durant cette période; et aucune personne exerçant une fonction relevant des Etats-Unis ne pourra devenir membre de l'une ou l'autre des chambres, tant qu'elle continuera à remplir cette fonction.

#### **SECTION 7 [Procédure législative et veto].**

(1) Toutes propositions de loi (Bills) concernant la levée d'un impôt devront émaner de la Chambre des représentants; mais le Sénat pourra proposer ou consentir des amendements, comme pour les autres propositions de loi.

(2) Toute proposition de loi adoptée par la Chambre des représentants et par le Sénat devra, avant d'acquiescer force de loi (become a Law), être présentée au Président des Etats-Unis; si celui-ci l'approuve, il la signera; sinon, il la renverra, avec ses objections, à la chambre dont elle émane, laquelle consignera lesdites objections intégralement dans son procès-verbal et procédera à un nouvel examen de la proposition. Si, après ce nouvel examen, la proposition de loi réunit en sa faveur les voix

des deux tiers des membres de cette chambre, elle sera transmise, avec les objections l'accompagnant, à l'autre chambre, qui l'examinera de la même manière à nouveau, et si les deux tiers des membres de celle-ci l'approuvent elle aura force de loi. Mais en pareil cas, les votes des deux chambres seront comptés par « oui » et par « non » et les noms des membres votant pour et contre le projet seront consignés au procès-verbal de chaque chambre respectivement. Toute proposition qui n'aura pas été renvoyée par le président dix jours (dimanches non compris) après qu'elle lui aura été présentée deviendra loi, comme si le Président l'avait signée, à moins que le Congrès, par son ajournement, n'en empêche le renvoi, auquel cas la proposition n'aura pas force de loi.

(3) Tout ordre, résolution ou vote pour lequel le concours du Sénat et de la Chambre des représentants peut être nécessaire (sauf en matière d'ajournement) devra être présenté au Président des Etats-Unis; et avant de devenir exécutoire, il devra être approuvé par lui, ou, s'il le désapprouve, être voté à nouveau par les deux tiers du Sénat et de la Chambre des représentants suivant les règles et les limitations prescrites pour les propositions de loi.

## **SECTION 8 [Pouvoirs du Congrès].**

Le Congrès aura le pouvoir :

- 1) De lever et percevoir des taxes, droits, impôts et excises (impôts indirects), de payer les dettes et pourvoir à la défense commune et au bien-être général (general welfare) des Etats-Unis; mais tous droits, impôts et excises seront uniformes dans toute l'étendue des Etats-Unis;
- 2) De faire des emprunts sur le crédit des Etats-Unis;
- 3) De réglementer le commerce avec les nations étrangères, entre les divers Etats, et avec les tribus indiennes;
- 4) D'établir une règle uniforme de naturalisation et des lois uniformes en matière de faillites dans toute l'étendue des Etats Unis;
- 5) De battre monnaie, de déterminer sa valeur et celle de la monnaie étrangère, et de fixer l'étalon des poids et mesures;
- 6) D'assurer la répression de la contrefaçon des titres et de la monnaie courante des Etats-Unis;
- 7) D'établir des bureaux et des routes de poste;
- 8) De promouvoir le progrès de la science et des arts utiles, en assurant pour un temps limité, aux auteurs et inventeurs, un droit exclusif sur leurs écrits et découvertes respectifs;
- 9) De constituer des tribunaux subordonnés à la Cour suprême;
- 10) De définir et punir les actes de pirateries et les crimes commis en haute mer et les délits contre le droit des gens;
- 11) De déclarer la guerre, d'accorder des lettres de marque et de représailles, et d'établir des règles concernant les prises sur terre et sur mer;
- 12) De lever et d'entretenir des armées, mais aucune affectation de crédits à cet usage ne se fera pour une durée supérieure à deux ans;
- 13) De créer et d'entretenir une marine de guerre;
- 14) D'édicter des règles pour le commandement et la discipline des forces de terre et de mer;
- 15) De pourvoir à la convocation de la milice pour assurer l'exécution des lois de l'Union, réprimer les insurrections et repousser les invasions;
- 16) De pourvoir à l'organisation, à l'armement et à la discipline de la milice, et à l'administration de telle partie de celle-ci qui serait employée au service des Etats-Unis, en réservant aux Etats respectivement la nomination des officiers et l'autorité nécessaire pour instruire la milice selon la discipline prescrite par le Congrès;
- 17) D'exercer la législation exclusive, en toutes matières, sur tel district (n'excédant pas dix milles carrés) qui, par cession d'Etats particuliers et sur acceptation du Congrès, pourra devenir le siège du gouvernement des Etats-Unis, et d'exercer semblable autorité sur tous lieux acquis, du consentement de la législature de l'Etat dans lequel ils seront situés, pour l'érection de forts, magasins, arsenaux, chantiers navals et autres bâtiments nécessaires;
- 18) De faire toutes lois qui seront nécessaires et convenables (necessary and proper) pour mettre à exécution les pouvoirs ci-dessus énumérés et tous autres pouvoirs conférés par la présente Constitution au gouvernement des Etats-Unis ou à l'un quelconque de ses départements ou de ses fonctionnaires.

## **SECTION 9 [Limitations aux pouvoirs des Etats-Unis].**

- (1) [L'immigration ou l'importation de telles personnes que l'un quelconque des Etats actuellement existants jugera convenable d'admettre ne pourra être interdite par le Congrès avant l'année mil huit cent huit, mais un impôt ou droit n'excédant pas dix dollars par tête pourra être levé sur cette importation.
- (2) Le privilège de l'ordonnance d'Habeas Corpus ne pourra être suspendu sauf si, en cas de rébellion ou d'invasion, la sécurité publique l'exige.
- (3) Aucune loi portant condamnation sans jugement (Bill of attainder) ou à effet rétroactif (ex post facto law) ne sera adoptée.
- (4) [Aucune capitation ni autre impôt direct ne sera levé, si ce n'est en proportion du recensement ou dénombrement ci-avant prévu].
- (5) Aucune taxe ou droit ne sera levé sur les articles exportés d'un Etat quelconque.
- (6) Aucune préférence ne sera accordée par une réglementation commerciale ou fiscale aux ports d'un Etat sur ceux d'un autre; et aucun navire à destination ou en provenance d'un Etat ne sera obligé de se faire enregistrer, de passer en douane ou de payer des droits dans un autre.
- (7) Aucune somme ne sera prélevée sur le Trésor, si ce n'est en vertu de crédits ouverts par la loi; et un état et un compte réguliers de toutes les recettes et dépenses de deniers publics seront publiés périodiquement.
- (8) Aucun titre de noblesse ne sera conféré par les Etats-Unis, et aucune personne qui tiendra d'eux une fonction rémunérée ou de confiance ne pourra, sans le consentement du Congrès, accepter quelque présent, émolument, fonction ou titre que ce soit de quelque roi, prince ou Etat étranger que ce soit.

#### **SECTION 10 [Pouvoirs refusés aux Etats].**

- (1) Aucun Etat ne pourra conclure de traité, former d'alliance ou entrer dans une confédération; délivrer des lettres de marque et de représailles; battre monnaie; émettre du papier-monnaie; donner cours légal, pour le paiement des dettes, à autre chose que la monnaie d'or ou d'argent; faire de Bill of attainder, de loi rétroactive ou portant atteinte aux obligations contractuelles, ni conférer de titres de noblesse.
- (2) Aucun Etat ne pourra, sans le consentement du Congrès, lever d'impôts ou de droits sur les importations ou les exportations, à l'exception de ce qui pourrait être absolument nécessaire pour l'exécution de ses lois d'inspection; et le produit net de tous droits et impôts levés par un Etat sur les importations ou les exportations sera mis à la disposition du Trésor des Etats-Unis; et toutes lois de cette sorte seront soumises à la révision et au contrôle du Congrès.
- (3) Aucun Etat ne pourra, sans le consentement du Congrès, lever de droit de tonnage, entretenir des troupes ou des navires de guerre en temps de paix, conclure d'accords ou de pacte avec un autre Etat ou une puissance étrangère, ni entrer en guerre, à moins d'être effectivement envahi ou en danger assez imminent pour ne pas souffrir le moindre délai.

#### **ART. II [Département exécutif]**

##### **SECTION 1 [Nomination du Président].**

- (1) Le pouvoir exécutif sera confié à un Président des Etats-Unis d'Amérique. Il occupera ses fonctions pendant un mandat de quatre ans et, avec le Vice-président, dont le mandat sera de même durée, sera élu de la manière suivante :
- (2) Chaque Etat désignera, de la manière décidée par sa législature, un nombre d'électeurs égal au nombre total de sénateurs et de représentants auquel il a droit au Congrès; mais aucun sénateur ou représentant, ni aucune personne tenant des Etats-Unis une fonction de confiance ou rémunérée ne pourra être désigné comme électeur. [Les électeurs se réuniront dans leurs Etats respectifs et voteront par scrutin pour deux personnes, dont l'une au moins ne devra pas habiter le même Etat qu'eux. Ils feront une liste de toutes les personnes ayant recueilli des voix et du nombre de voix réunies par chacune, laquelle liste ils signeront, certifieront et transmettront, scellée, au siège du gouvernement des Etats-Unis, à l'adresse du président du Sénat. Ce dernier, en présence du Sénat et de la Chambre des représentants, ouvrira tous les certificats, et les votes seront alors comptés. La personne ayant le plus grand nombre de voix sera le Président, si ce nombre représente la majorité du nombre total des électeurs désignés, et si plusieurs personnes ont obtenu cette majorité et ont un nombre égal de voix, la Chambre des représentants, par un scrutin, choisira immédiatement l'une d'entre elles comme Président ; et si aucune n'a obtenu la majorité, la chambre susdite choisira alors le Président, de la même

manière, entre les cinq personnes de la liste les mieux placées. Mais, pour le choix du Président, les votes seront comptés par Etat, la représentation de chaque Etat ayant une voix; le quorum nécessaire à cette fin sera constitué par un

ou plusieurs représentants des deux tiers des Etats, et la majorité de tous les Etats sera nécessaire pour un choix. En tout cas, après le choix du Président, la personne ayant le plus grand nombre de suffrages des électeurs sera le Vice-président. Mais s'il restait deux ou plusieurs personnes ayant le même nombre de voix, le Sénat choisira, le Vice-président parmi elles au scrutin]

(3) Le Congrès pourra fixer l'époque où les électeurs seront choisis et le jour où ils devront voter; lequel jour sera le même dans toute l'étendue des Etats-Unis.

(4) Nul ne sera éligible aux fonctions de Président s'il n'est citoyen de naissance, ou citoyen des Etats-Unis au moment de l'adoption de la présente Constitution, s'il n'a trente-cinq ans révolus et ne réside sur le territoire des Etats-Unis depuis quatorze ans.

(5) En cas de destitution, de mort, de démission ou d'incapacité du Président à s'acquitter des pouvoirs et devoirs de sa charge, ceux-ci seront dévolus au Vice-président. [Et le Congrès pourra, par une loi, pourvoir au cas de destitution, de mort, de démission ou d'incapacité à la fois du Président et du Vice-président en désignant le fonctionnaire qui fera alors fonction de Président, lequel fonctionnaire remplira ladite fonction jusqu'à cessation de l'incapacité ou élection d'un Président]

(6) Le Président recevra, à échéances fixes, pour ses services, une indemnité qui ne sera ni augmentée ni diminuée pendant son mandat, et il ne recevra, pendant cette période, aucun autre émolument des Etats-Unis ou de l'un des Etats.

(7) Avant d'entrer en fonctions, il prêtera le serment ou prononcera la déclaration qui suit : «Je jure (ou déclare) solennellement que je remplirai fidèlement les fonctions de Président des Etats-Unis et que, dans toute la mesure de mes moyens, je sauvegarderai, protégerai et défendrai la Constitution des Etats-Unis.»

## **SECTION 2 [Pouvoirs du Président].**

(1) Le président sera commandant en chef de l'armée et de la marine des Etats-Unis, et de la milice des divers Etats quand celle-ci sera appelée au service actif des Etats-Unis; il peut requérir l'opinion, par écrit, du principal fonctionnaire de chacun des départements exécutifs, sur tout sujet relatif aux fonctions de ses services, et il aura le pouvoir d'accorder des sursis, des commutations de peine et des grâces pour délits (offences) contre les Etats-Unis, sauf en cas d'impeachment.

(2) Il aura le pouvoir, sur l'avis conforme (with the Advice and Consent) du Sénat, de conclure des traités, pourvu que deux tiers des sénateurs présents donnent leur accord; et il présentera au Sénat et, sur l'avis conforme de ce dernier, nommera les ambassadeurs, les autres ministres et les consuls, les juges de la Cour suprême, et tous les autres fonctionnaires des Etats-Unis dont la nomination n'est pas autrement prévue par la présente Constitution, et qui seront établis par la loi; mais le Congrès peut, s'il le juge opportun, investir par une loi le Président seul, les cours de justice ou les chefs de départements, de la nomination de tels fonctionnaires inférieurs.

(3) Le Président aura le pouvoir de pourvoir à toutes vacances qui viendraient à se produire dans l'intervalle des sessions du Sénat en accordant des commissions qui expireront à la fin de la session suivante.

## **SECTION 3 [Obligations et pouvoirs du Président].**

(1) Il informera périodiquement le Congrès de l'état de l'Union, et recommandera à sa réflexion telles mesures qu'il estimera nécessaires et opportunes; il peut, dans des circonstances extraordinaires, convoquer les deux chambres ou l'une d'elles et, en cas de désaccord entre elles en ce qui concerne le moment de leur ajournement, il peut les ajourner à tel moment qu'il juge convenable; il recevra les ambassadeurs et autres ministres; il veillera à ce que les lois soient fidèlement exécutées, et commissionnera tous les fonctionnaires des Etats-Unis.

## **SECTION 4 [Impeachment]**

Le Président, le Vice-président et tous les fonctionnaires civils des Etats-Unis seront destitués de leurs fonctions sur mise en accusation (impeachment) et condamnation pour trahison, corruption ou autres hauts crimes et délits (Treason, Bribery, or other high Crimes and Misdemeanors).



## ART. III [Département judiciaire]

### SECTION 1

Le pouvoir judiciaire des Etats-Unis sera dévolu à une Cour suprême et à telles cours inférieures que le Congrès pourra, le cas échéant, ordonner et établir. Les juges de la Cour suprême et des cours inférieures conserveront leurs charges tant qu'ils auront une bonne conduite et recevront, à échéances fixes, une indemnité pour leurs services qui ne sera pas diminuée tant qu'ils resteront en fonction.

### SECTION 2.

(1) Le pouvoir judiciaire s'étendra à toutes les causes, en droit (Law) et en équité (Equity), survenues sous l'empire de la présente constitution, des lois des Etats-Unis, des traités conclus, ou qui seraient conclus, sous leur autorité; à toutes les causes concernant les ambassadeurs, les autres ministres et les consuls; à toutes les causes d'amirauté et de juridiction maritime; aux différends dans lesquels les Etats-Unis seront partie; aux différends entre deux ou plusieurs Etats; [entre un Etat et les citoyens d'un autre Etat]; entre citoyens de différents Etats; entre citoyens d'un même Etat réclamant des terres en vertu de concessions d'autres Etats; [entre un Etat ou ses citoyens et des Etats, citoyens ou sujets étrangers].

(2) Dans toutes les causes concernant les ambassadeurs, les autres ministres et les consuls, et celles dans lesquelles un Etat sera partie, la Cour suprême aura la juridiction du premier degré. Dans toutes les autres causes sus-mentionnées, elle aura juridiction d'appel, à la fois pour le droit et pour le fait, avec telles exceptions et sous telles règles que le Congrès aura établies.

(3) Le jugement de tous les crimes, sauf le cas d'impeachment, sera effectué par un jury; et ce jugement aura lieu dans l'Etat où lesdits crimes auront été commis; mais quand ils n'auront été commis dans aucun Etat particulier, le jugement aura lieu à tel endroit ou tels endroits que le Congrès pourra avoir déterminés par une loi.

### SECTION 3.

(1) La trahison envers les Etats-Unis ne consistera que dans l'acte de s'armer contre eux, ou celui de s'allier à leurs ennemis en leur donnant aide et facilités. Nul ne sera convaincu de trahison, à moins de la déposition de deux témoins sur le même acte patent, ou de son propre aveu en audience publique.

(2) Le Congrès aura le pouvoir de fixer la peine de la trahison, mais aucune condamnation de ce chef ne pourra frapper la postérité du coupable (work corruption of blood), ni emporter confiscation de biens (forfeiture), sauf pendant la vie du condamné.

## ART. IV [Relations des Etats entre eux et avec l'Union]

### SECTION 1

Pleine foi et crédit seront données, dans chaque Etat, aux actes publics, procès-verbaux et procédures judiciaires de tout autre Etat. Et le Congrès peut, par des lois générales, prescrire la manière suivant laquelle de tels actes, procès-verbaux et procédures seront prouvés, ainsi que leurs effets.

### SECTION 2.

(1) Les citoyens de chaque Etat auront droit à tous les privilèges et immunités des citoyens dans les divers Etats.

(2) Toute personne accusée dans un Etat de trahison, félonie ou autre crime, qui fuira la justice et sera trouvée dans un autre Etat, devra, sur la demande de l'autorité exécutive de l'Etat d'où elle a fui, être livrée pour être ramenée dans l'Etat ayant juridiction sur le crime.

(3) [Aucune personne tenue au service ou au travail dans un Etat en vertu des lois de ce dernier, s'échappant dans un autre, ne sera, en conséquence d'aucune loi ou règle de ce dernier, libérée de ce service ou travail, mais elle sera livrée sur la demande de la partie à laquelle ce service ou travail peut être dû].

### SECTION 3.

(1) De nouveaux Etats peuvent être admis par le Congrès dans l'Union; mais aucun nouvel Etat ne sera formé ou érigé dans la juridiction d'un autre Etat; et aucun Etat ne sera formé par la réunion de deux ou plusieurs Etats, ou parties d'Etat, sans le consentement des législatures des Etats intéressés, aussi bien que du Congrès.

(2) Le Congrès aura le pouvoir de disposer du territoire ou de toute autre propriété appartenant aux Etats-Unis, et de faire à ce sujet toutes lois et tous règlements nécessaires; et rien dans la présente constitution ne sera interprété de manière à préjudicier aux prétentions des Etats-Unis ou d'un Etat particulier.

#### **SECTION 4.**

Les Etats-Unis garantiront à chaque Etat de l'Union une forme républicaine de gouvernement, et protégeront chacun d'eux contre l'invasion; et, sur la demande de la législature ou de l'exécutif (quand la législature ne pourra être réunie), contre la violence intérieure.

#### **ART. V [Amendements]**

Le Congrès, toutes les fois que les deux tiers des deux chambres l'estimeront nécessaire, proposera des amendements à la présente constitution ou, sur la demande des législatures des deux tiers des divers Etats, convoquera une convention pour proposer des amendements qui, dans l'un et l'autre cas, seront valides, à tous égards et à toute fin, comme partie intégrante de la présente constitution, lorsqu'ils auront été ratifiés par les législatures des trois quarts des Etats, ou par des conventions dans les trois quarts d'entre eux, selon que l'un ou l'autre mode de ratification aura été proposé par le Congrès; à condition que [nul amendement qui serait adopté avant l'année mil huit cent huit n'affecte en aucune manière les première et quatrième clauses de la neuvième section de l'article premier]; et qu'aucun Etat ne soit, sans son consentement, privé de son suffrage égal au Sénat.

#### **ART. VI [Dispositions diverses]**

(1) Toutes dettes contractées et tous engagements pris avant l'adoption de la présente constitution seront aussi valides à l'égard des Etats-Unis sous l'empire de cette constitution que sous la Confédération.

(2) La présente constitution, et les lois des Etats Unis qui seront prises pour son application, et tous les traités conclus, ou qui seront conclus, sous l'autorité des Etats-Unis, seront la loi suprême du pays; et les juges dans chaque Etat seront liés de ce fait, nonobstant toute disposition contraire dans la constitution ou les lois de l'un quelconque des Etats.

(3) Les sénateurs et représentants sus-mentionnés, les membres des diverses législatures d'Etat et tous les fonctionnaires exécutifs et judiciaires, tant des Etats Unis que des divers Etats, seront tenus par serment ou déclaration solennelle (by Oath or Affirmation) de soutenir la présente constitution; mais aucune profession de foi religieuse (religion test) ne sera exigée comme condition d'aptitude à quelque fonction ou charge publique dépendant des Etats-Unis que ce soit.

#### **ART. VII [Ratification de la constitution]**

La ratification des conventions de neuf Etats sera suffisante pour la mise en vigueur de la présente constitution entre les Etats qui l'auront ainsi ratifiée. Fait en convention du consentement unanime des Etats présents, le dix-septième jour de septembre de l'an de grâce (in the Year of our Lord) mil sept cent quatre-vingt-sept, et de l'indépendance des Etats-Unis d'Amérique le douzième. En foi de quoi, nous avons signé de nos noms.

[Suivent, après le nom de George Washington, président de la Convention, les 38 signatures des représentants des 12 Etats présents (le 13. Etat. le Rhode Island, n'était pas représenté). Neuf Etats avaient ratifié au 21 juin 1788 ; les autres le firent entre 1788 et 1791.]

Texte établi par S. Rials à l'aide des diverses traductions usuelles.

## Articles additionnels et amendements à la Constitution des Etats-Unis d'Amérique

Les articles I à X, dont les huit premiers forment le Bill of Rights, furent proposés par le premier Congrès le 25 septembre 1789 et ratifiés le 15 décembre 1791.

### ARTICLE PREMIER [Limitation des pouvoirs du Congrès].

Le Congrès ne fera aucune loi relativement à l'établissement d'une religion ou en interdisant le libre exercice; ou restreignant la liberté de parole ou de la presse; ou le droit du peuple de s'assembler paisiblement, et d'adresser des pétitions au gouvernement pour une réparation de ses torts.

### ART. II [Droit de porter des armes].

Une milice bien réglée étant nécessaire à la sécurité d'un Etat libre, le droit du peuple de détenir et de porter des armes ne sera pas transgressé.

### ART. III [Logement des soldats].

Aucun soldat ne sera, en temps de paix, logé dans une maison sans le consentement du propriétaire en temps de guerre, si ce n'est de la manière prescrite par la loi.

### ART. IV [Perquisitions et saisies].

Le droit des citoyens d'être garantis dans leurs personnes, domiciles, papiers et effets, contre des perquisitions et saisies déraisonnables ne sera pas violé, et aucun mandat ne sera délivré, si ce n'est pour un motif plausible, soutenu par serment ou déclaration solennelle, ni sans qu'il décrive avec précision le lieu à fouiller et les personnes ou choses à saisir.

### ART. V [Accusation; propriété].

Nul ne sera tenu de répondre d'un crime capital. ou infamant si ce n'est sur une déclaration de mise en accusation (presentment) ou un acte d'accusation (indictment) d'un grand jury, sauf dans les causes nées dans l'armée de terre ou de mer, ou dans la milice lorsqu'elle est en service actif en temps de guerre ou de danger public; nul ne sera exposé pour le même crime à encourir deux fois une menace pour sa vie ou son corps; nul ne se verra forcé de témoigner contre lui-même dans aucune affaire criminelle; ni ne sera privé de vie, de liberté ou de propriété sans procédure légale convenable (without due process of law) nulle propriété privée ne sera prise pour usage public sans juste indemnité.

### ART. VI [Jugements criminels].

Dans toutes les poursuites criminelles, l'accusé aura droit à un jugement rapide et public par un jury impartial de l'Etat et du district où le crime aura été commis, ce district ayant été préalablement déterminé par la loi, et d'être instruit de la nature et du motif de l'accusation; d'être confronté avec les témoins à charge; de bénéficier d'une procédure obligatoire de citation de témoins à décharge, et d'être assisté d'un conseil pour sa défense.

### ART. VII [Jugement par jury].

Dans les procès de common law où la valeur en litige excédera vingt dollars, le droit au jugement par jury sera respecté et aucun fait jugé par un jury ne sera examiné de nouveau dans une Cour des Etats-Unis autrement que selon les règles de common law.

### ART. VIII [Cautions ; amendes peines].

Des cautions excessives ne seront pas exigées, ni des amendes excessives imposées, ni des châtiments cruels et inhabituels infligés.

### ART. IX [Droits retenus par le peuple].

L'énumération, dans la constitution, de certains droits ne sera pas interprétée de façon à dénier ou diminuer (disparage) d'autres droits retenus par le peuple.

### ART. X [Droits réservés aux Etats].

Les pouvoirs non délégués aux Etats-Unis par la constitution, ni refusés par elle aux Etats, sont réservés aux Etats respectivement, ou au peuple.

**ART. XI (4 mars 1794 - 8 janvier 1798) [Pouvoir judiciaire].**

Le pouvoir judiciaire des Etats-Unis ne sera pas interprété de façon à s'étendre à tout procès de droit ou d'équité (in law or equity) entamé ou poursuivi contre l'un des Etats unis par des citoyens d'un autre Etat, ou par des citoyens ou sujets d'un Etat étranger.

**ART. XII (9 décembre 1803 - 25 septembre 1804) [Election du Président et du Vice-président].**

Les électeurs se réuniront dans leurs Etats respectifs et voteront par scrutin pour le Président et le Vice-président dont l'un au moins ne sera pas habitant du même Etat qu'eux; ils nommeront sur leurs bulletins la personne pour laquelle ils votent comme Président et sur des bulletins distincts la personne pour laquelle ils votent comme Vice-président, et ils dresseront des listes distinctes de toutes les personnes pour lesquelles on aura voté pour la présidence, et de toutes les personnes pour lesquelles on aura voté pour la vice-présidence, et du nombre de voix de chacune d'elles, lesquelles listes ils signeront, et certifieront, et transmettront, scellées, au siège du gouvernement des Etats-Unis, à l'adresse du président du Sénat; ce dernier, en présence du Sénat et de la Chambre des représentants, ouvrira tous les certificats, et les votes seront alors comptés. La personne ayant le plus grand nombre de voix pour la présidence sera le Président, si ce nombre représente la majorité du nombre total des électeurs désignés; et si personne n'a une telle majorité, alors, parmi les trois personnes ayant le plus grand nombre de votes pour la présidence, la Chambre des représentants choisira immédiatement le Président, par scrutin. Mais, pour le choix du Président, les voix seront comptées par Etat, la représentation de chaque Etat ayant une voix; le quorum nécessaire à cette fin sera constitué par un ou plusieurs membres des deux tiers des Etats, et une majorité de tous les Etats sera nécessaire pour un choix. [Et si la Chambre des représentants, quand le droit de choisir lui échoira, ne choisit pas un Président avant le quatrième jour de mars suivant, alors le Vice-président agira en qualité de résident comme dans le cas du décès ou d'autre incapacité constitutionnelle du Président]. La personne ayant le plus grand nombre de voix pour la vice-présidence sera Vice-président, si ce nombre représente la majorité du nombre total des électeurs désignés; si personne n'a une majorité alors, parmi les deux mieux placés sur la liste, le Sénat choisira le Vice-président; le quorum nécessaire à cette fin sera constitué des deux tiers du nombre total des sénateurs, et une majorité de ce nombre total sera nécessaire pour un choix. Mais aucune personne inéligible, de par la constitution, aux fonctions de Président ne sera éligible à celles de Vice-président des Etats-Unis.

**ART. XIII (31 janvier 1865 - 18 décembre 1865) [Abolition de l'esclavage].**

**SECTION 1 :** Ni esclavage ni servitude involontaire, si ce n'est en punition d'un crime dont le coupable aura été dûment convaincu, n'existeront aux Etats-Unis ou dans aucun endroit soumis à leur juridiction.

**SECTION 2 :** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XIV (13 juin 1866 - 28 juillet 1868) [Garantie des libertés individuelles; électorat; éligibilité; dette publique].**

**SECTION 1 :** Toutes personnes nées ou naturalisées aux Etats-Unis, et soumises à leur juridiction, sont citoyens des Etats-Unis et de l'Etat où elles résident. Aucun Etat ne fera ou n'appliquera de loi qui restreindrait les privilèges ou immunités des citoyens des Etats-Unis; ni ne privera aucune personne de vie, de liberté ou de propriété sans procédure légale convenable (without due process of law); ni ne refusera à quiconque relève de sa juridiction légale protection des lois (equal protection of the laws).

**SECTION 2 :** Les représentants seront répartis entre les divers Etats proportionnellement à leurs populations respectives, en comptant la totalité des habitants de chaque Etat, à l'exclusion des Indiens non imposés. Mais, quand le droit de voter à l'élection d'électeurs des Président et Vice-président des Etats-Unis, de représentants au Congrès, de fonctionnaires exécutifs et judiciaires d'un Etat ou des membres de la législature de celui-ci, est dénié à des habitants [mâles] de cet Etat, [âgés de vingt et un



ans] et citoyens des Etats Unis, ou restreint d'une quelconque manière, sauf en cas de participation a une rébellion ou d'un autre crime, la base de la représentation dudit Etat sera réduite dans la proportion existant entre le nombre des citoyens [mâles] visés et le nombre total des citoyens [mâles] âgés de [vingt et un ans].

**SECTION 3 :** Nul ne sera sénateur ou représentant au Congrès, ou électeur des Président et Vice-président, ni ne tiendra aucune fonction civile ou militaire relevant des Etats-Unis ou de l'un quelconque des Etats, qui, ayant préalablement prêté serment, comme membre du Congrès, ou fonctionnaire des Etats-Unis, ou membre d'une législature d'Etat, ou fonctionnaire exécutif ou judiciaire d'un Etat, de défendre la constitution des Etats-Unis, aura pris part à une insurrection ou à une rébellion contre elle, ou donné aide ou facilités à ses ennemis. Mais le Congrès pourra, par un vote des deux tiers de chaque chambre, lever cette incapacité.

**SECTION 4 :** La validité de la dette publique des Etats-Unis, autorisée par la loi, y compris les dettes contractées pour le paiement de pensions et de primes pour services dans la répression d'une insurrection ou d'une rébellion, ne sera pas mise en question. Mais ni les Etats-Unis, ni aucun Etat n'assumeront ni ne paieront aucune dette ou obligation contractées dans l'aide d'une insurrection ou rébellion contre les Etats-Unis, ni aucune réclamation pour la perte ou l'émancipation d'esclaves; au contraire toutes dettes, obligations et réclamations de cette nature seront tenues pour illégales et nulles.

**SECTION 5 :** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet aux dispositions du présent article par une législation appropriée.

**ART. XV (26 février 1869 - 30 mars 1870) [Droit de suffrage].**

**SECTION 1 :** Le droit des citoyens des Etats-Unis de voter ne sera dénié ou restreint ni par les Etats-Unis, ni par aucun Etat, pour raison de race, couleur ou condition antérieure de servitude.

**SECTION 2 :** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XVI (12 juillet 1909 - 25 février 1913) [Impôt sur le revenu].**

Le Congrès aura le pouvoir d'établir et de percevoir des impôts sur les revenus, de quelque source qu'ils proviennent, sans répartition parmi les divers Etats, et sans égard à aucun recensement ou dénombrement.

**ART. XVII (13 mai 1912 - 31 mai 1913) [Election des sénateurs].**

(1) Le Sénat des Etats-Unis sera composé de deux sénateurs de chaque Etat, élus par le peuple de cet Etat pour six ans; et chaque sénateur aura une voix. Les électeurs dans chaque Etat auront les qualités requises pour être électeurs de la branche la plus nombreuse de la législature de l'Etat.

(2) Quand des vacances se produiront dans la représentation d'un Etat au Sénat, l'autorité exécutive de cet Etat émettra des writs d'élection pour pourvoir à ces vacances, mais la législature de chaque Etat pourra donner à l'exécutif de celui-ci le pouvoir de procéder à des nominations temporaires jusqu'à ce que le peuple pourvoie aux vacances par élection de la façon que la législature déterminera.

(3) Le présent amendement ne sera pas interprété comme affectant l'élection où la durée du mandat de tout sénateur choisi avant qu'il n'acquière force exécutoire comme partie de la constitution.

**ART. XVIII (18 décembre 1917 - 29 janvier 1919) [Prohibition].**

**SECTION 1 :** [Une année après la ratification du présent article, la fabrication, la vente ou le transport des boissons enivrantes, l'importation desdites boissons ou leur exportation, seront interdits par les présentes aux Etats-Unis et dans tout territoire soumis à leur juridiction en la matière.

**SECTION 2 :** Le Congrès et les divers Etats auront concurremment pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**SECTION 3 :** Le présent article sera inopérant à moins d'être ratifié comme amendement à la constitution par les législatures des divers Etats, de la manière prévue dans la constitution, dans les sept années qui suivront la date de sa présentation aux Etats par le Congrès].

**ART. XIX (4 juin 1919 - 26 août 1920) [Suffrage des femmes].**

(1) Le droit de vote des citoyens des Etats-Unis ne pourra être dénié ou restreint pour raison de sexe par les Etats-Unis ni l'un quelconque des Etats.

(2) Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XX (2 mars 1932 - 6 février 1933) [Entrée en fonction des membres du Congrès et du Président].**

**SECTION 1 :** Les mandats du Président et du Vice-président prendront fin à midi, le vingtième jour de janvier, et les mandats des sénateurs et des représentants à midi, le troisième jour de janvier, des années au cours desquelles ces mandats auraient pris fin si le présent article n'avait pas été ratifié; et ces mandats de leurs successeurs commenceront alors.

**SECTION 2 :** Le Congrès s'assemblera au moins une fois l'an, et cette réunion commencera à midi, le troisième jour de janvier, à moins que, par une loi, il ne fixe un jour différent.

**SECTION 3 :** Si, à la date fixée pour le commencement du mandat du Président, le Président élu est décédé, le Vice-président élu deviendra Président. Si un Président n'a pas été choisi avant la date fixée pour le commencement de son mandat, ou si le Président élu ne remplit pas les conditions, alors le Vice-président élu fera fonction de Président jusqu'à ce qu'un Président remplisse les conditions; et le Congrès peut, par une loi, pourvoir au cas où ni un Président élu, ni un Vice-président élu ne rempliraient les conditions en désignant qui fera alors fonction de Président, ou la manière selon laquelle une personne qui fera fonction de Président sera choisie, et ladite personne agira en cette qualité jusqu'à ce qu'un Président ou un Vice-président remplisse les conditions.

**SECTION 4 :** Le Congrès peut par une loi pourvoir au cas de décès de l'une des personnes parmi lesquelles la Chambre des représentants peut choisir un Président lorsque le droit de choisir lui est dévolu, et au cas de décès de l'une des personnes parmi lesquelles le Sénat peut choisir un Vice-président lorsque le droit de choisir lui est dévolu.

**SECTION 5 :** Les sections I et 2 prendront effet le quinzième jour d'octobre suivant la ratification du présent article.

**SECTION 6 :** Le présent article sera inopérant à moins d'être ratifié comme amendement à la constitution par les législatures des trois quarts des divers Etats, dans les sept années qui suivront la date de sa soumission.

**ART. XXI (20 février 1933 - 5 décembre 1933) [Prohibition].**

**SECTION 1 :** Le dix-huitième amendement à la constitution des Etats-Unis est abrogé par les présentes.

**SECTION 2 :** Le transport ou l'importation dans tout Etat, territoire ou possession des Etats-Unis, de boissons enivrantes pour livraison ou consommation en violation des lois de ceux-ci sont interdits par les présentes.

**SECTION 3 :** Le présent article sera inopérant à moins d'être ratifié comme amendement à la constitution par convention dans les divers Etats ainsi que prévu dans la constitution, dans les sept années qui suivront la date de la soumission de celui-ci aux Etats par le Congrès.

**ART. XXII (21 mars 1947 - 27 février 1951) [Nombre de mandats présidentiels].**

**SECTION 1 :** Nul ne sera élu aux fonctions de Président plus deux fois, et nul, s'il a occupé les fonctions de Président, ou agi en qualité de Président, pendant plus de deux ans d'un mandat pour lequel quelque autre personne était élue Président, ne sera élu aux fonctions de Président plus d'une fois. Mais cet article ne s'appliquera pas à toute personne ayant occupé les fonctions de Président quand cet article fut proposé par le Congrès, et il n'empêchera pas quiconque pourrait occuper les fonctions de Président, ou agir en qualité de Président, durant le mandat au cours duquel cet article deviendrait exécutoire, d'occuper les fonctions de Président ou d'agir en qualité de Président durant le reste de ce mandat.

**SECTION 2 :** Le présent article sera inopérant à moins d'être ratifié comme amendement à la constitution par les législatures des trois quarts des divers Etats dans les sept années de sa soumission aux Etats par le Congrès.

**ART. XXIII (17 juin 1960 - 29 mars 1961) [District de Columbia].**

**SECTION 1 :** Le district constituant le siège du gouvernement des Etats-Unis désignera selon telle manière que pourra déterminer le Congrès un nombre d'électeurs du Président et du Vice-président équivalant au nombre total des sénateurs et représentants au Congrès auquel ce district aurait droit s'il était un Etat, mais en aucun cas supérieur à celui de l'Etat le moins peuplé; ces électeurs se joindront à ceux désignés par les Etats et ils seront considérés, pour les besoins de l'élection du Président et du Vice-président, comme désignés par un Etat; et ils se réuniront dans le district et rempliront les devoirs prévus par le douzième article d'amendement.

**SECTION 2 :** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XXIV (27 août 1962 - 4 février 1964) [Exclusion des taxes électorales].**

**SECTION 1 :** Le droit des citoyens des Etats-Unis de voter à toute élection primaire ou autre élection du Président ou du Vice-président, des électeurs du Président et du Vice-président, ou des sénateurs ou représentants au Congrès, ne sera pas dénié ou restreint par les Etats-Unis, ou par aucun Etat, pour cause de manquement au paiement d'une taxe électorale (poll tax) ou de tout autre impôt.

**SECTION 2:** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XXV (6 juillet 1965 - 23 février 1967) [Nomination du Vice président; incapacité du Président].**

**SECTION 1 :** En cas de destitution, décès ou démission du Président, le Vice-président deviendra Président.

**SECTION 2 :** Quand il y aura une vacance dans les fonctions de Vice-président, le Président présentera un Vice-président qui entrera en fonction après confirmation par un vote majoritaire des deux chambres du Congrès.

**SECTION 3 :** Quand le Président transmet au président pro tempore du Sénat et au président de la Chambre des représentants une déclaration écrite aux termes de laquelle il est incapable d'assumer les pouvoirs et devoirs de ses fonctions, et jusqu'à ce qu'il leur transmette une déclaration écrite du contraire, ces pouvoirs et devoirs seront assumés par le Vice-président en qualité de Président par intérim.

**SECTION 4 :** Quand le Vice-président et une majorité des principaux fonctionnaires des départements exécutifs ou de tel autre corps que le Congrès peut déterminer par loi transmettent au président pro tempore du Sénat et au président de la Chambre des représentants une déclaration écrite aux termes de laquelle le Président est incapable d'assumer les pouvoirs et devoirs de ses fonctions, le Vice-président assume immédiatement les pouvoirs et devoirs de ces fonctions en qualité de Président par intérim. Par

la suite, quand le Président transmettra au président pro tempore du Sénat et au président de la Chambre des représentants une déclaration écrite aux termes de laquelle aucune incapacité n'existe, il reprendra les pouvoirs et devoirs de ses fonctions, à moins que le Vice-président et une majorité des principaux fonctionnaires des départements exécutifs, ou de tel autre corps que le Congrès peut déterminer par loi, ne transmettent dans les quatre jours au président pro tempore du Sénat et au président de la Chambre des représentants une déclaration écrite aux termes de laquelle le Président est incapable d'assumer les pouvoirs et devoirs de sa charge. Le Congrès devra alors décider d'une solution, s'assemblant à cette fin dans les quarante-huit heures s'il n'est pas en session. Si, dans les vingt et un jours après réception de la dernière déclaration écrite, ou, si le Congrès n'est pas en session, dans les vingt et un jours après que le Congrès a été requis de s'assembler, le Congrès décide par un vote des deux tiers des deux chambres que le Président est incapable d'assumer les pouvoirs et devoirs de ses onctions, le Vice-président continuera à assumer ces fonctions en qualité de Président par intérim; dans le cas contraire, le Président reprendra les pouvoirs et devoirs de ses fonctions.

**ART. XXVI (23 mars 1971 - 5 juillet 1971) [Vote à dix-huit ans].**

**SECTION 1 :** Le droit des citoyens des Etats-Unis, qui sont âgés de dix-huit ans ou plus, de voter ne sera pas dénié ou restreint par les Etats-Unis ou l'un quelconque des Etats pour raison d'âge.

**SECTION 2 :** Le Congrès aura pouvoir pour donner effet au présent article par une législation appropriée.

**ART. XXVII (1789-7 mai 1992) [Modification de la rémunération des membres du Congrès].**

Aucune loi modifiant la compensation offerte aux sénateurs et aux représentants pour leurs services ne prendra effet avant une élection à la Chambre des représentants.

Texte établi par S. Rials à l'aide des diverses traductions usuelles.



### **Bibliographie sélective**

|                                |
|--------------------------------|
| <b>Ouvrages de références:</b> |
|--------------------------------|

BECKER, Howard S., *Propos sur l'art*, Canada, Paris, Montréal, L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1999, 217 pages.

BEECHER-STOWE, Harriet, *La Case de l'Oncle Tom*, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, Collection Folio Junior, 2001, 432 pages.

BOORSTIN, Daniel, *Histoire des Américains*, Paris, Éditions Robert Laffont, ( pour la traduction française ), Collection Bouquins, 1991, 1603 pages.

BOURDON, Yves et Jean Lamarre, *Histoire des États-Unis. Mythes et réalités*, France, Québec, Lyon, Chronique sociale, Laval, Beauchemin, 1996, 269 pages.

BROWN, Christopher, *La peinture de genre hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle. Images d'un monde révolu*, traduit de l'anglais par Solange Schnall, Paris, Éditions De Bussy, 1984, 233 pages.

CRAVEN, Wayne, *American art: history and culture*, New York, Éditions H. N. Abrams, 1994, 687 pages.

DESCHAMPS, Madeleine, *La peinture américaine*, Paris, Éditions Denoël, 1981, 319 pages.

EVANS, Sara M., *Les Américaines*, Paris, Éditions Belin, Collection Histoire et Société, 1991, 604 pages.

FOHLEN, Claude, *Histoire de l'esclavage aux États-Unis*, Paris, Éditions Perrin, 1998, 342 pages.

FRANKLIN, John Hope, *De l'esclavage à la liberté: histoire des afro-américains*, Paris, Éditions Caribéennes, 1984, 614 pages.

GODDARD, Donald, *La peinture américaine*, ( introduction par Robert Rosenblum ), Paris, Éditions Herscher, 1991 327 pages.

GROSECLOSE, Barbara, *Nineteenth-Century American Art*, Angleterre, Oxford University Press, Collection Oxford History of Art, 2000, 233 pages.

HONOUR, Hugh, *L'image du noir dans l'art occidental: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, [ I. Les trophées de l'esclavage ], Paris, Gallimard, Traduit de l'anglais par Marie-Geneviève de la Coste Messelière et Yves-Pol Hemonin, 1989, tome I, 376 pages.

HONOUR, Hugh, *L'image du noir dans l'art occidental: de la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, [ II. Figures et masques ], Paris, Gallimard, Traduit de l'anglais par Marie-Geneviève de la Coste Messelière et Yves-Pol Hemonin, 1989, tome II, 300 pages.

HUGHES, Robert, *American Visions. The Epic History of Art in America.*, New York, Éditions, Alfred A. Knopf, 1997, 635 pages.

JOHNS, Elizabeth, *American Genre Painting. The Politics of Everyday Life*, New Haven, Yale University Press, 1991, 250 pages.

KOLCHIN, Peter, *Une institution très particulière: l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Éditions Belin, ( pour la traduction française ), 1998, 299 pages.

LARKIN, Oliver W., *L'art et la vie en Amérique*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, ( pour la traduction française ), 1952, 486 pages.

LUBIN, David M., *Picturing a Nation. Art and Social Change in Nineteenth-Century America*, New Haven, Yale University Press, 1994, 364 pages.

MARTIN, Jennifer, *L'art des États-Unis*, Paris, Éditions Mazenod ( pour la traduction française ), Collection L'Art et les grandes civilisations, 1992, 637 pages.

McPHERSON, James M., *La guerre de Sécession ( 1861 - 1865 )*, Paris, Éditions Robert Laffont ( pour la traduction française ), 1991, 1004 pages.

NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

ROQUE, Georges, sous la direction de, *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, France, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, 319 pages.

ROQUE, Oswaldo Rodriguez, *Arts des États-Unis*, Paris, Librairie Gründ, ( pour la traduction française ), Collection Les grandes époques de l'art, 1989, 160 pages.

TATHAM, David, *Winslow Homer and the illustrated book*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1992, 348 pages.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Éditions Flammarion, 1981, tome I - 569 pages, tome II - 414 pages.

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 339 pages.

VINCENT, Bernard ( sous la direction de ), *Histoire des États-Unis*, Paris, Éditions Champs Flammarion, 1997, 466 pages.

VINCENT, Bernard, *La destinée manifeste des États-Unis au XIXe siècle*, Paris, Messene, Collection Prepa Capes-Agrégation, 1999, 152 pages.

ZINN, Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, Paris, Agone, 2002, 811 pages.

|                                 |
|---------------------------------|
| <b>Articles de périodiques:</b> |
|---------------------------------|

ADAMS, Karen M., « The Black Image in the Paintings of William Sidney Mount », *The American Art Journal*, November 1995, Volume 7, pages 42-59.

CALO, Mary Ann, « Winslow Homer's Visits to Virginia During Reconstruction », *The American Art Journal*, Winter 1980, Volume 12, Number 1, pages 4-27.

DAVIS, John, « Eastman Johnson's *Negro Life at the South* and Urban Slavery in Washington, D.C. », *The Art Bulletin*, A Quarterly Published by the College Art Association, March 1998, Volume LXXX, Number 1, pages 67-92.

GIESE, Lucretia H., « James Goodwyn Clonney ( 1812-1867 ): American Genre Painter », *The American Art Journal*, Autumn 1979, October, Volume 11, Number 4, pages 4-31.

HOOVER, Catherine, « The Influence of David Wilkie's Prints on the Genre Paintings of William Sidney Mount », *The American Art Journal*, Summer 1980, Volume 13, Number 3, pages 4-33.

PARRY, Ellwood and Maria Chamberlin-Hellman, « Thomas Eakins as an Illustrator, 1878-1881 », *The American Art Journal*, May 1973, Volume 5, Number 1, pages 32-49.

POHL, Frances K., « Putting a Face on Difference », *Art Bulletin*, A Quarterly Published by the College Art Association, December 1996, Volume LXXVIII, Number 4, pages 616-621.

REED, Christopher, « The Artist and the Other, The Work of Winslow Homer », *Art Gallery Bulletin*, Yale University, Spring 1989, pages 69-79.

TATHAM, David, « Poetry, the Stage, and Currier & Ives », *The American Art Journal*, Volume 24, Number 1-2, 1992, pages 94-106.

WALLACE, Michele, « Defacing History », *Art in America*, December 1990, Volume 78, Number 12, pages 120-129/184-186.

WILSON, Christopher Kent, « Winslow Homer's *The Veteran in a New Field*: A Study of the Harvest Metaphor and Popular Culture », *The American Art Journal*, Autumn 1985, Volume 17, pages 1-27.

|                     |
|---------------------|
| <b>Catalogues :</b> |
|---------------------|

AYRES, William Stanley, Barbara J. Mitnick et Fraunces Tavern Museum, IBM Gallery of Science and Art, New York, *Picturing History. American Painting 1770-1930*, Rizzoli, 1993, 256 pages.

HILLS, Patricia, *The Painters' America. Rural and Urban Life, 1810-1910*, New York, Praeger Publishers, In association with the Whitney Museum of American Art, 1974, 157 pages.

( Exposition tenue du 20 sept. au 10 nov. 1974, Whitney Museum of American Art, du 5 dec. 1974 au 19 jan. 1975, Museum of Fine Art, Houston, et du 10 fev. au 30 mars 1975, Oakland Museum. )

Mc ELROY, Guy, *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Belford Arts Publishers, 1990, 140 pages.