

---

## LA PAILLE ET LA POUTRE : IMAGES DE LA VIOLENCE DANS LES AMÉRIQUES

PASCAL MONGNE\*

**D**ÈS LA DÉCOUVERTE du Nouveau Monde, et bien avant qu'il fut identifié comme tel, quelque vingt ans plus tard, les mythes de l'Ancien Monde avaient traversé l'Atlantique et, avec une rapidité surprenante, s'étaient adaptés aux terres nouvelles. Copies fidèles des légendes merveilleuses issues de l'Orient, du Septentrion, voire d'une Asie lointaine et encore mal connue, ils devaient occulter pour longtemps les réalités américaines : paysages et lieux fabuleux, animaux, plantes et hommes monstrueux, coutumes étranges et redoutables. Parmi ces dernières, la violence – *a fortiori* violence païenne – devait jouer un rôle majeur, presque aussi important que l'érotisme exotique dans le développement des fantasmes collectifs de la vision des Amériques.

L'image, vecteur primordial de la transmission de l'information, d'un pouvoir bien supérieur à celui de l'écrit car aisément « lisible » par tous et pour longtemps, l'image donc jouera un rôle prédominant dans la représentation de cette violence (Mongne, 2000). Issue de besoins contradictoires, tant politiques que populaires, elle sera tout autant le reflet fidèle de la réalité vécue ou racontée que le résultat de travestissements destinés à la rendre plus épouvantable encore, et donc plus attrayante.

### VIOLENCES ET MYTHES

Il n'est donc pas surprenant de rencontrer, parallèlement à l'image de la nudité des femmes américaines, l'image de la violence américaine, et cela parmi les plus

\* Historien d'Art, chargé de cours à l'École du Louvre.

anciennes représentations du Nouveau Monde apparues en Europe. Probablement la plus explicite pour notre propos est issue du *Mundus Novus*, d'Amerigo Vespucci. Publié à Paris en 1503, ce récit connaîtra un grand succès en Europe du Nord. Il sera traduit en plusieurs langues et réédité une trentaine de fois jusqu'en 1515. L'édition allemande de 1509 fut accompagnée de gravures sur bois, illustrant les anecdotes marquantes des aventures du navigateur italien.

Suite à la disparition d'un marin, descendu à terre quelques jours plus tôt, et constatant que le village indigène visible depuis la nef était peuplé uniquement de femmes, Vespucci avait décidé d'envoyer un second marin, jeune et bien fait de sa personne dans l'espoir d'amadouer les habitantes et d'obtenir des informations sur leur compagnon. La gravure réalisée en Europe, d'après le texte de Vespucci illustre précisément la scène qui suivit (Figure n° 1) : occupé par les beautés locales, le jeune homme ne voit pas une vieille femme s'approcher de lui, armée d'un cuissot fraîchement découpé. Elle l'assomme, puis aidée des autres sauvagesses



FIGURE N° 1 : AMERIGO VESPUCCI : MUNDUS NOVUS. GRAVURE SUR BOIS DE L'ÉDITION ALLEMANDE DE 1509 (19 x 13,4 CM), DANS HONOUR, 1976, P. 9. (DROITS RÉSERVÉS)

l’emmène hors de vue de l’équipage resté sur le bateau. Ses compagnons arriveront à la rescousse pour le sauver de justesse. Ils découvriront le sort qui l’attendait, et qui avait déjà frappé le premier marin : dévoré par des cannibales – femmes de surcroît (Honour, 1976 : 9). Il importe peu de savoir si cette scène est authentique ou si elle fut inventée par le rusé navigateur afin de rendre son récit plus attrayant. Car Vespucci n’hésita pas à aménager son récit d’anecdotes parfois fort éloignées de la réalité. Elles connurent un grand succès auprès des lecteurs et contribueront, à l’instar de la scène de cannibalisme féminin, à forger des Amériques une image déformée où violence et érotisme devaient jouer un grand rôle.

Déjà signalée par Colomb à propos des Indiens *Caribes*, l’anthropophagie devait être le thème principal du récit de Hans Staden, marin et mercenaire allemand au service des Portugais et prisonnier d’une tribu d’Indiens Tupinambas durant plusieurs mois en 1553. À son retour en Europe, il fera publier son récit qui connaîtra le succès que l’on devine et dans lequel le cannibalisme tient une grande place (*Histoire véridique et description d’un pays d’hommes sauvages, nus, cruels, cannibales, dans le nouveau monde de l’Amérique*, 1557, Marbourg). Par la suite, bien d’autres voyageurs dans les Antilles ou sur les côtes du Brésil, s’en feront écho, témoins directs ou par oui-dire.

On peut donc aisément imaginer le succès que ces publications connurent en Europe, alors qu’elles matérialisaient pour la première fois les fantasmes collectifs du Vieux monde sur les terres nouvellement découvertes. Leurs images de cannibalisme, amplement diffusées et copiées fixaient ainsi et pour longtemps la réputation de violence des « sauvages » américains. Cette réputation allait être enrichie quelques années plus tard d’une autre image, liée non plus aux « sauvages » des côtes brésiliennes et des Antilles, mais à des sociétés « civilisées ». Si les conquêtes du Mexique et du Pérou entre 1518 et 1534 avaient permis la révélation de hautes cultures et donc d’un monde inconnu jusqu’alors, elles devaient alimenter parmi bien d’autres interrogations, celle liée au sacrifice humain, probablement la plus spectaculaire des institutions précolombiennes aux yeux des Européens.

Enjeu de réflexions théologiques et philosophiques passionnées et contradictoires, la fameuse cérémonie aztèque va dès lors jouer, de concert avec le cannibalisme (auquel elle était liée en Mésoamérique), un rôle de premier plan dans la représentation de la violence américaine. Cependant, à cette vision s’ajoutait une dimension religieuse : celle de rites visiblement inspirés par le Malin. À la violence purement « profane » de l’anthropophagie « sauvage », s’ajoutait une violence démoniaque « élaborée ». Ainsi, et jusqu’à nos jours, le sacrifice humain aztèque, et ses nombreuses et riches variétés allait-il prendre une place de choix dans la vision de l’Amérique précolombienne, et l’on s’en doute la charger considérablement. Fort nombreuses en seront les descriptions et les représentations, depuis le début de la conquête du Mexique jusqu’à aujourd’hui.

Le sacrifice mexicain réalisé par Fray Diego Valadés, en est un très bon exemple (Figure n° 2). Celui-là se déroule dans la capitale Mexico-Tenochtitlán, symbolisée par la lagune et les nombreuses habitations cernant le Grand temple et sa place.

Placés volontairement par Valadés, une foule de détails attirent l'œil et fournissent d'importantes informations sur la vie quotidienne des Mexicains (préparation et cuisson des *tortillas* à gauche ; plantes et arbres locaux en bas, etc.). Le sacrifice humain est cependant le thème principal de cette planche : il en occupe le centre. Trois moments de la cérémonie sont ici réunis : la montée des marches de la pyramide par la victime entourée des accompagnant ; le sacrifice par cardiectomie et la présentation du cœur à l'idole (au fond), et enfin la chute des corps au bas de l'escalier, jetés par les acolytes (à droite).

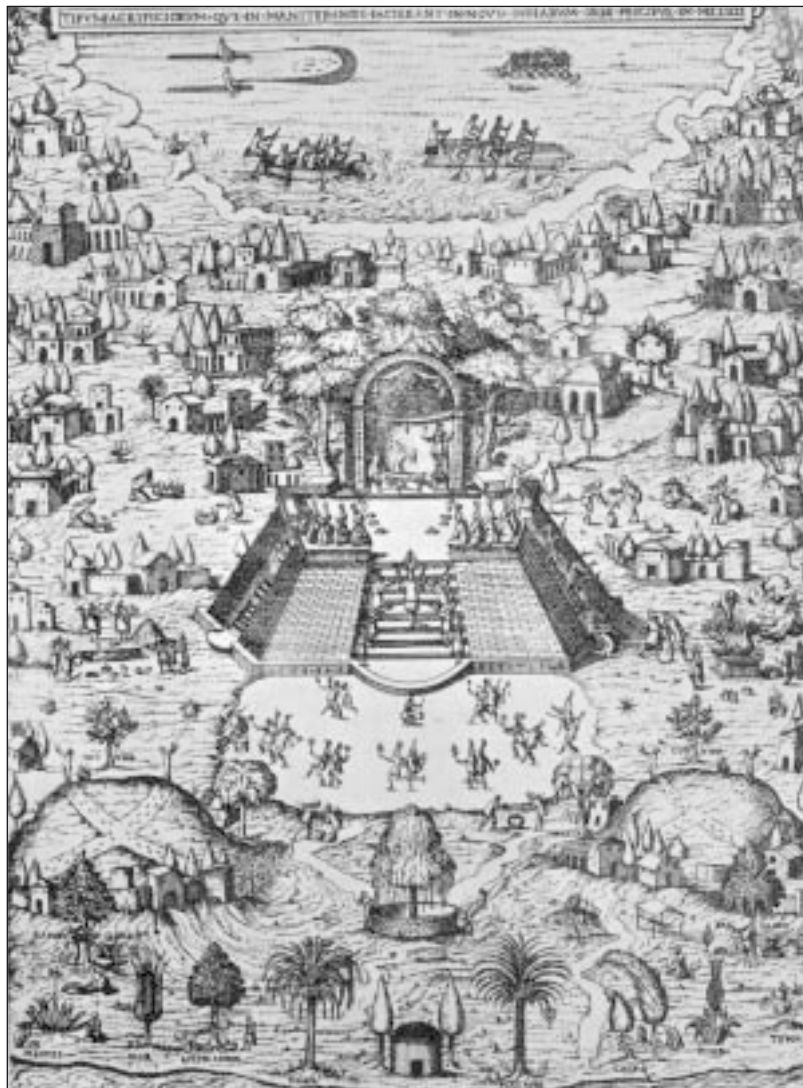


FIGURE N° 2 : FRAY DIEGO VALADÉS : RETHORICA CHRISTIANA (1579),  
DANS KEEN, 1971, P. 89. (DROITS RÉSERVÉS)

Né en 1533 d'un conquistador et d'une Indienne, Fray Diego Valadés avait pris l'habit de Franciscain vers 1550. C'est probablement durant les vingt premières années de son apostolat qu'il se familiarisa avec le passé et les coutumes des Chichimèques qu'il évangélisait. Envoyé dès 1571 en Europe pour y représenter son Ordre (France, Espagne, Italie), il y restera probablement jusqu'à la fin de sa vie. C'est donc à Pérouge qu'il écrira et fera publier sa *Rethorica christiana* (1579). Bien que consacré en grande partie aux questions doctrinales, l'ouvrage rassemble d'importantes informations sur les sociétés indiennes d'avant la Conquête. Il est enrichi de 28 planches, réalisées par Valadés lui-même. Celle-ci illustre l'intérêt que pouvait porter l'Europe au sacrifice humain. Représenté ici en détail et avec une certaine authenticité (comme c'est le cas pour les scènes annexes), il subit cependant le poids d'une esthétique européenne bien éloignée des réalités. L'architecture du Grand temple (et son alcôve sacrificielle) en est caractéristique.

## VIOLENCES PARTAGÉES

L'installation des systèmes coloniaux, dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, modifiera profondément la vision des Amériques, et par là même la représentation de sa violence. L'Amérique ibérique, isolée du reste du monde par la surveillance ombreuse de l'Espagne, ne fournit plus d'informations iconographiques, mais reste cependant un modèle d'exotisme et surtout un prétexte à réflexion philosophique. Aussi, la vision de l'Amérique méridionale, va-t-elle se nourrir durant deux siècles aux sources précédentes, sources limitées, réutilisées sans cesse et déformées à l'aune du goût de l'Europe baroque.

Ainsi évolue l'Amérique ou plutôt son image. Le sauvage devient le « Bon sauvage », certes toujours exotique mais beaucoup moins redoutable. Peu civilisé mais beaucoup plus fréquentable, il prendra dès lors l'aspect que lui donneront les fameuses et innombrables allégories : jeunes filles peu vêtues d'une jupe de plumes, à la gorge généreuse, chevauchant hardiment un tatou ou un alligator. Parmi tous ces ingrédients iconographiques, la violence a vu sa place réduite à la portion congrue : une tête trophée située aux pieds de la jeune femme ; simple vestige d'une sauvagerie désormais maîtrisée, presque oubliée et surtout féminine.

Cependant, si la violence change d'aspect, elle change surtout de camp. Elle ne disparaît pas mais se déplace. De sauvage et indigène, elle devient européenne et plus particulièrement espagnole. Les exemples les plus explicites sont à rechercher parmi les illustrations des *Grands voyages* (Duviols 1985 : 175-202) réalisées par Théodore de Bry. Disciple de Dürer et originaire de Liège, réfugié à Francfort en 1560 devant les persécutions anti-huguenottes, Théodore de Bry (1528-1598) y fonda le célèbre atelier de graveur que ses fils reprendront après sa mort. C'est dans ce lieu que seront réalisés, entre 1591 et 1634, les *Grands voyages*. Aussi appelée Histoire de l'Amérique ou Nouveau Monde, cette collec-

tion de 13 volumes consacrée à la conquête du continent, reprenait les textes des grands voyageurs de l'époque.

Illustrée de près de 300 gravures, cette impressionnante somme est d'abord une vision européenne du nouveau monde dans un contexte de rivalités coloniales et religieuses. Il n'est donc pas surprenant que les volumes 4, 5 et 6, consacrés à la conquête des Antilles, du Mexique et du Pérou soient en fait un violent réquisitoire contre l'action coloniale et évangélicatrice de l'Espagne. Les remarquables gravures, inspirées du texte et des illustrations du voyageur italien Benzoni (*Historia del mondo nuovo*, 1565) et réalisées dans l'atelier des De Bry, auront en Europe un impact immense. Des soixante-quinze planches consacrées aux trois volumes, presque la moitié représente des scènes de violence perpétrée par les conquistadors sur des Indiens sans défense. Elles peuvent être considérées comme la source iconographique de la Légende noire anti-espagnole, aujourd'hui encore bien vivante. La plus sanglante et la plus spectaculaire de ces images est probablement la gravure XVII de la cinquième partie (Figure n° 3).



FIGURE N° 3 : THÉODORE DE BRY : *LES GRANDS VOYAGES*, VOL. V, PL. XVII (1595),  
DANS DUVIOLS, 1986, p. 197. (DROITS RÉSERVÉS)

Elle fait référence à l'un des épisodes les plus tragiques de l'expédition de Hernando de Soto, raconté par Benzoni. Ancien compagnon de Pizarre, réputé pour son élégance, son intrépidité et sa cruauté, Hernando de Soto avait débarqué en 1539 dans la baie de Tampas en Floride, en quête des trésors que l'expédition malheureuse de Narvaéz avait recherchés vainement. Après avoir torturé en vain des caciques pour qu'ils livrent leur or, De Soto menaça de les condamner au bûcher s'ils ne lui révélaient pas l'emplacement de leurs trésors. Finalement, furieux de son échec, il les fit mutiler. De ce drame, un *Deus ex machina* sera peut-être la conclusion : après avoir perdu près de la moitié de ses hommes, De Soto mourra sur les rives du Mississippi. Ce n'est que quatre ans plus tard que les survivants de son expédition rejoindront la Nouvelle-Espagne.

Selon la formule très courue en Europe, les différents moments de l'histoire sont ici représentés : les scènes de tortures fort réalistes à droite, puis le bûcher à gauche, et enfin au premier plan la scène principale. Celle-ci occupe plus de la moitié de la surface de la gravure. On y distingue les soldats escortant les caciques au lieu de leur supplice, ainsi que la mutilation sous les ordres de l'officier (probablement de Soto lui-même). Sur le côté et en l'arrière s'enfuient les victimes, abandonnées à leur sort. Représentés nus, ou presque nus, le corps légèrement enrobé, aux cheveux courts cernant une curieuse tonsure, ces Indiens ne correspondent certainement pas à ceux que De Soto rencontra dans son périple. Inspirés des exemples brésiliens que De Bry avait pu voir sur des gravures antérieures, ils ne sont en fait que les modèles utilisés pour servir un propos bien éloigné de l'ethnographie. L'authenticité de l'épisode n'en est pas non plus la cause. Reprenant mot pour mot le texte de Benzoni (dont l'ouvrage est violemment anti-espagnol), de Bry établit là un monument iconographique de la Légende noire.

Si, dans l'Amérique méridionale, la représentation de la violence s'était visiblement déplacée de l'Indigène vers son vainqueur, la moitié septentrionale du continent ne semble pas en revanche connaître une telle évolution. L'Indien du Sud, personnage doux et bon, subissant une conquête inique et brutale, devient au nord un être barbare, dangereux, négatif, et surtout foncièrement hostile à la civilisation et à la christianisation. Cette différence de traitement en fonction des acteurs de la colonisation est très visible dans les représentations anglo-saxonnes et protestantes, consacrées notamment à l'Amérique du Nord. On la trouve cependant en France, notamment dans l'hagiographie catholique relative aux efforts missionnaires dans le Canada (Figure n° 4).

Cette illustration, issue de l'*Historiae canadensis* de François Creux (1664), relate les martyres subis par plusieurs Jésuites au Canada entre 1646 et 1650 (Honour, 1976 : 110-111). Respectant les conventions classiques en la matière, l'auteur de la gravure a ici réuni des faits distincts par le temps, le lieu et l'action : dix personnes (religieux et laïcs) sont donc représentées et signalées par un numéro : Anne de Nouë de Champagne, Isaac Jogues et ses deux compagnons, Antoine Daniel, Jean de Brebeuf, Gabriel Lalemant, Charles Garnier, Noël Chabanel et le seul Indien « bon » (Algonquin) : Joseph Onahare. Chaque martyr se voit ainsi



FIGURE N° 4 : JÉSUITES MARTYRISÉS PAR LES IROQUOIS (1664), GRAVURE (33 X 44,3 CM), BIBLIOTHEQUE NATIONALE (ESTAMPES), DANS HONOUR, 1976, P. 110. (DROITS RÉSERVÉS)

attribuer une partie de l'espace de la gravure, selon une progression dramatique partant d'un fond peu visible vers le premier plan, où l'horreur et la violence éclatent à la face du spectateur. Plusieurs « passions » sont alors réunies, illustrant avec luxe de détails bourreaux et victimes, et surtout la nature des supplices (fusillé, brûlé, tué à coup de hache, ébouillanté, découpé en lanières). Très classique et donc européenne par son style (paysage bucolique, élégance des personnages, attitudes maniérées), cette gravure est cependant « américaine » par le thème abordé ici : la violence indienne antichrétienne. On notera particulièrement le contraste iconographique entre d'une part le calme des lieux et l'abnégation des victimes et d'autre part la violence et le réalisme de scènes tout à fait authentiques.

Largement diffusés par les *Relations Jésuites*, les récits de martyres semblent avoir connu un certain succès en France, où se mêlaient probablement admiration devant le courage des missionnaires et voyeurisme face aux tortures qu'ils subissaient. Cette tradition de représentation du martyr est évidemment ancienne dans l'art religieux catholique. Cependant transposée en d'autres lieux et époques, elle identifie de nouveaux bourreaux : non plus Romains, Juifs ou Barbares, mais cette fois Indiens. Enfin, une dimension politique doit être aussi signalée : les meurtriers – Iroquois – ennemis des Français, sont soutenus et armés par les Britanniques.



## VIOLENCES DIVERSIFIÉES

L'émancipation des colonies espagnoles en Amérique, et l'avènement du Romantisme en Europe, conséquences indirectes des bouleversements de la Révolution et de l'Empire, transformeront radicalement la vision du nouveau monde. L'Amérique hispanique, libre d'accès après trois siècles d'isolement, voit la venue, dès les années 1820, de voyageurs et surtout de peintres voyageurs, à l'instar de ceux qui arpentaient l'Orient. La jeune république nord-américaine, entamant sa conquête vers l'Ouest attire elle aussi les regards des explorateurs. Une image nouvelle du continent se répand alors dans l'ancien monde ; en fait des images nouvelles, diversifiées et radicalement différentes de celles présentées jusqu'alors. La représentation de la violence, une des indispensables composantes de cette nouvelle vision du nouveau monde, devait en conséquence connaître d'importants et nombreux avatars (Mongne, sous presse).



FIGURE N° 5 : *SACRIFICES HUMAINS*, LITHOGRAPHIE PAR FRITEL (« D'APRES LES INDICATIONS DE L'AUTEUR »), DANS DESIRÉ CHARNAY, *LES ANCIENNES VILLES DU NOUVEAU MONDE*, 1885. (DROITS RÉSERVÉS)

Le passé précolombien est l'une de ces images. Redécouvert et magnifié, il laissera cependant ressurgir, à l'aune du goût morbide des courants romantiques et gothiques, son aspect le plus spectaculaire et fascinant : le sacrifice humain. Déjà célébré dans les fantasmes européens de la Renaissance, il connaîtra tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle – et bien sûr jusqu'à nos jours, un succès jamais démenti. L'exemple publié par l'explorateur, archéologue et photographe, Désiré Charnay (1828-1915), est certainement l'un des plus connus (Figure n° 5).

Longtemps oublié, Charnay est aujourd'hui reconnu pour les photographies qu'il réalisa par centaines, tant au Mexique que dans d'autres régions du monde (Mongne 2000 ; Charnay, 2001). Son ouvrage majeur *Les anciennes villes du Nouveau Monde* (1885) fut à son époque la principale synthèse d'archéologie mexicaine en français. Il y développa sa théorie « toltéquisante » qui voulut accorder aux fameux et mythiques Toltèques la paternité de la civilisation dans cette partie du monde. L'ouvrage, illustré par les grands noms de la gravure de l'époque, nous présente un exemple de ces fameuses cérémonies (p. 49). Sur un fond de paysage qui laisse supposer que l'on se trouve en hauteur (probablement au sommet d'une pyramide), cinq acolytes maintiennent fermement un homme sur la pierre du sacrifice. Au premier plan, le grand prêtre vient d'ouvrir la poitrine de la victime et brandit le cœur encore palpitant vers la divinité que l'on suppose hors champ, à gauche.

Contrairement aux images européennes des deux siècles précédents qui plus volontiers représentaient les sacrifices aztèques de manière détournée (vues d'ensemble, scènes décomposées, esthétique baroque et donc édulcorée), la cérémonie est cette fois présentée en plan rapproché de manière à fournir un grand nombre de détails, tant sur les vêtements que sur la nature du rituel. Si le développement des recherches américanistes et notamment la redécouverte des chroniques espagnoles du XVI<sup>e</sup> siècle avaient autorisé cette précision iconographique, il n'est pas certain que la recherche de la vérité historique ait commandé ces représentations. Le couteau bien en vue dans la main du sacrificateur, la poitrine ouverte et bien sûr le cœur sanglant extrait à l'instant sont autant d'éléments destinés à flatter le voyeurisme du spectateur. Enfin, le fait que cette image soit la seule reconstitution historique illustrée dans l'ouvrage de Charnay (si l'on excepte une « jeune fille toltèque » et un « roi indien ») en dit long sur la volonté des auteurs et le goût des lecteurs.

L'instabilité politique des jeunes républiques latines, en proie à une anarchie politique permanente devait elle aussi jouer un important rôle dans l'image diversifiée des Amériques. *Pronunciamentos*, révolutions sanglantes, guerres civiles répétées et brigandage endémique allaient alors devenir thèmes de choix dans la représentation de la violence latino-américaine. Le Mexique, par son histoire et sa situation géographique, par l'intérêt que manifestaient les puissances pour ses richesses (la France et surtout les États-Unis si proches), en fut le support le plus connu avant d'être détrôné à la fin du siècle par les républiques bananières d'Amérique centrale. Parmi ces représentations, certaines connurent un grand

succès et furent maintes fois illustrées, ou contées (attaques de bandits de grands chemins, et coups d'État par exemple). Il est cependant probable que la plus célèbre fut le peloton d'exécution. Plusieurs raisons peuvent être invoquées qui assurément terrorisaient le spectateur et le fascinaient. C'est tout d'abord la fréquence supposée de cette forme de mort en des régions et périodes troublées et les causes parfois surprenantes qui y mènent. L'exemple le plus tragique est probablement celui du 11 avril 1859 : le général conservateur Marquez, après sa victoire sur les troupes libérales qui menaçaient Mexico, fit exécuter les prisonniers ainsi que les étudiants en médecine venus porter secours aux blessés. Cet acte lui valut le surnom de « Tigre de Tacubaya ». C'est ensuite la proximité de cette violence (portraits et scènes réalisés en pied), liant le témoin à la victime et ses bourreaux, en une forme de voyeurisme ou de participation passive. C'est enfin du point de vue strictement iconographique, peut-être l'une des formes de violence les plus aisées à illustrer, réunissant à l'instar du Théâtre classique, la sacro-sainte unité de lieu, d'action et de temps.

Parmi ces représentations, celles réalisées par Manet sont probablement les plus célèbres. Le 19 juin 1867, à Querétaro, étaient exécutés l'Empereur Maximilien et ses deux principaux généraux, Miramón et Mejía, par les troupes de Benito Juárez. Cette exécution scellait de manière tragique la guerre d'Intervention, commencée en 1862 et qui avait vu le déploiement d'un corps expéditionnaire français chargé de faire tomber le Mexique dans le giron français. Maximilien de Habsbourg, frère puîné de l'empereur d'Autriche, placé par les Français sur le trône mexicain en 1864, devait en être la plus illustre victime. La nouvelle de sa mort avait profondément ému l'opinion et les dirigeants d'Europe qui, vainement, avaient tenté de fléchir la résolution de Juárez. Manet, comme bien d'autres, s'en fit l'écho.

L'œuvre (Figure n° 6) affiche cependant une apparente absence d'émotion qui sera d'ailleurs reprochée au peintre. Le paysage bucolique en arrière-plan, les spectateurs grimpés sur le mur et indifférents, l'officier armant calmement son fusil pour donner le coup de grâce, tout concourt en effet à inspirer un sentiment de distanciation, intolérable si l'on considère l'enjeu de l'action. Ce « détachement » n'est bien sûr que superficiel et Manet saisit en image les effets dramatiques d'une violence politique et militaire. Cependant, à l'inverse du *Tres de mayo* de Goya dont il s'inspire, cette violence semble froide et bien peu latine, et la présence d'uniforme français en est la principale marque.

Cette question des uniformes du peloton d'exécution mérite d'être rappelée. Le premier des quatre tableaux réalisés par Manet sur le thème (en fait une ébauche, aujourd'hui à Boston) représentait les Mexicains vêtus dans leurs costumes traditionnels. Il semble que Manet, après avoir réalisé ce tableau, ait appris que les soldats étaient en fait vêtus à la française. Il peignit donc les trois versions suivantes avec des uniformes français dont les modèles (de véritables soldats) lui avaient été obligeamment fournis par un ami officier. Cependant, une seconde raison à la présence d'uniforme français peut être invoquée : considérant l'opinion de Manet sur la fin dramatique de Maximilien (il jugeait l'Empereur Napoléon III



FIGURE N° 6 : EDOUARD MANET : *L'EXÉCUTION DE MAXIMILIEN* (KUNSTHALLE, MANNHEIM),  
DANS ROUART ET ORIENTI, 1970, PL. XVII. (DROITS RÉSERVÉS)

responsable de sa mort), on peut admettre que cette présence ne fut pas guidée par le seul souci d'authenticité iconographique. Manet soulevait ainsi la responsabilité de la France dans l'issue de l'aventure mexicaine (Rouart et Orienti, 1970 : figure n° 115 et 116).

L'Amérique du Nord n'échappera pas à cette vision négative, la représentation de la violence devenant alors pour cette partie du double continent le principal thème de l'imagerie populaire de l'époque. Représentation d'autant prédominante que rien ne semblait pouvoir la contrebalancer (prestige d'un passé pré-européen ou colonial, réalisations artistiques, histoire immédiate), sinon la beauté complice et spectaculaire des paysages situés au-delà des Appalaches. Cette violence, omniprésente et donc sans rivale iconographique, sera paradoxalement la cause même de la célébrité de l'Amérique du nord en Europe, sous un nom : « La Conquête de l'Ouest ». Primitivement véhiculée, voire « inventée » par le journalisme aux États-Unis, cette « Conquête de l'Ouest » traversant l'Atlantique, deviendra dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le symbole même de l'Amérique. À la fois saga aux personnages mythiques ou réels (de Pecos Bill à William Cody) et marche inexorable de la « civilisation », elle ne cessera de croître en importance, jusqu'à nos jours, grâce notamment aux supports nouveaux de l'imagerie populaire (cinéma, bande dessinée). Ces derniers porteront plusieurs de ces figures à une célébrité caricaturale : caravanes de pionniers, passage du chemin de fer, bivouacs et nuits étoilées, charges de « tuniques bleues ».

Cependant, l'image préférée de cette « Conquête de l'Ouest », fut à la fois la plus violente et la plus exotique : l'attaque de Peaux-rouges. Nouvel avatar, le Peau-rouge devient par excellence l'être négatif d'une imagerie dualiste, et dont le rôle se limite à des apparitions aussi brèves que fréquentes et brutales. L'attaque de la diligence ou du chariot de pionniers en sera l'impérissable modèle du genre, accompagné de surcroît d'une bonne dose de sadisme (tortures, mutilations) et d'érotisme (enlèvement de la femme blanche). Cependant, de tous les faits de violence attribués au Peau-rouge, le scalp est le mieux connu et certainement le mieux « apprécié » par le goût morbide européen (Honour, 1975 : 219-247).

C'est au cours de quatre expéditions le long des rives du Mississippi, du Missouri et de l'Arkansas (1830, 1832, 1834-1835, 1836) que l'Américain George Catlin (1796-1872) réalisa plusieurs centaines d'esquisses, de portraits, de scènes de genres et de paysages. Ses tableaux, mis au propre dans son atelier de la côte Est (son imposante production est estimée à plus de 450 peintures) et surtout les spectacles organisés avec de véritables Indiens connurent un grand succès en Angleterre et en France dans les années 1840 (Matthiessen, 1992). Catlin a bien entendu laissé une esquisse relative à cette coutume guerrière du scalp.

La scène (Figure n° 7) représente la fin d'un combat ayant opposé plusieurs guerriers dont trois, en arrière plan, sont hors de combat. Ils ont été mutilés et leurs scalps pendent à la ceinture d'un quatrième homme, qui lui-même vient d'être scalped. Apparemment sans connaissance, il est soutenu par le pied de son vainqueur qui lui a percé le flanc de plusieurs coups de poignard et qui, surtout, arrache sa chevelure. L'esquisse datée de 1835-37 relate un fait survenu probablement lors de la seconde expédition de Catlin, en 1832 : redescendant le Missouri, il avait séjourné durant un mois parmi les Indiens Mandans, dans les environs de Fort Clark. Il est à peu près certain que le voyageur n'assista pas à ce combat et que celui-là lui fut raconté par ses hôtes. Cependant, on ne peut que



FIGURE N° 7 : GEORGE CATLIN : *COMBAT ENTRE MANDANS* (1832), DANS MOORE, 1997, p. 187.  
(DROITS RÉSERVÉS)

reconnaître l'hallucinante crudité de la scène. Bien qu'il eût l'occasion d'assister à plusieurs actions violentes et de les peindre (chasses au bison, cérémonies religieuses comme la Danse du soleil, combats entre Indiens ou contre l'armée fédérale) ; aucune ne semble approcher un tel degré de réalisme froid et sanglant. Il est probable que Catlin fut fasciné par cette coutume, comme le furent un grand nombre d'Occidentaux : la précision de ses notes sur le sujet ne laisse que peu de doute (Moore, 1997).

## VIOLENCES ET INSTITUTIONS

La fin de cette conquête de l'Ouest (au nord) et la stabilisation des Républiques latines (au sud), devaient, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, autoriser l'élaboration de nouvelles visions des Amériques. Mais celles-là ne sont plus l'apanage de la seule Europe ; l'Amérique (du nord) fournit désormais sa propre image (comme nous venons de le voir avec Catlin), et l'envoi au Vieux monde ; le *Wild west show* de Buffalo Bill (notamment les tournées européennes entre 1888 et 1905) et les premiers « westerns » (réalisés dès avant la première guerre mondiale) en sont les plus anciens exemples. Cependant, le visage de l'Indien, bien que toujours présent, passe dans le registre des mythes populaires et du révolu. De nouvelles images sont élaborées dans lesquelles il n'interviendra plus désormais, puisque inspirées par les conditions politiques et sociales nouvelles. La violence, qu'il incarnait, change de modèle iconographique. Désormais, trois images de la violence américaine le remplaceront aux yeux des Européens : la dictature « latine » ; la violence urbaine ; l'intolérance raciale.

Confirmant ainsi le déplacement des pôles d'intérêts de l'imagerie européenne, les représentations de la violence en Amérique latine, sans devenir plus rares, semblent circonscrites à quelques clichés. Le plus important est très certainement celui illustrant ce que l'on peut appeler la dictature « latine ». Inspirée bien entendu de l'histoire déjà chargée des jeunes républiques de l'Amérique ibérique, cette vision est l'héritière directe de celle élaborée au XIX<sup>e</sup> siècle, et à laquelle s'ajoute un élément primordial : l'ordre, remplaçant l'anarchie.

Régime musclé et corrompu, protégé par une armée pléthorique aux officiers trop nombreux, imposant un calme redouté dans un décor de cités baroques et de cocotiers : telle sera – à quelques variantes près – la principale caricature de l'Amérique latine dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce nouveau « Farwest » méridional, remplaçant celui du Nord, devait entretenir par sa violence « institutionnalisée », par son parfum d'aventures exotiques, mais aussi par un érotisme tropical certain, bien des fantasmes ou plus simplement un désir d'évasion. Le cinéma, la littérature populaire et bien sûr les publications pour la jeunesse en seront particulièrement friands (Musset, 1998).

À ce titre, on ne peut ignorer *L'Oreille cassée*, troisième album des aventures du fameux reporter Tintin (1947). L'action se déroule en effet au sein de deux répu-

bliques de l'Amérique australe (le Nuevo Rico et le San Theodoros) revendiquant toutes deux la possession du Gran Chaco. Cette zone désertique frontalière renfermant d'importants gisements de pétrole sera l'enjeu d'un conflit armé entretenu par la *Général American Oil* et sa rivale la *Compagnie anglaise des pétroles sud-américains*. Le jeune reporter, tout à sa quête d'une idole *arumbaya*, ne portera que peu d'attention à ces événements politiques. Il en sera pourtant le témoin, voire l'acteur privilégié et involontaire : successivement accusé de terrorisme, emprisonné pour être fusillé, libéré puis nommé colonel et aide-de-camp du dictateur local, enfin soupçonné de trahison et fuyard déclenchant les hostilités entre les deux pays. Au-delà de la simple caricature des dictatures latino-américaines, *L'Oreille cassée* est une surprenante satire politique qui reflète d'authentiques événements : la guerre du Chaco, ayant opposé la Bolivie au Paraguay (1932-1935). Ces véritables pamphlets illustrés ne furent pas rares dans les plus anciennes œuvres d'Hergé : *Tintin en Amérique*, publié quelques années plus tôt, avait été une féroce critique de la société nord-américaine. De cette dramatique histoire (à l'issue de laquelle le fétiche *arumbaya* regagnera sa vitrine au musée), un personnage émergera, pièce importante de la galerie de portraits d'Hergé et que l'on retrouvera plus tard, véritable allégorie des tyrans « latins » : le fameux général Alcazar.

Si, aux yeux du public européen, les généraux galonnés semblaient être l'apanage de la moitié sud du continent, le nord vit en revanche se développer une image fort différente des représentations qui l'avaient jusqu'alors caricaturé. Autre vision certes et cependant héritière des précédentes, la cité gigantesque – la mégapole – apparaissait dans l'imagerie européenne. Nouvelle « frontière » de béton et d'acier, elle se substituait (ou plutôt s'ajoutait) aux mythes de l'Ouest. À la conquête horizontale des plaines et des déserts, semblaient succéder une conquête verticale cristallisant dans l'esprit des lointains témoins d'Europe tous les dynamismes et toutes les violences. Violence domestique, violence mafieuse, violence affairiste ; le creuset ne pouvait qu'attirer la production littéraire. *Le Mystérieux docteur Cornélius* (1913) est probablement l'un des modèles du genre. Gustave Le Rouge y met en scène un savant fou, richissime et assoiffé de pouvoir dans un décor de machineries futuristes et de cités nord-américaines tentaculaires. Force restera cependant à la justice, puisque la fin de cet interminable roman verra le siège de son repaire (une forteresse au large de l'Alaska) par les marines du monde entier. Si l'écrit attirait les talents, l'image ne restait point en retrait.

George Grosz (1893-1959) en laissa plusieurs dont *Souvenir de New York* nous semble la plus suggestive (Figure n° 8). Publiée en 1917 dans son *Premier recueil*, cette lithographie trahit la profonde fascination qu'exerçait sur lui un pays connu seulement au travers des romans d'aventures lus durant son adolescence. Ce maître de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité), né à Berlin, ne s'installera aux États-Unis qu'en 1933. Cependant, malgré l'admiration qu'il semblait porter au mode de vie américain (il américanise son prénom, Georg, à cette époque), Grosz ne pouvait ignorer la violence de la grande cité. Aussi, fidèle à son monde pictural de meurtres, de sadisme et de violence, il choisit le thème



FIGURE N° 8 : GEORGE GROSZ : *SOUVENIR DE NEW-YORK*, PARU DANS *PREMIER RECUEIL* (1917), DANS SCHNEEDE, BUSSMANN ET SCHNEEDE-SCZESNY, 1979, P. 59. (DROITS RÉSERVÉS)

de la métropole déshumanisée et trépidante : foules agitées, bruit et vitesse, gratte-ciel entrechoqués. Cette brutalité « américaine » donnera naissance à plusieurs autres images (elles aussi antérieures à son séjour au États-Unis), où se mêleront cow-boys, Indiens (*Image du Texas*, 1918) et scènes de lynchage (*Ku-Klux-Klan*, 1920).

L'intolérance raciale, sujet de l'ultime exemple choisi chez Grosz, peut être considérée comme la troisième image de cette vision récente de l'Amérique par le Vieux monde. Elle est cependant l'héritière de deux thèmes plus anciens, sources d'un bon nombre de représentations concernant l'ensemble du continent : le trafic négrier et l'esclavage. Bien qu'ils fussent abordés dès le XVII<sup>e</sup> siècle dans l'imagerie du continent, ces derniers ne connaîtront un véritable engouement qu'à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec le développement des mouvements



abolitionnistes. Blake, Turner, et Hugo, pour ne citer que les plus célèbres, laisseront à ce propos quelques images d'une rare violence (William Blake : *A negro hung alive by the ribs...* (1796) ; William Turner : *Le bateau négrier* (1840) ; Victor Hugo : *La pendaison de John Brown* (1860) (Hugh Honour, 1976 : 295, 301, 306). Issu donc de modèles développés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de l'intolérance raciale prendra au siècle suivant une importance majeure : reflet d'un conflit de société d'autant plus visible qu'il semblait ne s'adresser qu'aux seuls États-Unis et devenir, de plus, un enjeu iconographique majeur chez les artistes locaux témoins de leur propre monde. Norman Rockwell fut l'un d'eux.

Célèbre aux États-Unis pour ses représentations de personnages ou de situations issus de la vie quotidienne, tant rurale que citadine, l'illustrateur Norman Rockwell (1894-1978) fut durant de longues années le miroir d'une Amérique profonde, populaire et confiante. Ses aquarelles aux couleurs franches, sans profondeur de champ et aux vues parfaitement horizontales, ne sont pas seulement des anecdotes, « moments de vie » saisis sur le vif à l'instar de l'instantané photographique, mais en fait de véritables petits contes développant une histoire bien au-delà des limites de l'image. Ils illustreront durant 47 ans la couverture du *Saturday Evening Post*. La fin de sa collaboration avec le magazine, en 1964, donnera à Rockwell l'occasion de changer les thèmes qu'il affectionnait jusqu'alors. À la peinture d'une Amérique traditionnelle, sinon traditionaliste, succéderont les questions plus graves, marques de l'évolution des mentalités du pays : inégalités sociales, diversité ethnique, tiers-monde (Buechner, 1972).

*The problem we live with*, réalisé pour le magazine *Look* en 1964, en est l'exemple parfait et illustre l'une des plus graves crises de société que les États-Unis affrontèrent depuis la guerre de Sécession : celui de l'intégration scolaire (Figure n° 9). Soutenu ardemment par le président John Kennedy, ce projet qui cherchait à promouvoir l'égalité dans l'enseignement par la mixité ethnique, devait soulever une opposition féroce dans les États du Sud et provoquer de sanglantes émeutes. Il fut cependant mené à son terme sous la protection des forces fédérales. La peinture de Norman Rockwell en présente un témoignage. Une enfant, vêtue de la presque caricaturale tenue blanche des petites afro-américaines du sud des États-Unis, se rend à l'école escortée de quatre policiers. Elle n'est visiblement pas la bienvenue. Une tomate jetée sur le groupe et dont les restes maculent le mur l'atteste. Bien plus explicites sont les inscriptions que l'on distingue : « nigger » (négro), et plus encore les trois K, de sinistre réputation, symbole du Ku-Klux-Klan. Ne seraient-ce ces traces sur le mur, la scène pourrait malgré tout sembler d'un calme parfaitement anodin que le visage neutre de la fillette semble renforcer. Cependant, cette distanciation voulue par Rockwell (accentuée par l'absence des visages des policiers) suggère avec une indicible force ce qui n'est pas montré : derrière l'observateur, la bataille de rue fait rage.



FIGURE N° 9 : NORMANN ROCKWELL : *THE PROBLEM WE ALL LIVE WITH*, PARU DANS *LOOK*, 14 JANVIER 1964, DANS BUECHNER, 1972, p. 136-137. (DROITS RÉSERVÉS)

## LA PAILLE ET LA POUTRE

Lieu commun de l'histoire du monde, la violence est l'un de ses principaux thèmes d'imagerie. Les Amériques, terre d'exotisme et de découverte, devaient par nature en favoriser la représentation. Réelle, vécue ou imaginée, cette violence quelle que fut son authenticité ou sa nature a été depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle, décrite, commentée et illustrée à l'aune des visions occidentales. Ainsi peut-on expliquer la variété des aspects qu'elle put revêtir : cannibalisme, sacrifices humains, cruauté coloniale, persécutions antichrétiennes, conquête de l'Ouest et Peaux-rouges, révolutions, anarchie politique et dictatures latines, sauvagerie urbaine et intolérances raciales. Images apparues successivement à l'Occident, se superposant et enrichissant ainsi une sombre palette – miroir de notre propre monde.

À l'instar de ce miroir européen ne renvoyant de cette violence que ce qui pouvait nourrir les fantasmes occidentaux, ce texte fait un choix. Si tant est qu'il était possible en quelques pages de les présenter toutes, plusieurs formes de violences américaines ont été ignorées ici. C'est le cas de la piraterie caraïbe, de la guérilla et des mafias urbaines ou narcotrafiquantes pourtant grandes pourvoyeuses d'images et de mythes. Beaucoup plus qu'un inventaire aux prétentions démesurées, peut-on présenter une anthologie d'images représentatives de l'évolution et des avatars d'un domaine si particulier.

Car il ne s'agit pas ici de violence, mais d'image de la violence, image issue d'un choix cinq fois centenaire et délibéré d'altération de la réalité ; pendant occidental à la fascination exercée depuis plus longtemps encore par l'Orient. Plus que la violence elle-même, l'image de la violence américaine – *a fortiori* sauvage et lointaine – a su fasciner. Sa contemplation (au sens religieux du terme) étant à la fois exorcisme, assouvissement des pulsions collectives, plus rarement dénonciation, enfin et peut-être surtout reflet rassurant de la barbarie de l'Autre : en somme, la paille et la poutre.

### Bibliographie

- Buechner Thomas S., 1972, *Norman Rockwell. A sixty Year Retrospective*. New-York H.N. Abrams.
- Charnay Désiré, 2001, *Voyage au Mexique (1858-1861)*. Paris, Ginkgo Éditeur (Présentation et commentaires de Pascal Mongne).
- Duviols Jean-Paul, 1985, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*. Paris, Promodis.
- Honour, Hugh, 1975, *The New Golden Land. European Images of America*. London, Allan Lane.
- Honour, Hugh, 1976, *L'Amérique vue par l'Europe*, Grand Palais, 17 septembre 1976 - 3 janvier 1977. Paris, Edition des Musées nationaux.
- Keen, Benjamin, 1971, *The Aztec Image in Western Thought*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Matthiessen Peter, 1992, « L'indomptable Catlin », dans Catlin George, *Les Indiens d'Amérique du Nord*. Paris, Albin Michel.
- Mongne Pascal, 2000, « Objets des Amériques, reflets du Nouveau Monde », dans *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris, Pavillon des Sessions, Palais du Louvre.
- Mongne Pascal, 2000, « Désiré Charnay. Une vision photographique du Mexique », dans *Histoire et Société de l'Amérique Latine*, n° 11.
- Mongne Pascal, 1999, « Imaginaire et réalité : l'imagerie du Mexique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *D'Orbigny, les voyageurs européens et la découverte des Amériques au siècle des Indépendances*. Colloque international du 18 au 20 nov. 1999, Universités Toulouse-Le Mirail et La Rochelle (sous presse).
- Mongne Pascal, 2002, « Désiré Charnay, ou les vestiges d'une œuvre scientifique », dans *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, Paris (sous presse).
- Moore Robert, 1997, « George Catlin : Sauver les Indiens de l'oubli », dans Moore R. (dir.), *Les Indiens d'Amérique*. Paris, Herscher.
- Musset Alain, 1998, « Du San Théodoros à Mosquito : l'Amérique latine en bulles », dans *Cahiers des Amériques Latines*, n° 28/29, Paris, IHEAL Editions.
- Rouart Denis et Orienti Sandra, 1970, *Tout l'œuvre peint de Manet*. Paris, Flammarion, Les Classique de l'Art.
- Schneede Uwe M., Bussmann Georg, Schneede-Sczesny Marina George Grosz, 1979, *Vie et œuvre*. Paris, François Maspero.

## RÉSUMÉ – RESUMEN – ABSTRACT

Depuis son apparition à l'Occident, le continent américain n'a cessé d'être représenté en images, et de multiples manières. Ces images, authentiques ou inventées, ont porté sur tout ce qu'il pouvait offrir d'immédiatement visible : paysages, plantes et animaux bien sûr, mais aussi et surtout ses populations et les cultures qu'elles avaient créées : œuvres d'art, coutumes, cérémonies religieuses, scènes de la vie quotidienne, etc. Au sein de cette invraisemblable richesse iconographique, la violence a certainement joué un rôle primordial. Lieu commun de l'histoire du monde, son image ne pouvait que se développer et grandir dans les fantasmes collectifs de la vieille Europe tournés vers le *Mundus Novus*. Réelle ou imaginée, l'image de la violence américaine a pris depuis cinq siècles de multiples aspects, reflets des époques et des modes, et surtout des mentalités. Ce texte, à partir d'un choix de quelques exemples iconographiques, en fait un rapide survol.

\*\*\*

*Desde su aparición en Occidente, el continente americano no dejó de ser representado en imágenes, y eso, de varias maneras. Estas imágenes, auténticas o inventadas, se refirieron a todo lo que podía ofrecerse siendo inmediatamente visible : paisajes, plantas y animales por supuesto, pero también y sobre todo las poblaciones y las culturas que habían creado : obras de arte, hábitos, ceremonias religiosas, escenas de la vida diaria, etc. En esta increíble riqueza iconográfica, la violencia desempeñó ciertamente un papel*

*primordial. Tópico de la historia del mundo, su imagen, solo podía desarrollarse y crecer en los fantasmas colectivos de la vieja Europa dirigidos hacia el Mundus Novus. Real o imaginada, la imagen de la violencia americana ha tomado desde hace cinco siglos múltiples aspectos, reflejos de los tiempos y de las modas, y sobre todo de las mentalidades. Este texto, a partir de una selección de ejemplos iconográficos, hace un rápido sobrevuelo de esa realidad.*

\*\*\*

Since its appearance in the Occident, the American continent did not cease being represented in images, and in multiple manners. These images, whether authentic or invented, are related to all that it could be immediately visible : landscapes, plants and animals of course, but more especially its populations and the cultures which they had created : works of art, habits, religious ceremonies, everyday life scenes, etc. Within this incredible iconographic richness, violence has certainly played a paramount role. The commonplace of the history of the world, its image could only develop and grow in the collective phantasms of old Europe, turned towards *Mundus Novus*. Real or imagined, the image of American violence has taken since five centuries, multiple aspects, reflections of epochs and modes, and especially of mentalities. This text, starting from a choice of some iconographic examples, is in fact a quick skipping throw