

« Art Follows Empire » : un état des lieux des connaissances sur l'histoire de l'art américain à ses débuts

Réflexion de Wendy Bellion et réactions de Dana E. Byrd, Ethan W. Lasser, Louis P. Nelson et Amy Torbert

Wendy Bellion, Dana E. Byrd, Ethan W. Lasser, Louis P. Nelson et Amy Torbert

Traducteur : Géraldine Bretault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6152>

DOI : 10.4000/perspective.6152

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 43-54

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Wendy Bellion, Dana E. Byrd, Ethan W. Lasser, Louis P. Nelson et Amy Torbert, « « Art Follows Empire » : un état des lieux des connaissances sur l'histoire de l'art américain à ses débuts », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6152>

« Art Follows Empire » : un état des lieux des connaissances sur l’histoire de l’art américain à ses débuts

Réflexion de Wendy Bellion et réactions
de Dana E. Byrd, Ethan W. Lasser, Louis P. Nelson
et Amy Torbert

Introduction Wendy Bellion

Les essais suivants présentés dans cette étude collaborative sur l’art américain à ses débuts sont tirés d’une séance de travail qui a eu lieu lors de la conférence « London and the Americas, 1492-1812 ». Celle-ci avait été organisée par la Society of Early Americanists (SEA) à Kingston University, au Royaume-Uni, en juillet 2014. Pour cette table ronde intitulée « Art Follows Empire », j’avais invité tous les participants à présenter un objet de leur choix. Avec une seule contrainte : les intervenants devaient identifier un objet unique illustrant ou mettant en lumière la nature des relations culturelles entre Londres et ses colonies américaines. Il s’agissait en quelque sorte d’étudier les informations que des objets peuvent receler sur l’histoire d’un lieu – et vice-versa –, dans la sphère géographique atlantique de l’empire britannique émergent¹.

Le seul fait qu’il soit aujourd’hui possible de soumettre des requêtes aussi vastes à des chercheurs en histoire de l’art est significatif. Pour commencer, ces questions sont en soi une reconnaissance implicite du volume et de la variété des objets matériels qui constituaient le monde colonial. Au cours des décennies passées, des chercheurs ont étudié en détail la manière dont des objets produits dans le monde entier ont façonné la vie des populations de chaque côté de l’Atlantique. Les Amérindiens et les colons européens échangeaient du cuivre, des vêtements, de la verroterie et des peaux tannées. Les bateaux transportaient du sucre, du bois et du tabac vers la Grande-Bretagne, puis retraversaient l’Atlantique dans l’autre sens, les cales chargées d’esclaves africains. Des tableaux sculptés en acajou des Caraïbes représentent des porcelaines provenant des comptoirs commerciaux de Canton, appelés honges de Canton, des céramiques issues des fabriques du Staffordshire et de l’argent extrait des mines d’Amérique du Sud. En ville, les vitrines des libraires présentaient de nombreuses cartes et gravures, tandis que les murs des demeures des élites étaient couverts de portraits.

Cette diversité matérielle éclaire un autre point de l’état des connaissances sur l’art colonial. D’ordinaire, les historiens de l’art sont formés à analyser un nombre relativement limité de supports figuratifs, à savoir des peintures, des sculptures, de l’architecture et des œuvres graphiques – c’est-à-dire des objets appréciés avant tout pour leurs qualités esthétiques, leur expressivité et leur rareté. Or les travaux sur l’art américain, en particulier l’art du long dix-huitième siècle, se sont aventurés bien au-delà du périmètre traditionnel des beaux-arts. Il s’agit désormais de traiter les aspects

Wendy Bellion est Associate Professor en histoire de l’art à l’University of Delaware. Elle est l’auteure de *Citizen Spectator: Art, Illusion, and Visual Perception in Early National America* (2011).

Associate Professor en histoire de l’art au Bowdoin College à Brunswick, **Dana E. Byrd** dirige actuellement un projet intitulé « Reconstructions: The Material Culture of the Plantation, 1861-1877 ».

Ethan W. Lasser est Associate Curator de la chaire Margaret S. Winthrop pour l’art américain, aux Harvard Art Museums. Il prépare actuellement une exposition sur la vaste collection du Harvard College.

Associate Professor en histoire de l’architecture (University of Virginia), **Louis P. Nelson** poursuit des recherches sur la Jamaïque qui feront l’objet d’un livre intitulé *Architecture and Empire in Jamaica*.

Amy Torbert est doctorante à l’University of Delaware. Spécialisée en culture de l’imprimé britannique et américaine, elle termine actuellement sa thèse, *The Material and Imagined Geographies of Prints in the Atlantic World, 1770-1840*.

historiques et interprétatifs posés par des objets autrefois négligés en raison de leur caractère banal et décoratif, vernaculaire ou éphémère ; des objets, en d'autres termes, généralement associés à la recherche sur la culture matérielle. Jules Prown a été le premier à encourager la discipline de l'histoire de l'art à prendre cette direction il y a une trentaine d'années et, bien que des spécialistes aient pu regretter la lenteur de leur discipline à s'adapter face à ce nouvel enjeu, les historiens de l'art américain à ses débuts se sont efforcés de développer des compétences d'analyse formelle et des méthodologies critiques spécifiques, afin de pouvoir traiter un large éventail d'objets non canoniques².

Ce tournant matériel, pour reprendre une expression récurrente parmi les débats actuels au sein des *humanities*, transparait à travers les objets que les auteurs ont choisis : Ethan W. Lasser présente un planétaire conçu par l'inventeur bostonien Joseph Pope dans la décennie qui a suivi l'Indépendance américaine ; Amy Torbert analyse une mezzotinte (ou gravure en manière noire) représentant une altercation entre un barbier et un officier britannique à New York ; Dana E. Byrd s'est intéressée à une tabatière qui appartenait à un planteur de Virginie, ornée de gravures représentant des fumeurs, des ouvrières agricoles noires et des figures allégoriques ; Louis P. Nelson a étudié une paire de figures de *Blackamoor* provenant d'un manoir anglais, qui sont ici assimilés à des esclaves, de manière inhabituelle. Tous ces objets témoignent chacun à leur manière de la circulation des biens et des idées à l'époque des colonies, et montre comment l'art est né dans l'empire, comme le suggérait Sir Joshua Reynolds vers la fin du XVIII^e siècle³. Que ce soit dans la réalité ou sur le plan de l'imaginaire, tous ces objets mettaient en relation des individus situés dans les contrées reculées des colonies, loin de la métropole londonienne, capitale de l'Amérique britannique⁴.

Il faut par ailleurs noter l'hétérogénéité matérielle de ces objets, car tout en reliant Londres aux Amériques, ils n'en révélaient pas moins des divergences culturelles entre différents sites colonisés. Comme l'a montré Lasser, lorsque Pope réalisa son planétaire à Boston, après l'Indépendance américaine, il copia des modèles britanniques, à la différence du modèle exécuté par un scientifique de Philadelphie, qui avait imaginé une conception complètement différente. Torbert observe que la gravure en manière noire rendit compte de l'activité révolutionnaire à New York dans ses moindres détails, à travers l'inscription fidèle des noms des individus, révélant ainsi la vision qu'avaient les journalistes de Fleet Street à Londres de l'agitation politique qui sévissait à Barclay Street à New York. Byrd note que les deux faces de la tabatière produisent une représentation équilibrée de l'Ancien et du Nouveau Monde : d'un côté, des ouvrières agricoles sont réunies dans une scène de production de tabac, tandis que l'autre face montre des Européens en train de le consommer. Nelson affirme que la paire de figures de *Blackamoor* révèle le statut colonial de leur collectionneur, William Balthwayt : depuis son bureau londonien et son manoir dans le Gloucestershire, ce représentant du gouvernement était chargé de veiller sur l'expansion britannique dans les Antilles et l'esclavage, dont l'économie des plantations dépendait.

En étudiant la manière dont ces objets servent d'intermédiaire entre différentes régions de l'empire britannique, ces auteurs engagent des réflexions critiques et orientent les études culturelles vers de nouvelles directions. En abordant les questions de la collecte, de la présentation, de la circulation des objets et de l'épistémologie, Lasser et Nelson orientent la recherche vers le développement des connaissances scientifiques sur le monde colonial, y compris des travaux récents sur l'histoire naturelle et la cartographie⁵. Lasser et Torbert apportent de la complexité aux hypothèses formulées sur l'émergence de l'identité nationale américaine, en montrant le caractère anglais des objets produits pendant et après la période révolutionnaire américaine ; ce faisant, ils s'accordent avec les historiens et les spécialistes de la littérature, qui ont mis en évidence l'imprégnation britannique persistante de cette culture américaine naissante⁶.



À partir de la surface des matériaux que sont le papier et l'argent, Torbert et Byrd parviennent à extraire du sens, et à inscrire les mezzotintes et les tabatières dans les discours critiques sur la matérialité et sur l'expression des cinq sens⁷. Byrd et Nelson produisent une étude raciale critique – selon une approche qui révisé de façon drastique l'art américain – en vue de comprendre comment de tels objets ont pu réifier de façon active des idéologies raciales présentes dans les sociétés esclavagistes des Grandes Antilles et de la Grande-Bretagne⁸.

Considérés dans leur ensemble, ces auteurs révèlent des positions fondamentales sur les origines de l'histoire de l'art américain. En s'interrogeant sur la manière dont ces objets organisaient le savoir scientifique, enregistraient les contestations politiques et marquaient des distinctions raciales, ils révèlent les interrelations matérielles qui s'opéraient entre les différents territoires colonisés et élargissent l'étude de l'histoire de l'art américain au-delà de la sphère des beaux-arts.

Boston, un planétaire

Ethan W. Lasser

En 1788, l'horloger et inventeur Joseph Pope acheva enfin le planétaire sur lequel il travaillait depuis 1776 (fig. 1). L'instrument de Pope, qui décrit le mouvement relatif de cinq planètes autour du soleil, est réalisé en acajou, orné de cuivre doré et argenté⁹. Mesurant plus de 1,80 mètre de diamètre, débordant d'ornements, il est à la fois plus grand et plus chargé sur le plan décoratif que la plupart des modèles de Grande-Bretagne et d'Europe. Constituée de panneaux de verre décorés avec les signes du zodiaque et de figures en bronze d'Isaac Newton, Benjamin Franklin (un éclair à la main) et James Bowdoin (gouverneur du Massachusetts et ardent défenseur des sciences), la jupe inférieure rivalise avec la section planétaire supérieure de l'instrument pour attirer l'attention du spectateur (fig. 2). De cette manière, le planétaire juxtapose la sphère céleste et la sphère terrestre. Il attribue par ailleurs les connaissances sur les planètes et leurs orbites aux théoriciens, Newton et Franklin, et au défenseur de la science, Bowdoin, distribuant l'origine de ce savoir des deux côtés de l'Atlantique.

En tant que premier planétaire fabriqué à Boston, et troisième modèle de ce type produit en Amérique du Nord, l'instrument de Pope a attiré l'attention dès la fin du XVIII^e siècle, suscitant des éloges remarquables. Les Bostoniens s'extasiaient devant

1. Joseph Pope, *Grand Planétaire*, 1776-1787, Cambridge, Harvard University, Collection of Historical Scientific Instruments.

2. Section inférieure ornée de figures sculptées et mécanisme d'horlogerie du *Grand Planétaire*, 1776-1787, Cambridge, Harvard University, Collection of Historical Scientific Instruments.

cette « noble et utile machine » et décrivaient le planétaire comme « un mécanisme précieux », qui faisait « honneur à l'artiste et au pays auquel il appartient »¹⁰. Harvard University s'est portée acquéreuse de l'objet peu après son achèvement, et il fut immédiatement expédié à la Philosophy Chamber, qui était à la fois un lieu de réunion élégant, une salle de conférence pour l'enseignement de l'astronomie et de la philosophie naturelle, et une pièce au trésor, où l'université présentait ses plus beaux trophées. Le planétaire était le seul instrument scientifique de la collection de cent quarante-huit pièces de Harvard à être exposé en permanence dans cet espace. L'université possédait deux autres planétaires, de manufacture britannique ; alors que ces derniers instruments étaient conservés sous clef dans l'*apparatus closet*, le planétaire de Pope trônait bien en évidence parmi d'autres œuvres impressionnantes, dont des portraits en pied peints par John Singleton Copley, des gravures de grandes batailles de la Révolution, ainsi qu'une collection de cinq cents minéraux offerte par un groupe d'anciens élèves lors de leur Grand Tour. En 2017, une exposition aux Harvard Art Museums présentera ces collections, réunies pour la première fois depuis leur dispersion dans les années 1820.

D'une certaine manière, il n'est pas surprenant que le planétaire ait été à ce point célébré. Pope avait conçu cet objet à une époque où Londres dominait le commerce des instruments scientifiques. En effet, de tous les instruments conservés dans le placard idoine de Harvard, seuls quatre d'entre eux sont de fabrication américaine¹¹. Or ce planétaire apportait la preuve que Boston comptait suffisamment de connaissances et de soutiens pour permettre la fabrication d'un instrument d'une telle complexité. D'ailleurs, Pope lui-même avait insisté sur l'origine nord-américaine du modèle, en plaçant une inscription sous le soleil : « Joseph Pope, Fecit in Boston, État de Massachusetts ». De plus, à travers la figure du gouverneur Bowdoin supportant les cieux avec grâce, le planétaire suggère également que, dans la jeune république américaine, l'État avait pour mission de soutenir la production et la transmission des connaissances scientifiques. Le planétaire était d'ailleurs bel et bien le fruit de ce soutien : le gouverneur Bowdoin aurait dépêché la brigade des pompiers de Boston pour sauver l'instrument lors d'un incendie survenu dans l'atelier de Pope au début des années 1780, pendant sa fabrication. Plus tard, après son achèvement, Bowdoin avait autorisé une loterie publique pour aider Harvard à lever des fonds en vue d'acquérir l'instrument¹².

Ce n'est donc pas une coïncidence si l'histoire a associé cet objet à la date de 1776. À l'instar de la célèbre *Déclaration d'indépendance* de Thomas Jefferson publiée la même année, le planétaire semblait proclamer une sorte d'indépendance. Il incarnait la nouvelle république, désormais affranchie de sa dépendance envers les instruments fabriqués à Londres et le savoir scientifique britannique.

Néanmoins, il faut rester prudent et éviter d'associer trop rapidement cet objet à un récit politique connu. Comparons le modèle de Pope au planétaire réalisé en 1771 pour le compte de l'University of Pennsylvania par David Rittenhouse, un scientifique et un inventeur de Philadelphie (fig. 3). D'après le témoignage de Thomas Barton, son beau-frère et mécène, Rittenhouse s'était lancé dans la construction d'un planétaire « en se moquant des ignorants ou du goût dominant »¹³. Il a manifestement atteint son objectif. Rittenhouse était parti de rien : il n'existe aucun prototype de son instrument. Il a agencé l'objet verticalement comme une horloge, plutôt que dans le sens horizontal comme les modèles britanniques, et il a divisé son instrument en trois parties, présentant chacune

3. David Rittenhouse,
Planétaire, 1771, Philadelphie,
University of Pennsylvania,
Special Collections Library.



trois types de données astronomiques. Naturellement, ces changements impliquaient également un remaniement complet du train d'engrenage. Si le planétaire de Pope faisait honneur à son pays, celui-ci était un objet qui, comme l'affirme Jefferson dans ses *Notes on The State of Virginia*, « constituait une des preuves les plus éclatantes du génie mécanique que le monde ait jamais produites »¹⁴.

Le planétaire de Rittenhouse souligne donc le caractère intrinsèquement londonien de l'instrument de Pope. Là où Rittenhouse a innové, Pope s'était contenté d'imiter. En dépit du caractère américain des figures en bronze et de l'originalité de l'échelle monumentale du planétaire Pope, son instrument demeurait résolument britannique. Les historiens des sciences ont montré que Pope s'est appuyé sur des schémas et des plans parus dans des publications britanniques, et qu'il a utilisé du cuivre britannique pour ses engrenages ; et bien entendu, les données astronomiques sur lesquelles il se fondait étaient tirées de sources britanniques¹⁵. Ce qui était acclamé et célébré à Boston – c'est-à-dire un instrument fièrement « fecit in Boston », distingué parmi les autres instruments de Harvard – n'était en fin de compte qu'un objet étroitement lié, voire dépendant, à bien des égards, des ressources de Londres.

Ce n'est pas la première interprétation permettant de conclure que la Révolution américaine n'a pas entraîné une rupture nette entre Boston et Londres. De nombreux spécialistes ont montré que des liens artistiques, familiaux et commerciaux, entre autres, ont perduré. Mais ce qui est remarquable à propos de ce planétaire, c'est sa réception. Cet objet nous montre non seulement que des objets façonnés d'après des sources britanniques ont continué à être produits à Boston après la Révolution, mais révèle encore que ces objets et les compétences artisanales qu'ils représentent – des compétences fondées essentiellement sur la capacité à reproduire plutôt qu'à innover – suscitaient l'admiration et l'attention.

New York, une mezzotinte

Amy Torbert

En 1775, les éditeurs Robert Sayer et John Bennett publièrent cinq manières noires (ou mezzotintes) représentant des actes de résistance américaine contre le Boston Port Bill (acte du port de Boston)¹⁶. Dans la tourmente des débats autour d'une éventuelle indépendance des colonies de l'empire britannique, cette série de gravures apportait une réponse tangible à la question que se posaient justement les observateurs, face à la menace prochaine d'une guerre civile : que signifiait être américain ? Ces gravures abordaient cette question de front, en figurant les opinions des parties adverses de chaque côté de l'Atlantique. Ce faisant, elles constituaient une culture visuelle de cette dissolution. À travers leur histoire géographique et matérielle, ces gravures permettent de porter un nouveau regard sur la singularité du conflit américain dans l'imaginaire britannique.

En janvier 1775, plusieurs journaux londoniens rapportèrent l'histoire d'un barbier newyorkais qui avait chassé un officier de la marine britannique hors de sa boutique en découvrant la véritable identité de son client¹⁷. Sayer et Bennett s'empressèrent de tirer une gravure de l'événement, qu'ils présentèrent dans la vitrine de leur boutique londonienne, dans l'intention de la vendre dans les bourgades provinciales d'Angleterre ainsi que dans les villes américaines. Dans *The Patriotick Barber of New York, or the Captain in the Suds* (fig. 4), le barbier Jacob Vredenburgh refuse de terminer de raser le capitaine John Crozier après que plusieurs hommes (sur la gauche) lui aient révélé le titre de l'officier. Outre la présence d'un assistant coiffeur, sa boutique est encombrée de tous les accessoires typiques de son métier – des perruques, des boîtes –, tandis que des affiches en faveur de la cause patriotique sont placardées à côté de portraits de politiciens également acquis à cette cause (fig. 5).



4. Dessinateur et graveur inconnu, publié par Robert Sayer et John Bennett (Londres), *The Patriotick Barber of New York, or The Captain in the Suds*, 14 février 1775, mezzotinte (second état), New Haven, Yale University Art Gallery, collection Mabel Brady Garvan.

5. Détail de *The Patriotick Barber of New York, or The Captain in the Suds*.

De quelles sources s'inspirent le dessin et la composition de cette gravure ? Alors que les articles des journaux précisait les circonstances de l'événement, l'imagination du graveur est venue combler les détails du décor, en s'appuyant sur le tropisme du « barbier politique », un personnage emblématique des gravures satiriques, dont la suffisance et l'éloquence contrastaient avec sa position sociale¹⁸. En revanche, la source à l'origine de la profusion de texte reste un mystère. Sans que le dessinateur et le graveur de la gravure aient jamais pu être formellement identifiés, il est probable qu'un individu ayant une connaissance intime de la topographie et de la vie politique newyorkaise a participé à la création de cette gravure. Les noms des principaux membres des *Sons of Liberty* (Fils de la liberté)¹⁹ à New York figurent en toutes lettres sur les boîtes à perruques, à côté de noms d'individus dont la participation est restée ignorée en dehors de New York bien après 1776. L'adresse – Barclay Street – inscrite au-dessus du seuil de la boutique est tout aussi significative : cette rue se trouvait à la périphérie du territoire communal de New York, à proximité des lieux de réunion des *Sons of Liberty* entre 1770 et 1776, et à deux pas de leur Arbre de la liberté. Par la présence de ces détails, cette gravure constitue un document historique rare qui témoigne de relations avérées entre les graveurs de Londres et des individus ayant une connaissance intime de la ville de New York.

Il serait tentant d'interpréter *The Patriotick Barber* comme la représentation d'un point de vue très informé certes, mais résolument anti-américain. Seulement cela simplifierait à l'extrême les nombreuses contradictions relevées dans les actes de rébellion des Américains. Le texte qui accompagnait la gravure célébrait à la fois l'acte de bravoure du barbier tout en le caricaturant, à travers des versets faussement héroïques. D'un côté, le journal dont était tirée la gravure imagine avec humour que tous les barbiers américains vont se mettre à suivre l'exemple de Vredenburgh, au point que tous les fidèles

sujets britanniques en Amérique pourraient se voir contraints de porter « des barbes aussi longues que celle du roi Nabuchodonosor ». D'un autre côté, un danger réel plane en arrière-plan. Ces paragraphes affirment que des soldats britanniques pourraient être renvoyés dans le monde comme des « objets de ridicule », à demi rasés, et Vredenburgh lui-même affiche un visage agressif, dirigeant la pointe de sa lame vers Crozier, tandis que la cuvette de rasage se brise au sol en plusieurs morceaux.

Les cinq gravures de la série de Sayer et Bennett présentent la même combinaison de traits de violence, de force et d'unité. Parallèlement, elles contiennent des éléments qui permettent à l'observateur de réagir par le rire ou la dérision, ce qui désamorce dans le même temps cette force. Alors que le projet d'indépendance américaine prenait soudain une tournure très sérieuse, Sayer et Bennett ont adopté à dessein le langage de la caricature pour proposer une série de gravures porteuses de messages contradictoires, afin d'attirer des lecteurs de tous bords, quelle que soit leur position dans ce conflit.

Tandis que les lecteurs s'efforçaient de décoder le motif de ces images, les réalités matérielles des mezzotintes portaient également la trace de la dissolution progressive des relations entre Londres et ses colonies américaines. Dans les années 1770, le verbe employé pour décrire la rupture entre deux entités politiques était « dissoudre » (*dissolve*). Nous pouvons y voir une analogie avec la surface fragile des plaques de gravure en manière noire, qui, bien que conçues pour être éphémères, restèrent en usage pendant une décennie, en raison de la demande élevée en Angleterre comme en Amérique. Sur les mezzotintes, ce sont les variations de texture qui modèlent les formes, à la différence des lignes, pointillés et hachures caractéristiques des gravures

et des estampes traditionnelles. En revanche, l'état de ces plaques de cuivre est en perpétuelle mutation : chaque fois qu'elles sont mises sous presse, leur grenure s'abrase progressivement, de sorte qu'elles perdent leur capacité à retenir l'encre. Même si le graveur peut tenter de préserver le motif par une intervention manuelle, les menus détails finiront par se dissoudre dans une évanescence irrémédiable (fig. 6).

Tandis que la pression s'intensifiait au début des années 1780 pour leurs éditeurs et leurs observateurs, les figures de cette série de gravures ont fini par menacer de disparaître et d'être remplacées. *The Patriotick Barber of New York* constitue donc à la fois la preuve matérielle des pressions subies par les éditeurs de gravures se trouvant à la tête d'une activité rentable, et la preuve visuelle des tensions intrinsèques à cette représentation de l'empire fragilisé et de l'unification américaine, observés du point de vue des Anglais.

Londres et la Virginie, une tabatière

Dana E. Byrd

Dans l'Amérique du XXI^e siècle, la consommation de tabac est aujourd'hui dépréciée par une grande partie de la population, pour des raisons à la fois médicales, sociales et juridiques. Au XVIII^e siècle, le tabac était, en revanche, une source de profit, de souffrance et de plaisir pour les habitants des deux côtés de l'Atlantique. Une petite tabatière, réalisée à Londres et utilisée en Virginie, permet de s'interroger sur les relations entre race et tabac dans ce monde colonial, avec des implications aussi vastes que ces territoires (fig. 7).

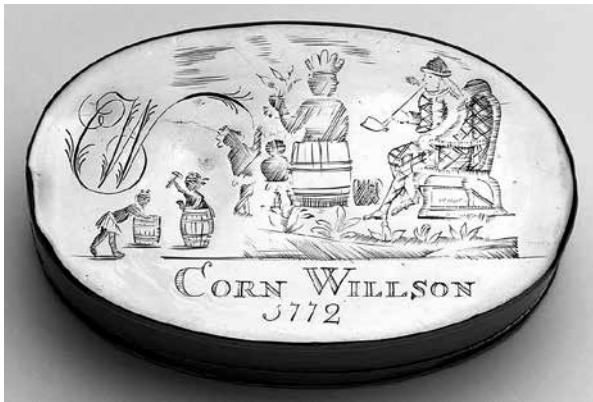
Introduit en Europe par des navigateurs qui avaient découvert le tabac à travers leurs contacts avec les Amérindiens, l'art de fumer s'est imposé vers 1560²⁰. Les soldats, les marins et les marchands itinérants ont rapidement propagé sa consommation, entraînant l'apparition de nouveaux objets, tels les pipes, les boîtes à tabac et les tabatières, associés à une consommation ritualisée du tabac²¹. La fonction dictait la forme : les plus anciens récipients étaient petits (reflétant le coût élevé du tabac), de forme ovoïde ou ovale. La plupart étaient produits en série, et ne répondaient pas à une commande précise. Beaucoup portent des illustrations destinées à séduire des fumeurs unis par des croyances religieuses, des professions ou des intérêts communs. Les tabatières sont donc une source d'information fascinante sur la manière dont cette « herbe démoniaque » était perçue et consommée par la société qui les produisait.

Le décor de la tabatière de Winterthur met en avant cet usage social, associé à des éléments nationalistes. Il représente trois hommes engagés dans une conversation : un Français, un Néerlandais et un Anglais. Le Français s'adresse aux deux autres en tendant la main, et leur demande « Voulez-vous de rappe ? ». Le terme « rappe », qui signifie priser, remonte au début du XVII^e siècle ; les priseurs râpaient (ou grattaient) leur « carotte » de tabac pour produire une poudre grossière à inhaler. Les deux hommes déclinent l'offre. Le Hollandais, la pipe à la main, répond « No dis [this] been better » (Non, ceci est meilleur), tandis que l'interlocuteur anglophone, un colon ou un Anglais, demande « Will you have a quid? » (Voulez-vous chiquer ?). La chique est un morceau de tabac à mâcher, que cet homme semble conserver dans une boîte. La scène est résumée dans la légende suivante : « Thes [these] three united in the Same Cause/ This snuffs that Smoaks [smokes] the other chaws [chews] » (Trois compères unis pour la même cause/Celui-ci prise, celui-là fume, le troisième chique).

Ce dialogue n'a pas pour seule vertu d'illustrer la consommation de tabac sur le marché international. Il exprime également les préférences nationales concernant le mode de consommation du tabac : priser, fumer ou chiquer²². Produit dans



6. Dessinateur et graveur inconnu, publié par Robert Sayer et John Bennett (Londres), *The Patriotick Barber of New York, or the Captain in the Suds* (détail), 14 février 1775, mezzotinte (sixième état), Washington, D.C., Library of Congress, Prints and Photographs Division.



7. Artiste inconnu, *Tabatière*, vers 1772, Winterthur, Delaware, Winterthur Museum, Garden and Library (endroit).

8. Artiste inconnu, *Tabatière*, vers 1772, Winterthur, Delaware, Winterthur Museum, Garden and Library (envers).

le Nouveau Monde, le tabac était conditionné sous différentes formes pour contenter les consommateurs de l’Ancien Monde.

La scène gravée au revers évoque une fois encore le rôle du tabac sur le marché international, tout en faisant allusion à sa production dans les colonies (fig. 8). Le nom, Corn Willson (probablement celui du propriétaire), et la date d’achat, 1772, sont gravés sous la scène. Elle figure un homme assis dans un fauteuil, fumant tranquillement la pipe, tandis qu’à l’arrière-plan, deux ouvrières agricoles coiffées d’un fichu remplissent et scellent des tonneaux de tabac. Au premier plan, une Amérindienne plus grande que nature, reconnaissable à sa coiffe de plumes, semble émerger d’un des tonneaux, en tenant une poignée de feuilles de tabac. Elle est entourée de deux personnages de dimensions inférieures, dont l’un est orné d’un fichu, et l’autre a la tête nue²³. Ainsi réunies, ces figures d’ouvrières indiquent la relation entre le produit (le tabac), ses origines (les Amérindiens) et le moyen de production (l’esclavage).

Hormis le fait que ces deux scènes sont unies structurellement comme étant les deux faces brillantes de la même tabatière, la qualité de la gravure n’est pas la même des deux côtés. Sur l’endroit, les figures masculines sont ciselées avec des lignes fines et délicates, tandis que l’envers est gravé avec des lignes plus prononcées et expressives, qui s’appuient sur des hachures pour créer une illusion de profondeur. Cette différence stylistique suggère qu’une seule main a créé cette gravure, mais à partir de deux sources différentes.

Le modèle le plus probable pour cette gravure est une réclame anglaise pour le tabac. Ces réclames de piètre qualité, que l’on trouvait sur les papiers et les emballages de tabac, dans les boutiques des marchands de tabac, offraient la possibilité d’imaginer le rôle des Africains dans le Nouveau Monde au cours des deux siècles qui ont vu les Britanniques transporter par bateau trois millions de leurs congénères à destination des Amériques. Ces images populaires idéalisèrent l’asservissement des Noirs tout en masquant la brutalité de l’esclavage. Elles symbolisaient aussi l’empire vis-à-vis d’une opinion publique qui n’avait que très peu de prise avec la réalité quotidienne des esclaves dans les contrées éloignées des Caraïbes et des Amériques²⁴. Le décor gravé de cette tabatière traduit la vision populaire associée à la production et de la consommation du tabac, et vient enrichir notre compréhension de la manière dont les Britanniques imaginaient leur empire en plein essor.

De l’autre côté de l’Atlantique, quiconque prélevant du tabac dans cette tabatière vivait une expérience multisensorielle : l’œil était attiré par la brillance de l’objet, sa surface engageait le toucher, et le tabac à l’intérieur sollicitait le goût et l’odorat. L’usage d’une tabatière était aussi l’indice d’un certain statut social. À Londres, où le statut d’un individu dépendait de sa naissance, et où les aspirations à un rang supérieur reposaient sur la participation à des marchés internationaux et sur la maîtrise d’un certain nombre de codes culturels, la tabatière – qui faisait référence aux métropoles européennes – était une illustration du commerce triangulaire. Dans la région « Tidewater » en Virginie, où des spécialistes ont observé que le statut social d’un individu relevait avant tout

de sa mobilité, la tabatière se prêtait peut-être à autre interprétation. La mentalité des tabaculteurs comme Corn Willson suggère que cet objet pouvait être perçu comme un indice de richesse de son propriétaire, mais aussi de sa capacité à cultiver du tabac de qualité supérieure. Cette aptitude à produire ou, plus exactement, à superviser ceux qui le produisaient, rehaussait la renommée publique d'un tel individu, ainsi que sa propre estime. Au lendemain de la contractualisation des marchés du tabac entre 1750 et 1770, l'étalage de la tabatière devait signaler le statut social récemment acquis par son propriétaire, tout en révélant son indépendance financière et son prestige social.

En résumé, cette tabatière est un produit des relations internationales au XVIII^e siècle : elle représentait des ouvrières d'origine africaine pour évoquer l'origine du tabac, et des personnages amérindiens pour indiquer la qualité de ce dernier ; elle était fabriquée à Londres pour être utilisée en Amérique ; et elle était célébrée comme un marqueur social. L'étude matérielle des objets éclaire remarquablement le rôle du tabac dans l'invention de nouvelles formes de sociabilité et d'espaces de consommation en Angleterre à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle.

Angleterre, une figure de *Blackamoor*

Louis P. Nelson

En 1692, William Blathwayt entreprit la construction d'une nouvelle aile élégante donnant sur le parc de sa propriété, au cœur de la campagne du Gloucestershire, non loin de la ville balnéaire de Bath. La pièce située au centre à l'étage tenait lieu de salon privé, et probablement de bureau pour la tenue de la correspondance officielle. Le long du mur du fond de cette pièce, se tiennent deux figures agenouillées de *Blackamoor*, identiques en tout point à leur description dans l'inventaire de cette pièce réalisé en 1703 (fig. 9). À l'instar des statues de ce genre datant de la même époque, à l'aube des temps modernes, ces figures portent des tuniques rouges, suggérant leur identité de « maures », selon le stéréotype du musulman africain alors répandu en Angleterre, mais aussi dans toute l'Europe et le bassin méditerranéen. Cependant, ces figures sont manifestement des esclaves, leur servitude se traduisant explicitement par la présence de chaînes et de colliers. Dans le contexte de l'Angleterre du XVII^e siècle, ces éléments apportent un sens supplémentaire à ce stéréotype. En Angleterre, le type du *Blackamoor* n'était pas seulement associé aux « maures » d'Afrique du Nord, mais aussi aux esclaves d'Afrique de l'Ouest. Ainsi, ces objets renvoient à un imaginaire englobant une histoire alternative²⁵.

D'origine modeste, William Blathwayt avait connu une ascension sociale fulgurante en embrassant avec zèle sa charge de fonctionnaire de l'administration des plantations britanniques²⁶. Après des études et une brève expérience en tant qu'émissaire anglais à La Haye, Blathwayt avait entamé une longue carrière d'administrateur dans les colonies britanniques. En 1685, il était devenu secrétaire du Comité pour le commerce et les plantations étrangères, un poste haut placé qui faisait de lui le principal représentant de la Couronne britannique dans l'administration coloniale. Une des missions primordiales et la plus lucrative dont était chargé Blathwayt consistait à assurer la promotion de la traite négrière, encore balbutiante.

À travers la restructuration de sa propriété à Dyrham Park, Blathwayt signalait sa participation au projet global de l'empire par le biais de ses pratiques de collectionneur²⁷. Dans la nouvelle aile, il fit aménager deux escaliers majestueux (fig. 10). Le premier était en noyer de Virginie, le second en cèdre d'Amérique. Alors que ces types de grands escaliers existaient dans les manoirs britanniques depuis plusieurs décennies, ceux de Dyrham Park

9. Figure de *Blackamoor*, avant 1700, Dyrham Park (Gloucestershire), The National Trust.





10. Escalier en noyer, Dyrham Park.

comptent parmi les plus anciens réalisés sciemment avec des bois exotiques provenant des colonies américaines. Peu après l'achèvement des travaux, Blathwayt se fit construire une serre privée (fig. 11). En hiver, elle était emplie d'orangers, de citronniers et de myrtes. Le goût de Blathwayt pour les fruits exotiques était certainement accentué par la livraison régulière d'oranges, de bocaux de gingembre en conserve et même de cornichons en saumure en provenance des Antilles, qui lui étaient expédiés dans l'espoir de gagner ses faveurs²⁸. En été, lorsque les plantes les plus robustes étaient déplacées dans les jardins, la serre conservait « deux ou trois rangées d'orangers, etc., sur toute la longueur de la serre, qui constituent la plus belle des promenades odorantes d'une porte à l'autre : et toute la demeure est immaculée, décorée de cartes et de sculptures, etc., des plus amusantes, avec du mobilier d'été en rotin »²⁹. Les cartes géographiques mentionnées par ce visiteur appartenaient à une vaste collection comportant de nombreuses cartes d'Afrique et des Caraïbes (qui font aujourd'hui partie de la collection Blathwayt à la John Carter Brown Library). Alors que la puissance impériale se mesure habituellement à l'aune des fortifications militaires ou d'autres types de manifestations concrètes de l'autorité royale, nous découvrons ici une forme d'investissement alternatif et plus personnel dans le projet impérial, à travers l'association d'un escalier en noyer de Virginie, de figures d'esclaves *Blackamoor*, de citronniers et de cartes géographiques

de l'empire en expansion – soit une véritable *Wunderkammer* coloniale.

La collection d'objets représentant des Africains est d'abord apparue au sein des monarchies européennes continentales, puis anglaise. Charles II, un des principaux investisseurs de la Compagnie royale d'Afrique, a joué un rôle déterminant en lançant la mode des esclaves noirs figurés comme accessoires personnels. Dès lors, ils ont d'abord fait leur apparition sur les portraits des membres de la Couronne britannique et des chefs militaires, associant la représentation d'Africains anonymes à l'empire dans l'imaginaire visuel britannique³⁰. Les *Blackamoors* à mi-échelle de Blathwayt se tiennent dressés – ou, plutôt, agenouillés – à une lisière extraordinaire : la pression de la consommation impériale allait de la possession d'individus en tant que serviteurs personnels exotiques, aux représentations d'anonymes comme attributs dans les portraits, jusqu'à la représentation sculpturale générique d'individus anonymes, devenus des ornements domestiques. Le projet impérial a fait du corps noir une marchandise, et au fil de l'évolution de ces schémas de consommation, le corps noir initial, dans sa réalité physique, a muté jusqu'à devenir un corps représenté, puis fabriqué en série. Au début du XVIII^e siècle, cette vogue a entraîné la production d'un large éventail

11. Serre à Dyrham Park, construite à partir de 1701.



de corps noirs à collectionner, depuis les figurines de serviteurs africains en céramique destinées à décorer les manteaux de cheminée aux têtes de *Blackamoor* figurant sur des assiettes de table et des couverts. Le tout trahissant, comme l'a montré Catherine Molineux, « l'assimilation de plus en plus étroite des serviteurs noirs à des marchandises et à la prospérité domestique »³¹.

Naturellement, cette présence croissante d'objets collectionnés représentant des Africains au sein des foyers reflétait le nombre croissant de personnes noires présentes en Grande-Bretagne. En 1770, la capitale londonienne recensait une population noire de 5 000 individus³². Par ailleurs, des journaux à Bristol, Liverpool et dans d'autres villes portuaires faisaient régulièrement

paraître des annonces de vente d'esclaves ou des avis de recherche d'esclaves évadés. Ces publications associaient étroitement les sphères publiques de Grande-Bretagne et des Caraïbes britanniques, du moins jusqu'au Somerset Act en 1772, qui limita l'esclavage légal en Angleterre en agitant le spectre de la honte morale associée à ce commerce, alors même que la richesse de l'empire en dépendait. À la fin du siècle, la critique morale de l'esclavage portée par les abolitionnistes eut pour conséquence une baisse de popularité des corps noirs dans les portraits de l'élite britannique.

Dans ce contexte, les similitudes visuelles entre le *Blackamoor* agenouillé et la célèbre image de Josiah Wedgwood, *Am I Not a Man and a Brother?*, ne semblent pas fortuites (fig. 12). Wedgwood, comme d'autres artisans actifs vers la fin de la traite négrière africaine, connaissait certainement les figures agenouillées comme celles présentes à Dyrham Park. À l'instar des *Blackamoors* de Balthus, l'image de Wedgwood réifie le corps noir et mise sur le désir matérialiste de consommation. Mais dans le même temps, elle investit la figure africaine d'un sentiment de dignité humaine qui met à mal les ambitions impériales de la Grande-Bretagne. À travers ce qui se révèle une des résurrections visuelles les plus sophistiquées de l'imagerie populaire britannique, Wedgwood s'est emparé du bois mort du *Blackamoor* agenouillé pour en faire un homme.



12. Josiah Wedgwood and Sons, *Am I Not a Man and a Brother?*, médaillon, vers 1787, Londres, Victoria and Albert Museum.

Ce débat a été traduit par Géraldine Bretault.

1. L'expansion impériale de la Grande-Bretagne en Inde et dans le Pacifique au cours du « long dix-huitième siècle » (de la Glorieuse Révolution d'Angleterre, de 1688 à 1689, à la bataille de Waterloo en 1815) invite à débattre des liens complexes qui associent les cultures matérielles coloniales du monde en entier. Bien qu'excédant la portée de cette brève contribution, ces dernières mériteraient d'être approfondies. Pour un exemple de travaux relatifs à ce sujet, voir Martin Jay, Sumathi Ramaswamy éd., *Empires of Vision: A Reader*, Durham, 2014.

2. Jules Prown, « Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method », dans *Winterthur Portfolio*, 17/1, printemps 1982, p. 1-19 ; Michael Yonan, « Toward a Fusion of Art

History and Material Culture Studies », dans *West 86th*, 18/2, automne 2011, p. 232-248.

3. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005, p. 145, 168.

4. Julie Flavell, *When London Was Capital of America*, New Haven/Londres, 2013.

5. Voir Jill H. Casid, *Sowing Empire: Landscape and Colonization*, Minneapolis/Londres, 2005 ; Susan Scott Parrish, *American Curiosity: Cultures of Natural History in the Colonial British Atlantic World*, Chapel Hill, 2006.

6. Par exemple, Elisa Tamarkin, *Anglophilia: Deference, Devotion, and Antebellum America*, Chicago, 2008 ; Kariann Yokota, *Unbecoming*

- British: How Revolutionary America Became a Post-colonial Nation*, Oxford, 2011.
7. Sur ce point, voir Michael Gaudio, *Engraving the Savage: The New World and Techniques of Inscription*, Minneapolis/Londres, 2008 ; Michael Ann Holly, « Notes from the Field: Materiality », dans *The Art Bulletin*, 95/1, mars 2013, p. 15-17.
8. Parmi les travaux sur ce sujet : Martin Berger, *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkeley, 2005 ; Kay Dian Kriz, *Slavery, Sugar, and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies, 1700-1840*, New Haven, 2008 ; Maurie McInnis, *Slaves Waiting for Sale: Abolitionist Art and the American Slave Trade*, Chicago, 2011.
9. David P. Wheatland, *The Apparatus of Science at Harvard*, Cambridge, 1968, p. 57-59.
10. « a valuable piece of mechanism [...] honor to the artist and to the country to which he belongs » (*Harvard College Book*, 8, 1778-1803, p. 276 ; Wheatland, 1968, cité n. 9, p. 58).
11. I. Bernard Cohen, *Some Early Tools of American Science*, Cambridge, 1950, p. 63-65.
12. Cohen, 1950, cité n. 11, p. 64.
13. « without regard to the ignorant or prevailing taste » (cité dans Brooke Hindle, *David Rittenhouse*, Princeton, 1964, p. 28).
14. « exhibited as great a proof of mechanical genius as the world ever produced » (Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, Paris, 1785 ; William Hunting Howell, « A More Perfect Copy: David Rittenhouse and the Reproduction of Republican Virtue », dans *William and Mary Quarterly*, 3^e série, 64/4, octobre 2007, p. 757).
15. Henry C. King, *Geared to the Stars: the Evolution of Planetariums, Orreries and Astronomical Clocks*, Toronto, 1978, p. 277.
16. En réponse à la Boston Tea Party, le Boston Port Bill est une loi votée par le parlement du Royaume-Uni en 1774 ordonnant la fermeture du port de Boston [N.D.L.T.].
17. « A Card », dans *Lloyd's Evening Post*, 2-4 janvier 1775, p. 15.
18. Don Herzog, *Poisoning the Minds of the Lower Orders*, Princeton, 1998, p. 489-504.
19. *Sons of Liberty* est une organisation secrète de patriotes américains, formée pendant la rébellion des treize colonies contre l'Angleterre à la fin du XVIII^e siècle [N.D.L.T.].
20. Marcy Norton, *Sacred Gifts, Profane Pleasures: A History of Tobacco and Chocolate in the Atlantic World*, Ithaca, 2008, p. 157.
21. Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, « Dutch Tobacco Boxes in The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue », dans *Metropolitan Museum Journal*, 23, 1988, p. 201-231, en particulier p. 201.
22. Jordan Goodman, *Tobacco in History: The Cultures of Dependence*, Londres, 1994, p. 121.
23. E. McClung Fleming, « The American Image as Indian Princess 1765-1783 », dans *Winterthur Portfolio*, 2, 1965, p. 72.
24. Catherine Molineux, *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*, Cambridge, 2012, p. 77.
25. Molineux, 2012, cité n. 24.
26. Gertrude Jacobsen, *William Blathwayt: A Late 17th Century English Administrator*, New Haven, 1932.
27. Joy Kenseth éd., *The Age of the Marvelous*, Hanovre, 1991.
28. Richard Dunn, *Sugar and Slaves: The Rise of the Planter Class in the English West Indies, 1624-1713*, Chapel Hill, 1972, réédité en 2000.
29. « two or three rows of Oranges &, the Length of the House, which make the most beautiful and fragrant Walks within Doors; and the whole house is whitewash'd, and hung round with the most entertaining Maps, Sculptures, & And furnished with fine Chairs of Cane for the summer » (Mary Woods, Arete Swartz Warren, *Glass Houses: A History of Greenhouses, Orangeries and Conservatories*, Londres, 1990, p. 46).
30. Susan Dwyer Amussen, *Caribbean Exchanges: Slavery and the Transformation of English Society, 1640-1700*, Chapel Hill, 2007.
31. « the deepening association of black servants with trade goods and domestic prosperity » (Molineux, 2012, cité n. 24).
32. James Walvin, *Making the Black Atlantic: Britain and the African Diaspora*, Londres, 2000.