



HAL
open science

Sculpteurs d'une cause perdue : statues et causes d'une perte ?

Véronique Ha Van

► **To cite this version:**

Véronique Ha Van. Sculpteurs d'une cause perdue : statues et causes d'une perte ?. *Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal*, 2017, Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in Contemporary US Cultural Practices, 1, 10.4000/transatlantica.9018 . hal-02986177

HAL Id: hal-02986177

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02986177>

Submitted on 10 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sculpteurs d'une cause perdue : statues et causes d'une perte ?

Véronique Ha Van



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/9018>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Véronique Ha Van, « Sculpteurs d'une cause perdue : statues et causes d'une perte ? », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/9018>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sculpteurs d'une cause perdue : statues et causes d'une perte ?

Véronique Ha Van

- 1 La statue du soldat confédéré a été arrachée de son socle et trouvée gisante le 31 août 2018, sur la pelouse du cimetière de Screven (Géorgie). Dévoilée le 26 avril 1909 dans le parc de Sylvania, elle avait été installée dans ce cimetière en 1950 à la suite de la conversion du parc en parking. Elle n'est désormais plus que fragments épars parmi lesquels un bloc de marbre conserve quasi intacte la pose du soldat serrant des deux mains le canon de son fusil, les bras repliés contre sa poitrine. L'aménagement urbain qui l'a conduite dans ce lieu ne l'a pas épargnée d'attaques visant une cause perdue dont cette représentation du soldat fut et demeure l'émissaire, un de ces soldats auxquels l'inscription du socle rend hommage pour avoir combattu pour le Sud : « when the call came they/left all for the front,/and for four years, with-/out recompense or reward,/they fought bravely for/local self-government/and the rights of the/states. » Depuis les deux événements tragiques que sont la fusillade de Charleston en 2015 et les heurts mortels de Charlottesville en août 2017, cette destruction s'est ajoutée à la liste des actes de vandalisme qui, au terme d'une prise de conscience collective générant outrage et détermination, ont conduit soit à se défaire d'une mémoire sélective et imposée, soit au contraire à préserver ce que d'aucuns nomment patrimoine.
- 2 Si nombre de statues de soldats se ressemblent, distribuées par des sociétés telles que la McNeel Marble Company qui réalisa celle de Screven, parmi les statues vandalisées, exposées à des jets de peinture ou à des slogans accusateurs, il y a aussi celles qui furent réalisées par des artistes d'une certaine notoriété. Leur dimension esthétique a toutefois souvent été oubliée, dans un débat dominé par le politique, les questions historiques portant sur la guerre, l'esclavage et la ségrégation raciale, ainsi que les revendications identitaires. Elle a parfois aussi été brouillée par le spectacle insolite de généraux solidement sanglés pour décoller de leur socle. Des artistes existaient pourtant bel et bien pour répondre aux invitations des commanditaires ou participer aux concours lancés. Leur renommée, quel qu'en soit le degré, a fréquemment joué un

rôle déterminant dans l'octroi d'une commande, permettant à ces statues d'occuper des lieux publics en vue. Jadis projets ambitieux servis par des artistes reconnus de leurs pairs et de leurs contemporains, elles sont aujourd'hui en passe de n'être plus que des hommages encombrants desservis par la visibilité polémique que ces artistes leur ont offerte. Qui étaient-ils pour avoir servi la cause perdue ? Quelle place avait eu la réalisation de statues d'un général confédéré dans leur parcours ? On s'intéressera ici à quelques-unes des procédures qui ont conduit à choisir certains artistes pour réaliser des statues de Robert E. Lee ou des hommages aux États confédérés dont on ne veut plus ni à la Nouvelle-Orléans, Baltimore ou Dallas, ni même à Richmond.

Entre défaite et victoire

- 3 Parmi les monuments déboulonnés depuis 2015, de Bradenton (Floride) à Louisville (Kentucky), en passant par San Antonio (Texas), Rockville (Maryland) ou St Louis (Missouri), les statues de Robert E. Lee ou de Jefferson Davis ont été les plus touchées. Lee et Davis sont tombés à la Nouvelle-Orléans (Louisiane) et à Austin (Texas), Lee a aussi perdu Baltimore (Maryland) et Davis, Memphis (Tennessee). Mais ces mêmes personnages sont toujours debout à Richmond (Virginie), alors que leur conservation en l'état est incertaine. Les manifestations en faveur du retrait des statues de Monument Avenue se sont concentrées sur celle de Lee, point de rassemblement idéal de par la circularité même de son emplacement. C'est à partir de là que s'était d'ailleurs construite Monument Avenue, « au coup par coup » (Edward 56), cette avenue ne concernant à l'origine que la statue de Lee.

Robert E. Lee Monument sur Monument Avenue, Richmond (Virginie)



Photographie : V. Ha Van

- 4 Lorsque Jubal Early (1816-1894) décida qu'il lui revenait de défendre la mémoire de Robert E. Lee, décédé le 12 octobre 1870, il organisa la Lee Monument Association avec ceux qui avaient servi dans l'Armée de Virginie du Nord et, dans un discours prononcé le 3 novembre 1870, il exposa une vision sans concession :

Monuments of marble or bronze can add nothing to the fame of General Lee, and to perpetuate it, it is not necessary that such should be erected. But the student of history in future ages, who shall read of the deeds and virtues of our immortal hero, will be lost in amazement at the fact that such a man went down to his grave a disfranchised citizen by the edict of his contemporaries [sic]—which infamous edict, by the fiat of an inexorable despotism, has been forced to be recorded on the Statute-book of his native State. We, my comrades, owe it to our own characters, at least, to vindicate our manhood and purge ourselves of the foul stain, by erecting an enduring monument to him, that will be a standing protest, for all time to come, against the righteousness of the judgment pronounced against him, without arraignment, without trial, without evidence, and against truth and justice. (Organization of Lee Monument 7)

Pour Early, le monument s'imposait pour répondre à un affront et faire de la fonction commémorative l'instrument d'une vibrante dénonciation. Avec le déplacement du conflit, du champ de bataille au champ mémoriel, il fut intransigeant jusque dans le choix des souscripteurs qui devaient être des vétérans ayant combattu aux côtés de Lee. Mais comme l'a montré Kirk Savage, il n'était pas le seul à tenter de définir quelle image de Lee serait la meilleure. Le gouverneur de Virginie James L. Kemper et son cercle, dont les ambitions étaient d'élargir le périmètre des souscriptions, souhaitaient que Lee soit accepté comme un héros par les Blancs du Nord, voire par les Noirs du Sud (Janney, 2008 113-118 ; Savage 138-139). Les femmes du Ladies' Lee Monument Committee (LLMC), elles, misaient sur l'art pour que le monument puisse « transcender le Sud » et permettre à Lee de prendre place « dans le récit universel du progrès humain » (Savage 140). A travers le premier concours lancé par Kemper en 1877 et le second organisé par le LLMC en 1886 pour contester les résultats du précédent, deux conceptions distinctes s'étaient affirmées : celle des hommes, pour qui seule la ressemblance de la statue à leur héros importait ; celle des femmes, attentives à la dimension artistique de l'œuvre envisagée comme un moyen d'élévation culturelle.

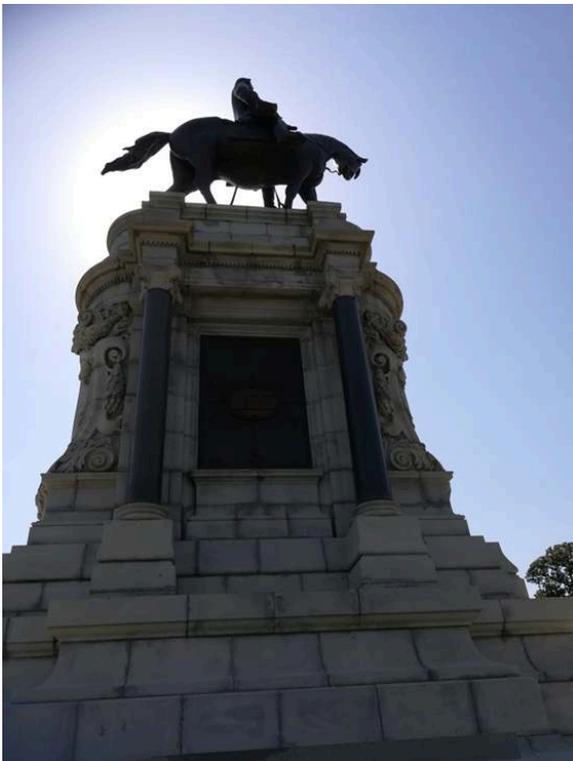
- 5 Si Early et ses hommes avaient pu émettre une préférence pour Edward Valentine, les femmes s'étaient prononcées en faveur d'Antonin Mercié, choix qui satisfait le gouverneur Fitzhugh Lee (neveu du général et successeur de Kemper) dans ses projets d'expansion urbaine (Janney, 2008 118 ; Savage 148-49). Les préférences de chacun reflétaient également les tendances qui se dessinaient dans le paysage artistique. D'un côté, il y avait ceux qui penchaient pour les artistes locaux : Valentine (1838-1930) était né à Richmond et avait séjourné dès 1859 à Paris, puis à Florence, Dresde et Berlin. Mais après son tour d'Europe, il avait décidé de s'installer à Richmond, alors qu'il aurait pu choisir de faire carrière à New York : « he rather chose to cast in his lot with his own people » (Preston 279). De l'autre, on trouvait celles pour qui la quête d'excellence dépassait les limites régionales voire nationales : Mercié (1845-1916) appartenait à la jeune génération de sculpteurs français. Au lendemain de la défaite d'une France humiliée par la Prusse en 1870, il s'était illustré avec une *Gloria Victis* (1872) – dont il sera question plus loin – et avec « un bronze exquis » (Gille 312), *David avant le combat* (1876) ; mais il venait aussi d'être choisi pour un monument à La Fayette conçu en collaboration avec son maître Alexandre Falguière (1831-1900), commande destinée à prendre place dans la capitale fédérale (*Major General Marquis Gilbert de Lafayette*, 1891).

- 6 Dans sa première version, c'est sous l'angle de la défaite que Mercié aborda le monument de Lee, qu'il assimila peu modestement à ce qui aurait pu être « une des plus originales si ce n'est la plus sublime des statues du monde » et dont la description fut reprise dans un entretien paru dans la presse américaine :

I wished to represent Gen. Lee as he passed among his fallen troops on the field of Gettysburg—the horse rearing, the dying stretching for a last affectionate glance of their leader. I do not know of another incident in history in which a defeated general was greeted with such affection and confidence in the moment of disaster and defeat. It is sublime. (in McCabe 11)

Mercié voyait dans ce tableau la marque ultime du dévouement des soldats : le don d'une vie fait à un chef porté au pinacle. Une telle interprétation de la défaite fut rejetée car jugée « trop théâtrale ». Mercié se plia à cette décision de ne pas « revivre le passé » (in McCabe), et la statue équestre qu'il offrit finalement fut la représentation d'un général, empreinte d'une grande sobriété (Savage 147), un monument puissamment rivé et au socle majestueux.

Antonin Mercié et Paul Pujol (architecte), *Robert E. Lee Monument*, 1890, Richmond (Virginie)



Photographie : V. Ha Van

- 7 Avec Mercié et l'architecte Paul Pujol, l'expertise artistique avait été privilégiée, dans le dessein d'ouvrir la voie à une transformation urbaine. L'installation du monument sur un site hors des limites existantes de Richmond devait être le moyen d'attirer les investisseurs (Edwards 14-16 ; Savage 148-150). De manière paradoxale, comme le souligne Reiko Hillyer, avec la construction de ce monument, Richmond et ses élites pensaient promouvoir « une nouvelle ère de réconciliation nationale et un climat favorable à une expansion commerciale et industrielle » (94). Afin d'attirer les capitaux, mais aussi les touristes du Nord, il fallait pouvoir démontrer que « cause perdue et croissance économique n'étaient pas incompatibles », que la croissance économique

passait par la construction de monuments. Un monument pouvait ainsi être synonyme d'avenir et de progrès (Hillyer 130-131).

- 8 Ce que le processus de sélection d'un monument dédié à Lee à Richmond met également en lumière, c'est la circulation des artistes dans le monde des commandes consacrées à la guerre de Sécession. Si les sculpteurs Augustus Saint-Gaudens (1848-1907) ou John Quincy Adams Ward (1830-1910) se sont rendus célèbres avec des œuvres résolument tournées vers la commémoration de héros nordistes, ils n'en ont pas moins été invités à prendre part à des commissions pour désigner des artistes et des œuvres destinées à célébrer la cause perdue. De même, un artiste tel que Charles Henry Niehaus (1855-1935) pouvait aussi bien concourir pour des monuments consacrés aux généraux nordistes William Tecumseh Sherman, Ulysses S. Grant ou George McClellan (en 1896, 1902, 1903) ou à des sudistes tels que Lee, sans succès, et recevoir une commande pour un monument à Nathan Bedford Forrest – général confédéré qui se rendit tristement célèbre avec le massacre de soldats africains-américains perpétré à Fort Pillow en 1864 – installé à Memphis en 1904 et déboulonné en 2017. Niehaus n'était pourtant pas connu pour avoir un attachement particulier au Sud, contrairement à d'autres artistes tels qu'Edward Valentine ou Moses Ezekiel (1844-1917), qui fut lui-même un soldat confédéré et réalisa le *Confederate Memorial* (1914) du cimetière d'Arlington. Si elle pouvait participer à une forme de réconciliation, cette circulation des artistes aidait aussi, à travers la reconnaissance professionnelle accordée par le Nord, à légitimer la démarche et l'entreprise mémorielle du Sud, et à conforter les chefs de guerre sudistes dans leur statut héroïque. Les artistes répondaient avec un certain pragmatisme aux demandes croissantes émanant du Sud, comme le firent Alexander Doyle (1857-1922) ou Frederick Wellington Ruckstull (1853-1942).

Sculpteur mercenaire ?

- 9 Les images de la statue de Robert E. Lee à la Nouvelle-Orléans, détachée de son socle le 19 mai 2017 et suspendue dans les airs, ont exposé la vulnérabilité d'un symbole. Lee ne se départait pas de la détermination que sa pose et un port altier lui avaient conférée ; mais extrait de son cadre habituel, il perdait toutefois quelque chose de son prestige. En supprimant la statue, c'est l'effigie d'un général résolu, érigé en héros, ayant mené ses troupes au combat pour la défense du droit des États à perpétuer l'institution esclavagiste, qui est enfin mise à mal. Mais ce qui apparut comme le juste retour des choses pour un général vaincu, être finalement déposé, n'est pourtant pas l'essentiel. En effet, soustraire Lee à son socle ne suffisait pas : le plus important n'avait encore pas bougé, puisque le monticule et la colonne qui soutenaient la statue restaient intacts, en attendant, certes, de servir de nouvelles causes. Mais pour se défaire d'un tel monument, il faudra bien plus qu'y poser simplement un nouvel objet¹.
- 10 En 1877, dans la présentation de ce qui allait devenir ce monument dédié à Lee, c'est le monticule et la colonne, créés par John Roy, qui ont en effet retenu l'attention : « The mound will represent an American monument as well as a military defense. The pyramid [*sic*] of steps are the tombs of kings and princes, their moral grandeur and stability having stood the test of ages as historical monuments ». Quant à la colonne qui devait s'y poser, elle était perçue comme une forme unique : « The Doric column, unsurpassed in sublime majesty, righteous in all it [*sic*] proportions, strength and

beauty combined, is an appropriate memorial of great and good men; it has been admired by the world for nearly three thousand years, and no architect during the Christian era has added to or taken from it one line that improved its beauty » (« Robert E. Lee Monument »). L'élaboration du monument envisagé dans sa filiation avec des modes de commémoration déjà bien éprouvés, réservés aux plus glorieux parmi lesquels Lee se voyait ainsi admis, n'inclut que plus tard ce qui allait coiffer l'édifice. Le nom du sculpteur ne fut donné qu'en 1882, après que le comité eut élargi ses recherches aux artistes « des villes principales de l'Union » (« Marble Memento »). Cette démarche, tout comme la description minutieuse de la fabrication de la statue par la Henry & Bonnard Bronze Manufacturing Company, parue dans le *New York Evening Post* et reproduite dans la presse locale (« Statue »), peuvent être comprises soit comme un aveu de faiblesse artistique, soit comme une concession faite au savoir-faire nordiste. Alexander Doyle fut présenté comme « un artiste compétent de New York » ayant étudié pendant sept ans en Italie, Florence et les carrières de marbre de Carrare servant d'inévitables références propres à satisfaire les attentes des commanditaires. Lorsque ce monument consacré à Lee fut dévoilé le 22 février 1884 à la Nouvelle-Orléans, Doyle, lui, s'affairait à trouver d'autres commandes et était en pleine négociation pour obtenir celle du *Soldiers and Sailors Monument* de New Haven (Connecticut) destiné à commémorer les guerres d'Indépendance, de 1812, hispano-américaine et de Sécession. Son partenariat avec John M. Moffit lui permit d'introduire Moffit & Doyle Company comme la société ayant « certainement plus de commandes publiques que n'importe quelle autre en Amérique » (in « Soldiers' and Sailors' Monument »). Doyle s'était révélé particulièrement offensif pour obtenir cette commande de New Haven, jusqu'à se rendre plus désirable, aux yeux du comité, qu'un Saint-Gaudens qui avait déjà inauguré son *Admiral Farragut* en 1881 et allait œuvrer à un *Abraham Lincoln: The Man* (1884-87) et au *Memorial to Robert Gould Shaw* (1884-97) dans lequel des soldats noirs marchaient aux côtés de leur officier unioniste. Pour le maire de New Haven, l'inauguration du monument, le 17 juin 1887, fut l'occasion de présenter la guerre de Sécession comme un conflit lointain, dans des propos qui résonnèrent comme un appel à la réconciliation :

Many wounds have healed. Only the scars remain. To most of those whom my voice can reach the late war—our civil war—is history and tradition. It ended before they were born. All over the country, in the South as well as in the North, a new generation has sprung up. They are already taking their places as citizens of the United States. The man of thirty may recollect how the news reached him that the war was ended, but that is about all. He is looking and pressing forward, hoping and praying that the States may henceforth be united and inseparable. [...] Peace has succeeded war. But in peace the lover of his country his [sic] work to do. He will aim, whatever his position in life may be, to make the whole people more prosperous, more contented, more hopeful of the future, more united, so that what has been gained in time of war may not be lost by the wrangling of partisans in time of peace. In that structure not a single stone has been placed to commemorate strife, partisanship or sectionalism. The republic has been maintained; these young men will perpetuate it. (« New Haven's Monument Day » 4)

- 11 Quand on sait qu'un des bas-reliefs représente la reddition du général Lee, on serait surpris que ce genre d'images soit à même de gommer toute idée de revanche ou tout sectionalisme. Pour les défenseurs du « culte » de Lee dont Jubal Early s'était fait le chantre, dans un dévouement né, selon Thomas L. Connelly, d'une « alchimie de reconnaissance et de culpabilité » (52), l'image du général ne pouvait être celle d'un vaincu. Pour Doyle, les frontières idéologiques ne semblaient guère importantes ; il

pouvait naviguer d'une commande à l'autre ; il ne lui en fut d'ailleurs pas tenu rigueur puisqu'il obtint celle de la statue du général P.G.T. Beauregard pour qui Doyle reconnut avoir un certain respect (« General Beauregard Equestrian Statue » section 8.3). Dévoilée à la Nouvelle-Orléans en 1915, elle eut un sort identique à celle de Lee et fut retirée en mai 2017, ce qui n'empêcha pas le maire de la ville, Mitch Landrieu, de reconnaître plusieurs choses :

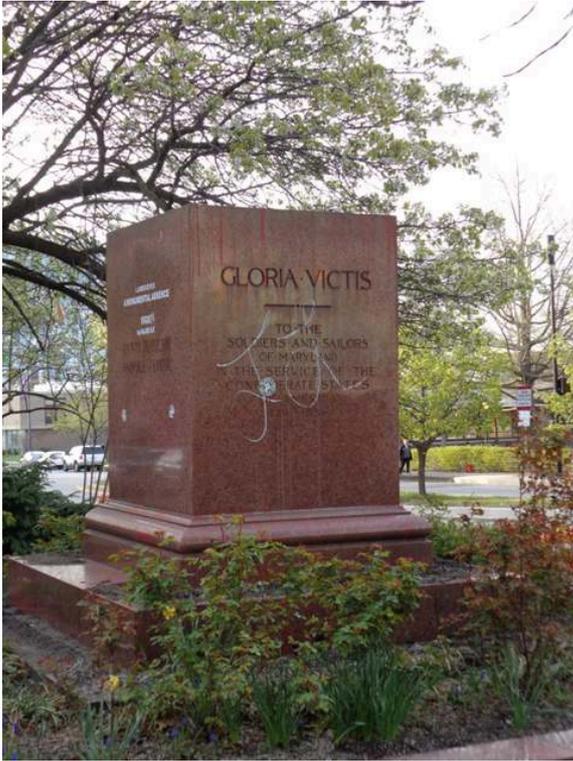
Of the four monuments designated for removal, Beauregard was the most problematic. In his later years, after the war, he had become a reconciling presence, trying to help bring blacks into government, a position that caused him some ostracism before he died. He had actual ties to New Orleans. But the move to memorialize him, well after his death, ignored the latter-day liberal Beauregard to hoist the commanding Rebel general Beauregard, leader of Confederate soldiers, onto a marble horse, hijacked into a symbol of the Lost Cause. (Landrieu 197)

Un jugement nuancé ne pouvait apparaître dans la matière, ni même dans la manière de dépeindre un personnage. Le médium ne l'autorisait pas. Faire appel à la statuaire impliquait une adhésion au principe implicite de la glorification et, en ce sens, vouait toute tentative d'infléchissement du visible à l'échec.

Recycler la gloire, de Paris à Baltimore

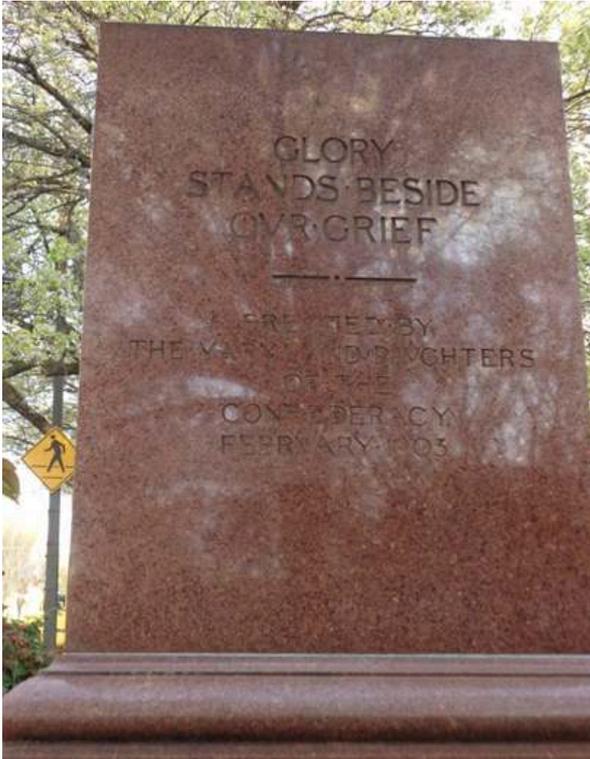
- 12 Dire avec des mots ce que les statues ne montrent pas, la municipalité de Baltimore a tenté de le faire en 2016 avec ce qu'elle a nommé « *Reconciling history* ». Trois monuments de la ville étaient dédiés aux confédérés, ceux de Frederick W. Ruckstull, *Confederate Soldiers and Sailors Monument* (1902), J. Maxwell Miller, *Confederate Women's Monument* (1917) et Laura Gardin Fraser, *Lee and Jackson Monument* (1948)². Des panneaux explicatifs accompagnant ces monuments fournissaient des renseignements sur les divers artistes et commanditaires ; ils resituaient la guerre de Sécession dans le contexte du Maryland et de l'hommage rendu à ses soldats morts pour les États confédérés ; ils incluaient par exemple une présentation des United Daughters of the Confederacy (UDC), de la cause perdue, du type de traitement réservé aux Africains Américains par la ville de Baltimore avec ses lois discriminatoires ; ils concluaient sur la reconnaissance du caractère spécieux propre à l'entreprise mémorielle confédérée. Cette initiative illustre bien la volonté de présenter un passé complexe révolu auquel une statue renvoyait par sa présence, mais dont elle était une version mythifiée. Cette tentative d'explication critique s'est toutefois soldée par un échec puisque les statues et les panneaux ont finalement été enlevés, signant l'impuissance des mots à combler le silence du bronze ou à suppléer ce que l'image occulte par nature³.

Socle de la statue de Frederick W. Ruckstull, *Confederate Soldiers and Sailors Monument*, 1902-1903, Baltimore (Maryland)



Photographies : V. Ha Van

Socle de la statue de Frederick W. Ruckstull, *Confederate Soldiers and Sailors Monument*, 1902-1903, Baltimore (Maryland)



Photographies : V. Ha Van

- 13 L'une des statues supprimées est celle de Frederick W. Ruckstull, *Confederate Soldiers and Sailors*. Sur son socle encore en place, on peut lire : « Gloria Victis/to the Soldiers and Sailors/of Maryland/in the Service of the/Confederate States/of America/1861-1865 » ou encore : « Glory/Stands Beside/Our Grief/Erected by/the Maryland Daughters of the/Confederacy/February 1903 ». Ces mots avaient accompagné et donné son sens à la statue et ancré cette dernière dans l'histoire locale. Le fait que cette statue ait été renversée, à Baltimore, en août 2017, mais pas sa « jumelle » de Caroline du Nord, inaugurée le 10 mai 1909 à Salisbury, à la mémoire des soldats confédérés du comté de Rowan (« Welcome to Historic Salisbury »), rappelle qu'une statue doit son maintien et sa survie à un effort local, tout comme elle lui doit d'être advenue. La statue de Ruckstull à Salisbury correspondait au désir des UDC d'avoir « une statue qui ne soit pas seulement patriotique mais esthétique » (« Welcome »). Cette dimension artistique ainsi mise au service d'une cause repose sur la réputation d'un artiste et sur le rayonnement de son œuvre. Elle renvoie au milieu dans lequel l'artiste s'est forgé une pratique, adaptée à la demande confédérée.
- 14 Comme l'a rappelé Wayne Craven, Ruckstull a été « sous l'influence du raffiné et poétique Mercié » (Craven 477), et sa figure de la gloire soutenant d'un bras le soldat mourant, brandissant de l'autre la couronne de laurier, « symbole d'éternité, de gloire et de victoire » (Special Commission 18) n'est pas sans évoquer celle de Mercié. Philippe Gille la présenta comme « cet éclair de génie : Gloria victis ! qui brillera sur la vie entière de l'artiste. Ce beau cri poussé après nos défaites, cette sublime apothéose, cette exécution inspirée et irréprochable avaient consacré à jamais le nom d'Antonin Mercié comme celui d'un véritable patriote et d'un grand statuaire » (312). Cette œuvre avait

valu à Mercié de remporter la Grande médaille d'honneur au salon de 1874 à Paris. Pour Louis Gonse, de la *Gazette des Beaux-Arts* :

L'invention du groupe est éminemment pittoresque, aussi loin du poncif que possible, et l'enlacement de deux figures très-heureusement rythmées ; mais ce qui nous semble tout à fait supérieur, c'est le dessin du jeune guerrier, de ce beau corps d'éphèbe mourant, dont la pose abandonnée contraste si bien avec l'élancement de la Gloire qui l'emporte dans un puissant coup d'aile. (Gonse 156-58)

Avec quelques décennies de recul, D. Cady Eaton souligna, dans son étude de 1913, ce qui avait trait au contexte de la réception de l'œuvre : « Coming, as it did, immediately after the Prussian war, it was met with excited sympathies » (Eaton 254). La « gloire aux vaincus » de Mercié résonnait d'un ressenti douloureux pour une France meurtrie ; celle de Ruckstull était un hommage rendu au sacrifice du soldat pour une cause perdue. La grande victoire ailée soutenait magistralement le soldat mourant du Maryland, tout comme le soldat de Salisbury ; elle se tenait au-dessus du soldat du *Monument to Confederate Soldiers* dévoilé à Little Rock (Arkansas) en 1905 et accompagnait aussi la femme sudiste du *Monument to South Carolina Women of the Confederacy* (1912) de Columbia (Caroline du Sud). La gloire que l'on voyait dans ces monuments confédérés avait été auparavant un ange de la paix que Ruckstull avait mis au service de l'Union dans *Soldiers' and Sailors' Monument* (1896, New York). L'allégorie y apparaissait toutefois seule, alors que dans les monuments confédérés, l'artiste signifiait à qui l'hommage était rendu, aux soldats et femmes confédérés, laissant à chaque socle le soin de déterminer la référence locale. D'une façon générale, ces allégories appartenaient à un vocabulaire des formes dont l'espace était ponctué du Nord au Sud ; on les retrouvait chez Saint-Gaudens dans *William Tecumseh Sherman* (1903, New York), tout comme chez Adolph Alexander Weinman (1870-1952) avec le soldat victorieux de l'Union (*Union Soldiers and Sailors Monument*, 1909) qui se trouve non loin de ce qui fut le *Lee-Jackson Monument* (1948) de Laura Gardin Fraser dans le Wyman Park Dell de Baltimore.

Adolph A. Weinman et Albert Randolph Ross, *Union Soldiers and Sailors Monument*, 1909



Photographie : V. Ha Van

- 15 Ces allégories correspondaient à une approche académique à laquelle Ruckstull restait attaché et qui s'était muée en une farouche résistance à l'art moderne dont il était un virulent détracteur. Son combat se doublait par ailleurs d'« une croisade contre la mauvaise sculpture », lancée par un collectif de sculpteurs et d'architectes, en 1893, afin qu'appréciation puisse rimer avec acquisition, et afin d'affûter le jugement critique de ceux qui seraient amenés à influencer sur les choix de monuments publics (« Sculpture Society » xxix). Les sculpteurs avaient bien saisi où se situait leur intérêt : « Every man who had been to a cemetery, almost every man who had laid a wreath on a public monument, knew that the badness of our monuments has become a public scandal » (« Sculpture Society » xxix). La qualité esthétique à laquelle ils aspiraient pour la sculpture publique devait leur ouvrir un espace mémoriel dans lequel des groupes comme les UDC s'étaient largement investis. Pour Ruckstull, comme pour d'autres, répondre à la demande revenait à satisfaire une double visée, économique et esthétique.

La cause perdue des chevaux

- 16 Dans le cas du sculpteur Alexander Phimister Proctor (1860-1950), une commande ciblée sur une thématique confédérée relevait de l'exception et ne correspondait pas précisément à ses ambitions. La carrière de Proctor avait été celle d'un sculpteur animalier et les chevaux y avaient toujours occupé une place prépondérante. On lui doit ceux du général John A. Logan et de William T. Sherman, exécutés pour les monuments de Saint-Gaudens (*General John Logan Memorial*, 1894-97, Chicago ; *Sherman Memorial*, 1892-1903, New York), ceux du *Quadriga* du bâtiment américain de l'Exposition

universelle de Paris en 1900 et de la Pan-American Exposition de Buffalo en 1901. On lui doit aussi un *Bronco Buster* (1919), *On the War Trail* (1920) ou encore *The Rough Rider* (1920), pour ne mentionner que quelques exemples. Autant dire que Proctor était passé maître dans l'art équin. Mais les deux commandes majeures de sa carrière sont celles qu'il réalisa assez tardivement, *General Robert E. Lee and Young Soldier* (1935, Dallas) et *Mustangs* (1948, Austin). Alors qu'il a déjà atteint sa soixante-et-onzième année, Proctor est contacté en 1931 pour réaliser une statue équestre comportant deux figures : le général Lee et un jeune soldat, symbole de la jeunesse du Sud (Proctor 192). La demande provenant d'Elisabeth Russel V. Rogers, à la tête de la Dallas Southern Memorial Association (DSMA), arriva dans un contexte qui coïncidait avec le lancement, en décembre 1931, sous l'autorité du ministère de la Guerre, d'un concours pour un monument de la paix à Appomattox qui déclencha une violente polémique. Diverses sections des UDC et de la Confederate Southern Memorial Association (CSMA) s'élevèrent contre un tel projet perçu comme une insulte et une humiliation pour le Sud (Janney, 2011 113). Lieu de la capitulation du général Lee, le 9 avril 1865, Appomattox était synonyme de défaite. Si Appomattox avait pu être accepté comme un site « de camaraderie fraternelle » dans les années 1890, le sentiment avait disparu dans les années 1930 (Janney, 2011 92). Comme le rappelle Caroline E. Janney, les UDC n'avaient pas vécu cette réconciliation accomplie grâce aux réunions de soldats des deux camps et à la reconnaissance réciproque des expériences endurées, mais aussi des qualités de courage et d'endurance des combattants nordistes comme sudistes. La fraternité masculine ne les concernant pas, il revenait aux femmes du Nord autant qu'à celles du Sud de démontrer « leur loyauté respective à la cause de l'Union ou des États confédérés, comme étant leur contribution distincte à l'effort de guerre » (Janney, 2011 108). Le refus de la défaite, exprimé à travers la controverse autour du projet de monument de la paix (finalement abandonné), renvoyait au sentiment qui avait animé un Jubal Early presque un siècle et demi auparavant et qu'Elizabeth Russel Rogers parvint à transmettre à Proctor.

- 17 Dans son autobiographie, il avait écrit : « I had always had high regard for Lee as a man and as a general. I pictured Lee as a leader fighting a fierce struggle against fate and insurmountable difficulties » (Proctor 192). Il ne cachait pas son admiration pour Lee, même s'il reconnaissait être un « damn Yankee ». Selon Peter Hassrick, il aurait été surpris par la commande mais l'aurait acceptée « avec empressement » (221). Dans sa première maquette, il avait représenté Lee et le jeune soldat pris dans une tempête : « Their garments were blown by the wind, the brims of their hats bending, the horses' manes and tails flying. The horses' heads were lowered as they faced the storm » (Proctor 192). La lutte contre les éléments rendait les hommes vulnérables, vision peu conforme aux attentes des commanditaires, mais Proctor admit avoir « accepté le point de vue sudiste selon lequel Lee lui-même n'avait pas été vaincu » (192). Le personnage qu'il sculpta alors devint celui qui avait su faire face : « He hadn't the resources of his enemies ; the forces against him were overpowering. Even Lee could not accomplish the impossible. That is why I believed that Lee himself was not defeated, and I tried to create a statue showing the hero marching on » (Proctor 192-193). Le héros que Proctor finit par se construire épousait sans doute celui de la cause perdue. Mais il fallait aussi voir dans cette composition la réalisation plastique d'un assemblage inédit pour l'artiste, celui de deux cavaliers chevauchant côte à côte ; *Mustangs* était également une composition complexe, non pas la représentation de simples chevaux, mais de six mustangs sculptés de la manière la plus réaliste possible en évitant toute « caricature

moderniste » (Proctor 198-199). Les chevaux avaient été au cœur d'une recherche artistique ; les confédérés, eux, passaient après, mais la hiérarchie ne pouvait être respectée dans *General Robert E. Lee and Young Soldier* puisque, dans ce type de statue, l'homme restait le maître absolu. Depuis son retrait le 14 septembre 2017, le monument demeure invisible. Aucun musée n'a encore souhaité l'accueillir, ni pour Lee, ni pour les chevaux.

Conclusion

- 18 Des artistes furent invités à exprimer une vision de la guerre dont les perdants allaient être hissés à une position comparable à celle des vainqueurs. Un visage et un corps, une posture et une place étaient ainsi donnés à ceux qui avaient défendu des valeurs et des idées contestables et contestées. En faisant appel à des artistes tels que Mercié, Doyle, Ruckstull ou Proctor, les commanditaires faisaient de l'esthétisation de leur sujet l'instrument d'une conquête et demandaient à l'art de représenter des personnages, dont les statues allaient consacrer un espace. Alors que la question de la présence persistante d'innombrables statues confédérées reste posée, le sort de celles qui ont été démisées avec fracas est loin d'être arrêté. La question de savoir ce qu'il en adviendra se pose à son tour, puisque soustraire n'est pas synonyme de détruire. On ignore si les statues retirées vont rester dans des réserves à l'abri des regards, si le *Lee-Jackson Monument* de Fraser, supprimé en août 2017, ou le *Confederate Soldiers and Sailors Monument* de Ruckstull pourraient un jour entrer dans les collections d'un musée. Certaines statues ont déjà retrouvé un emplacement. Deux œuvres de Pompeo Coppini (1870-1957), par exemple, illustrent les possibilités souvent envisagées : *John Hunt Morgan Memorial* (1911) n'est plus situé près de l'ancien palais de justice du comté de Fayette, depuis octobre 2017, mais se trouve désormais dans le cimetière de Lexington (Kentucky) où reposent Morgan et sa famille, alors que *Jefferson Davis* (1933) a quitté un lieu particulièrement exposé du campus de l'Université du Texas à Austin, en août 2015, pour être installé dans le Briscoe Center for American History, où il est présenté comme une œuvre d'art à part entière. En déplaçant ainsi ces statues, on cherchait à les dégager de ce qui les avait consacrées, à savoir le périmètre de leur installation. Mettre *Jefferson Davis* dans un musée en privilégiant l'artiste et son art était une manière de rendre à l'art la part qui lui revient et de faire glisser le regard sur l'objet lui-même. Mais jusqu'où l'art peut-il être dissocié de l'idée qu'il incarne ?

Socle de la statue de Laura Gardin Fraser, *Lee-Jackson Monument* (1948), Baltimore (Maryland)

Photographie : V. Ha Van

BIBLIOGRAPHIE

CONNELLY, Thomas L. *The Marble Man: Robert E. Lee and His Image in American Society*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1977.

CRAVEN, Wayne. *Sculpture in America*. New York : Thomas Y. Crowell Company, 1968.

EATON, D. Cady. *A Handbook of Modern French Sculpture*. New York : Dodd, Mead and Company, 1913.

EDWARDS, Kathy, Esme HOWARD et Toni PRAWL. *Monument Avenue. History and Architecture*. Washington, DC : US Department of the Interior. National Park Service, 1992.

« General Beauregard Equestrian Statue », National Register of Historic Places Registration Form, United States Department of the Interior, National Park Service, 1999. <https://npgallery.nps.gov/GetAsset/420779ea-8a57-4d49-a9a9-cb999bc652f0>. Page consultée le 06/10/2018.

GILLE, Philippe. « Antonin Mercié ». *Les Lettres et les arts*, tome1, 1888, p. 306-318.

GONSE, Louis. « Salon de 1874 ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, p. 147-158.

HILLYER, Reiko. *Designing Dixie: Tourism, Memory, and Urban Space in the New South*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2014.

JANNEY, Caroline E. « War Over a Shrine of Peace: The Appomattox Peace Monument and Retreat from Reconciliation ». *Journal of Southern History*, 77/1, 2011, p. 91-120.

---, *Burying the Dead but Not the Past: Ladies' Memorial Associations and the Lost Cause*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2008.

LANDRIEU, Mitch. *In the Shadow of Statues: A White Southerner Confronts History*. New York : Viking, 2018.

« Marble Memento (The) ». *The Louisiana Democrat*, 4 octobre 1882, p. 1.

McCABE, Lida Rosa. « The Lee Statue—An Interview with the Sculptor of this Excellent Work of Art ». *The Wichita Daily Eagle*, 18 mai 1890, p. 11.

« Monuments for a New Era ». *The New York Times*, 10 août 2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/10/opinion/charlottesville-confederate-monuments.html>. Page consultée le 06/10/2018.

« New Haven's Monument Day ». *The Morning Journal and Courier*, 18 juin 1887, p. 1-4.

Organization of the Lee Monument Association, and the Association of the Army of Northern Virginia, Richmond, Va., Nov. 3rd and 4th, 1870. Richmond : J.W. Randolph & English, 1871.

PRESTON, Margaret J. « Edward Virginius Valentin ». *American Art Review*, 1/7, 1880, p. 277-282.

PROCTOR, Alexander Phimister. *Sculptor in Buckskin: An Autobiography*. Norman : University of Oklahoma Press, 1971.

« Robert E. Lee Monument (The) », *The New Orleans Daily Democrat*, 11 novembre 1877, p. 8.

SAVAGE, Kirk. *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*. Princeton : Princeton University Press, 1997.

« Sculpture Society (The) ». *Magazine of Art*, 16, 1893, p. xxix-xxx.

« Soldiers' and Sailors' Monument », Connecticut Historical Society, Connecticut's Civil War Monuments, https://chs.org/finding_aides/ransom/074.htm. Page consultée le 22/09/2018.

Special Commission to Review Baltimore's Public Confederate Monuments. *Report to Mayor Rawling-Blake*. Baltimore, 16 août 2016. http://docs.wixstatic.com/ugd/ce643a_dec453d9aee640848c62dd23a3fb8764.pdf Page consultée le 06/10/2018.

« Statue of Gen. Lee ». *The Louisiana Democrat*, 3 octobre 1883, p. 1.

« Welcome to Historic Salisbury ». Confederate Memorial Preservation Fund. Dépliant, n.d.

NOTES

1. Plusieurs artistes ont été invités à proposer de nouveaux monuments et à transformer les statues confédérées (« Monuments for a New Era »).
2. Un quatrième monument controversé était la statue de Roger B. Taney, auteur de la décision confirmant le statut d'esclave de Dred Scott et sa non citoyenneté, dans l'arrêt de la Cour suprême de 1857 (William Henry Winehart, *Roger Brooke Taney Monument*, 1877).
3. Voir les textes des panneaux de chacune des statues, sur le site très complet consacré aux monuments de la ville de Baltimore, <http://baltimoreplanning.wixsite.com/monumentcommission>

RÉSUMÉS

Dans les débats que suscitent les statues dédiées aux Confédérés, l'attention accordée aux artistes est souvent inexistante. Ils ont pourtant participé à cette entreprise de commémoration aujourd'hui contestée, puisque ce sont eux qui ont donné forme à des généraux et des soldats que les défenseurs de la cause perdue avaient décidé d'honorer et de placer dans des lieux publics. Afin d'éclairer certains aspects du processus mis en œuvre pour ériger de tels monuments dans le Sud de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, et de saisir ce qu'implique leur présence dans le monde actuel, cet article s'intéresse à quelques-uns de ces artistes, Antonin Mercié, Alexander Doyle, Frederick W. Ruckstull, Alexander Phimister Proctor, et aux procédures qui ont conduit à les choisir.

In the conversations that Confederate statues have provoked, little attention, if any, has been paid to the authors of those statues. These artists willingly participated in the commemorative movement that is so highly contested today; they also gave shape to the generals and soldiers that the Lost Cause advocates honored and sited in public places. In order to grasp the process that led to the monumentalizing of the late-nineteenth- and early-twentieth-century South and thus in part help us to understand the ramifications of the very existence of those works in today's world, this article looks at a number of these artists—Antonin Mercié, Alexander Doyle, Frederick W. Ruckstull, Alexander Phimister Proctor—as well as the procedures which led to their selection.

INDEX

Thèmes : Perspectives

Keywords : Confederate statues; commission; competition; Lost Cause; Robert E. Lee; Antonin Mercié; Alexander Doyle; Frederick Wellington Ruckstull; Alexander Phimister Proctor

Mots-clés : statues confédérées ; commande ; concours ; cause perdue ; Robert E. Lee ; Antonin Mercié ; Alexander Doyle ; Frederick Wellington Ruckstull ; Alexander Phimister Proctor

AUTEUR

VÉRONIQUE HA VAN

Université du Havre