L'iconographie des guerres d'Indépendance dans la construction identitaire des États-Unis

Kevin Chantrel

▶ **To cite this version:**

Kevin Chantrel. L'iconographie des guerres d'Indépendance dans la construction identitaire des États-Unis. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03525289

HAL Id: dumas-03525289

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03525289

Submitted on 13 Jan 2022

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.

Kevin Chantrel
Master 2 Histoire de l'art

SORBONNE UNIVERSITÉ

L'iconographie des guerres d'Indépendance dans la construction identitaire des États-Unis

Sous la direction de Christine Gouzi

Septembre 2020

Avertissement

Les œuvres d'art américaines utilisées dans le présent travail de recherche bénéficient d'un statut légal spécifique en appartenant au domaine public, ne nécessitant pas d'autorisation ou de permission pour être utilisées, reproduites et distribuées dans le cadre de la recherche ainsi que de la publication universitaire à but non lucratif. Ce statut juridique concerne les œuvres que j'ai utilisées appartenant aux collections de Yale University Art Gallery, de The Metropolitan Museum of Art, de Bowdoin College Museum of Art, de Brooklyn Museum, de Princeton University Art Museum, de Albright-Knox Art Gallery, de la National Gallery of Art, de Smithsonian American Art Museum, de Architect of the Capitol, de The Clark Art Institute et de The Art Institute of Chicago. Une demande d'utilisation et de reproduction des œuvres en format digital de haute qualité, qui ne relèvent pas des collections des musées cités ci-dessus, a été formulée auprès de White House Collection - White House Historical Association, de Commission on art of the United States Senate, de Office of Art and Archives House of Representatives, de George Washington's Mount Vernon - Mount Vernon Ladies' Association, du Museum of Fine Arts de Boston, du Boston Athenæum, de la National Portrait Gallery de Washington, du Philadelphia Museum of Art, de l'American Philosophical Society Library & Museum, du Virginia Museum of History & Culture, du Virginia Museum of Fine Arts, de West Point Museum, de Museums at Washington & Lee University, du Pennsylvania Academy of the Fine Arts, de Harvard Art Museums, du Toledo Museum of Art, de Winterthur Museum, Garden & Library, de Redwood Library and Athenaeum, de The Cincinnati Art Museum, du Museum of the American Revolution, du Gilcrease Museum, du Crystal Bridges Museum of American Art, du Fine Arts Museums of San Francisco, du Museum of Fine Arts de Houston, de New-York Historical Society, de Litchfield Historical Society, de Albany Institute of History & Art, du Wadsworth Atheneum Museum of Art, du Tate Britain de Londres et de la National Portrait Gallery de Londres. Dans certains cas les licences ont été acquittées pour utiliser et reproduire l'image des œuvres soumises au cadre juridique du copyright selon la législation américaine et anglaise. Les droits ont été acquis pour la durée de vie de ce mémoire scientifique et uniquement à l'occasion de ce travail de recherche. Toutes les œuvres reproduites dans le présent mémoire sont les œuvres originales créées par les artistes et telles qu'elles sont visibles au sein des collections des musées américains et londoniens auxquelles elles appartiennent. Aucune œuvre n'a subi de modification et les lignes de crédits sont citées. Aucune œuvre d'art appartenant à un musée sous juridiction française n'a été reproduite dans le présent mémoire. Pour les œuvres dont les droits ont été achetés, leur utilisation est non commerciale et n'excède pas le milieu de la recherche universitaire. Les contrats des licences sont consultables dans les annexes.

En application de l'article L. 111-1 du code français de la propriété intellectuelle, l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.

En application de l'article L. 121-1 du code français de la propriété intellectuelle, l'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code français de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif, intégralement ou partiellement, du présent travail de recherche est interdite sans autorisation de l'auteur ou des ayants droit. Toute autre forme de reproduction, de traduction, d'adaptation et d'exécution, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'auteur.

Remerciements

Je souhaite d'abord exprimer une pensée particulière pour ma grand-mère victime d'un AVC en septembre 2019, elle est décédée des suites de sa maladie. Je lui dédie ce travail en hommage à sa mémoire. C'est elle qui m'a transmis la passion pour l'Histoire et les objets d'art du passé, qu'elle reçoive ici l'expression de ma profonde affection, elle qui m'a tant soutenu dans ma vie à l'égal d'une mère.

Pour leurs concours précieux et leurs encouragements, j'aimerai remercier chaleureusement les personnels des institutions culturelles et muséales que j'ai sollicités à savoir, la Commission on art of the United States Senate, Office of Art and Archives House of Representatives, Alexandra C. Lane, Director of Digital Resources, de White House Collection - White House Historical Association, Dawn Bonner, Manager of Visual Resources, de George Washington's Mount Vernon - Mount Vernon Ladies' Association, Marlana L. Cook, Curator of Art, West Point Museum, Susan Grinols, Director of Photo Services and Imaging, du Fine Arts Museums of San Francisco et Jennifer De Martino, Head of Collections Management, du Crystal Bridges Museum of American Art. Je remercie sincèrement Jessica Lux, Museum Administrator, de Albany Institute of History & Art, Joe DiLullo, Reference and Digital Services Specialist, et Magdalena Hoot, Curatorial Assistant, de l'American Philosophical Society Library & Museum, Julia Hayes, Publications Coordinator and Imaging Specialist, du Toledo Museum of Art, Howell W. Perkins, Image Rights Licensing Coordinator, du Virginia Museum of Fine Arts. Je remercie vivement Rob Deslongchamps, Head of Photographic Services, de The Cincinnati Art Museum, Shelby Rodriguez, Imaging Services Associate, du Museum of Fine Arts de Houston, Diana Cox, Intellectual Property and Copyright Manager, du Gilcrease Museum, Britt Bowen, Digital Imaging and Visual Resources, du Harvard Art Museums, Rebecca Williams, Museum Operations Assistant, de Museums at Washington & Lee University, Eleanor Gillers, Head, et Charina Castillo, Assistant, Department of Rights & Reproductions, de New-York Historical Society et Graham T. Dozier, Managing Editor of Publications, du Virginia Museum of History & Culture.

Je suis tout aussi reconnaissant à l'égard de John Buchtel, Curator of Rare Books and Head of Special Collections, et Patricia Boulos, Digital Programs Librarian, du Boston Athenæum, Alexander Dubois, Curator, du Litchfield Historical Society, Stacey Stachow, Rights and Reproductions Manager, du Wadsworth Atheneum Museum of Art, Alyse Van De Putte, Assistant Registrar, du Museum of the American Revolution, Michelle Farias, Archivist & Special Collections Librarian, du Redwood Library and Athenaeum, Richard Sieber, Librarian for Reader Services, et Conna Clark, Image License Manager, du Philadelphia Museum of Art, Lynn McCarthy, Digital Asset Manager, du Winterthur Museum, Garden & Library. Je remercie cordialement Fintan Ryan, Sales Executive au Tate Britain museum de Londres, Lisa Olrichs, Rights & Images Officer à la National Portrait Gallery de Londres. Enfin je souhaite remercier particulièrement Jennifer Riley, Head of Image Licensing and Digital Archives, et Carolyn Cruthirds, Coordinator of Image Licensing, du Museum of Fine Arts de Boston, Erin Beasley, Digital Image Rights & Reproduction Specialist, de la National Portrait Gallery de Washington, Peter Dueker, Head of Digital Imaging Services, de la National Gallery of Art, Danielle Mcadams, Assistant Registrar, du Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Brandon Cobb, service Rights and Reproductions, de Yale University Art Gallery et Grace Pamperien, Collections Information Specialist, du Crystal Bridges Museum of American Art, avec qui j'ai été souvent en contact.

In Loving Memory of my Darling Grandmother

Christiane Chantrel
12 mars 1939 – 6 août 2020

SIR *NEW YORK Decr. 26th. 1817*

« Je sens qu'il est de mon Devoir, de vous rendre des comptes du progrès que je suis en train de faire dans mon travail que le Gouvernement des États-Unis a été heureux de me confier sous votre Administration et dans lequel je me flatte avec l'espoir que vous y sentiez de l'intérêt. {...}

Je me suis consacré entièrement à la Déclaration d'Indépendance, considérant cela comme le Sujet le plus intéressant pour la Nation aussi bien qu'important que pour ma propre réputation. {...}

J'ai avancé très loin dans la composition de tout, - la disposition des personnages – et la distribution du Clair-Obscur, pour lequel je sens un petit doute sur le résultat final de l'œuvre comme ce qui reste est plus petit que lent et laborieux mais pas un détail complexe et je suis convaincu que comme une pure œuvre d'Art, cette image sera supérieure à celles qui ont été gravées. {...}

L'intérêt universel que mes compatriotes ressentent et ressentiront toujours dans cet événement important au-delà des autres[1]*».*

JN. TRUMBULL

DEAR SIR *MONTPELLIER Jany. 10. 1818*

« J'ai reçu votre lettre du 28 et j'ai appris avec plaisir le succès de vos étapes préparatoires pour le travail intéressant pour lequel le Congrès vous a engagé. Gardant toute la confiance dans sa bonne exécution, qui me mena à participer dans les dispositions le concernant, je dois seulement exprimer mes souhaits que vous puissiez trouver davantage la capacité de rendre justice à vos talents et aux attentes du public.

Bien qu'il ait été mon but d'honorer autant que possible mes engagements en relation avec les produits à la fois de la presse et du crayon, je vais de bon cœur ajouter mon nom à ceux que vous désirez particulièrement placer dans votre liste de souscriptions pour l'impression de la « Déclaration d'Indépendance[2]*».* {...}

JAMES MADISON

1 To James Madison from John Trumbull, 26 December 1817, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/04-01-02-0169

2 From James Madison to John Trumbull, 10 January 1818, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/04-01-02-0182

Préambule

Les productions artistiques américaines sont connues et reconnues comme le témoignage tangible d'une culture authentique et vivante à travers plusieurs courants artistiques dans les domaines de la peinture et de la sculpture. Mais, l'objectif de ce travail de recherche n'est pas de réaliser un manuel de la peinture américaine, mais bien d'étudier les productions picturales donnant corps à l'iconographie de la guerre d'Indépendance de 1776, puis celle de 1812. Enfin je tenterais d'aborder l'émergence d'une école nationale américaine des Beaux-Arts possédant un vase communiquant imparable avec l'iconographie des guerres d'Indépendance, de même qu'avec les premiers cycles décoratifs des édifices gouvernementaux inhérents à la recherche d'une identité nationale et picturale américaines. Pour apporter des réponses à cette problématique complexe, certaines toiles, aussi fondamentales qu'elles puissent être dans l'histoire de l'art, ne seront pas étudiées du fait qu'elles n'établissent aucun lien direct avec le sujet. Les œuvres concernant la guerre de 1812 sont celles des peintres du corpus d'œuvres, celles qui sont rétroactives et non contemporaines en sont exclues. Le présent travail étudie la production artistique de 14 peintres constituant le premier cercle des peintres américains, il ne s'agit pas d'écrire un catalogue des carrières des artistes étudiés, mais bien de distinguer leurs contributions à l'iconographie des guerres d'Indépendance et à la construction d'une peinture nationale au sein de leurs parcours et de leurs carrières respectifs. Le présent mémoire n'a pas vocation d'être un manuel de l'histoire américaine, en particulier celle du milieu du XVIIIe siècle jusqu'au premier quart du XIXe siècle, même si le contexte historique doit être nécessairement reconstitué pour comprendre comment l'iconographie de cette guerre révolutionnaire, puis celle inhérente à l'affirmation d'une souveraineté nationale, s'enchevêtrent dans la construction identitaire et culturelle des États-Unis d'Amérique. Dans ce sens, les œuvres évoquant les batailles en Europe suite à l'entrée en guerre de la France et de l'Espagne ne sont pas étudiées, même lorsqu'elles sont de la palette des artistes américains à l'exception de la toile du Siège de Gibraltar de John Trumbull pour son impact dans sa carrière artistique. Ces toiles ne concourent en rien à la construction identitaire des États-Unis, elles symbolisent les conflits hégémoniques entre la France et l'Angleterre par leur réseau d'alliances. Par surcroît, les productions artistiques constitutives de la sacralisation de l'intervention française, et de l'engagement de l'aristocratie nobiliaire française ne sont pas abordées, à l'exception des toiles américaines représentant Lafayette du fait de ses liens étroits avec George Washington[1].

Il me faut éclaircir dès à présent un point concernant la culture amérindienne et ses rapports avec les peintres de mon corpus et d'une manière générale avec les colons des Treize Colonies qui deviennent d'ardents Patriots américains lors de la Révolution. On dit que les Indiens auraient appris à Benjamin West à colorier des dessins avec des terres à l'aide d'un pinceau de poils de chat. Si des contacts devaient très semblablement exister entre les populations amérindiennes et celles des colonies américaines, il ne faut pas tomber dans la mystification pour autant ! En outre ces interactions permirent aux premiers peintres américains de représenter fidèlement les Indiens d'Amérique dans la pigmentation de leurs toiles, on peut citer *The Murder of Jane McCrea* de John Vanderlyn ou encore *Colonel Guy Johnson and Karonghyontye* de Benjamin West, sans omettre sa peinture d'histoire *Penn's Treaty with the Indians*. Néanmoins, ce sont les canons de la peinture européenne qui donnèrent aux premiers peintres américains l'opportunité de niveler leur art.

1 Page précédente. *George Washington (Lansdowne Portrait).* Gilbert Stuart, Oil on canvas, 1796. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, acquired as a gift to the nation through the generosity of the Donald W. Reynolds Foundation. Accession Number : NPG.2001.13.

On peut citer l'influence de Reynolds pour Stuart et Sully, des peintres français néoclassiques pour Vanderlyn et Rembrandt Peale, des maîtres anciens de la Renaissance italienne pour Copley ainsi que pour une part non négligeable des 14 peintres de mon corpus d'œuvres. C'est bien la maîtrise des codes de la peinture européenne qui procure à ces artistes les armes techniques pour rivaliser avec les peintres européens et surtout pour construire une peinture américaine de dimension nationale. En outre, si l'influence de la culture amérindienne était si forte dans le domaine des arts, pourquoi ne pas imaginer aussi qu'elle l'était également dans le domaine de la philosophie politique ? Or, Thomas Jefferson s'inspire de Montesquieu et de la philosophie des Lumières pour écrire la Déclaration d'Indépendance et non des us et coutumes amérindiennes. Il en va de même de l'idéal d'une vie agraire que suivirent dans leurs retraites George Washington et Thomas Jefferson au sein de leurs plantations respectives, trahissant en cela un certain retour à la nature prôné par la même philosophie des Lumières. De même les colons américains défendirent leurs droits face au Parlement de Westminster en s'appuyant sur l'héritage de la tradition contractualiste des Lumières anglaises de la fin du XVIIe siècle et non sur la culture indienne. Ainsi on ne peut affirmer que la culture indienne ait eu une part prenante à cette période dans la construction identitaire des États-Unis, surtout au vu de la mentalité des figures de la Révolution, comme d'une très grande majorité des Américains d'alors qui ne faisaient pas grand cas de la culture amérindienne. Sans tomber dans le politiquement correct ou dans des débats sur l'histoire des mentalités, il faut faire très attention à ne pas basculer dans la mystification. Le but de ce mémoire n'est pas de déterminer quand la culture amérindienne eut une influence certaine dans la construction identitaire des États-Unis d'Amérique, mais ce qui est certain c'est qu'elle n'en a pas eu entre la deuxième moitié du XVIIIe siècle jusqu'au premier quart du XIXe siècle. Nonobstant, ceci n'enlève en rien à la culture indienne américaine ses richesses, son patrimoine, ses traditions et ses spécificités.

Enfin pour apprécier le présent travail de recherche, il convient de connaître à minima la période, ainsi que la vie et les œuvres majeures des artistes qui seront cités, puisque seuls leurs travaux et les aspects de leurs carrières en rapport avec le sujet seront analysés. Cependant, l'un des objectifs de ce mémoire est d'apporter un éclairage nouveau sur la peinture américaine par le prisme de l'iconographie des guerres d'Indépendance et de la Révolution américaine. Ces œuvres des ex-colons des Treize colonies devenus citoyens de la jeune nation des États-Unis sont, en effet, souvent balayées en faveur d'œuvres au répertoire plus neutre qu'ils réalisèrent et dont la connotation politique et patriotique est inexistante. Ainsi, c'est un riche patrimoine artistique qui est considérablement raccourci et délesté de sa substance. Cette production picturale est pourtant déterminante dans le fondement de la peinture américaine par la volonté des artistes de transposer la dimension mémorielle de la guerre d'Indépendance de 1776 et de 1812 dans la construction identitaire de la République démocratique des États-Unis. On peut donc se demander si certains courants artistiques qui ont suscité l'émoi des critiques conjugué, ou non, avec l'adulation du public, n'ont pas contribué à marginaliser tout un pan substantiel de l'Histoire de l'art américain.

Louisa Catherine Johnson Adams

Gilbert Stuart, Oil on canvas, ca. 1821 – 1826

© The White House Historical Association

Introduction
et présentation du corpus d'œuvres

La peinture américaine de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle est le résultat et le témoignage authentique d'un processus intellectuel où se cristallise une culture démocratique en quête de liberté et d'identité politique. En cela, l'identité artistique des États-Unis d'Amérique n'est pas née ex nihilo ou à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle ! Par surcroît, le contexte de la Révolution américaine et son combat pour l'émergence étatique d'une nation souveraine à la recherche du bonheur sont indissociablement liés au caractère des palettes artistiques de la peinture américaine qui a sacralisé ces événements par une démarche et une volonté sincère que les guerres d'Indépendance ont profondément changées. Nonobstant, la Révolution américaine et son conflit armé contre la couronne britannique ne peuvent se résumer en une période marquée par d'importants changements politiques nés d'inspiration de liberté et de droits des peuples à disposer d'eux-mêmes.

En effet, l'affrontement des colonies avec la métropole, puis les hostilités des États-Unis contre l'ingérence britannique, ont bouleversé la vie artistique et ont inspiré de nombreux artistes tout en générant des conséquences cruciales sur leurs vies, leurs carrières et leurs œuvres. C'est en cela que les guerres d'Indépendance ont profondément changé les arts sur un double schéma, en créant, in fine, un style résolument américain. Il faut donc appréhender les caractéristiques de l'iconographie de cet art pour en saisir l'ampleur des enjeux, à savoir : préserver la mémoire des guerres d'Indépendance, exalter les vertus patriotiques, sacraliser les valeurs républicaines et surtout affirmer l'indépendance politique et culturelle de la nouvelle nation. Les souvenirs et les témoignages de ces événements ont défini la défense des libertés d'une génération et son sacrifice vertueux pour les représenter au sein d'un patrimoine artistique et culturel essentiellement pictural. Les Arts ont effectivement immortalisé et commémoré cette mémoire au sein de productions artistiques plurielles, ces dernières devinrent même la matérialisation de ces idéaux et le symbole identitaire des États-Unis.

L'ensemble des productions artistiques américaines de la deuxième moitié du XVIIIe siècle jusqu'au premier quart du XIXe siècle, que je pense être un véritable courant pictural à part entière, requiert un constat de la situation des sources. Pour les définir, il faut établir la destination des œuvres, les conditions qui déterminèrent leur production, la situation des commanditaires, lorsqu'ils existent, ainsi que la fonction de chaque toile. Il faut également s'interroger sur les fondements et la typologie de ce courant pictural. Est-ce un art régional ou davantage national, un art issu d'influences extérieures ? Quelles sont ses dimensions, ses inspirations ? Quel fut son impact sur la société, sur la critique et les Beaux-Arts ? Les artistes ont-ils pu échapper à une forme d'autorité émanant d'institutions ou de réseaux influents structurés ? Les sources ne sont pas inexistantes pour y apporter une réponse, mais elles sont rares, et, souvent, seule l'œuvre de l'artiste subsiste. La meilleure documentation réside parfois en leur sein. Le problème est qu'une œuvre d'art ne livre pas d'elle-même tous ses secrets, d'autant plus que chaque œuvre est le reflet du caractère, de l'influence stylistique et des réactions émotionnelles de son artiste au-delà du sujet peint sur la toile.

Pour répondre, il faut d'abord croiser nos différentes informations concernant la vie des artistes, les contextes socioculturel et politique dans lesquels ils explorent, concrétisent et affirment leur palette. En croisant leurs carrières respectives, on découvre souvent qu'ils se sont côtoyés sur une période et, parfois, dans un même milieu académique, qu'il s'agisse ou non des relations maître-élève, malgré les différences générationnelles. Puis viennent les travaux et les dessins préparatoires qui n'ont pas toujours traversé les siècles, car non conservés. Ainsi pour certains artistes, ces esquisses et croquis préliminaires à la mise en peinture sont inexistants. En revanche, il en subsiste pour Sully au Crystal Bridges Museum of American Art, de même que pour Trumbull à la Yale University Art Gallery, où sont également préservées des listes de pigments réalisées par l'artiste. Plus rares encore, des lettres manuscrites des artistes ont été sauvegardées, notamment dans le cadre de leurs échanges avec leurs commanditaires, mais aussi avec leurs collègues. Les textes fondateurs des académies et institutions des Beaux-Arts sont aussi une source à ne pas négliger pour comprendre les démarches et les aspirations des artistes, surtout au vu des spécificités de la période. La correspondance et les papiers de plusieurs Pères Fondateurs ne sont pas à écarter puisqu'ils permettent parfois de restituer toutes les dimensions d'une toile ou d'un portrait, de même que les circonstances qui ont permis aux peintres de déployer leurs talents artistiques.

D'une certaine manière, la difficulté de mon étude est d'être confronté à une vision parcellaire. Les œuvres sont elles-mêmes disséminées dans divers musées ou institutions culturelles, ceci est imputable à l'histoire du marché de l'art américain concernant l'acquisition des œuvres et reflète le morcellement de leurs études scientifiques, lorsqu'elles ont été réalisées. Cette fragmentation dans plusieurs musées est une gageure pour toutes les réunir dans une seule et même recherche. Corrélativement à la rédaction de ce mémoire, j'ai construit le corpus d'œuvres imparable pour tout travail de recherche en histoire de l'art. J'ai recherché les œuvres de la période, ce qui fut, dans certains cas, un défi à relever, étant donné que ces œuvres ne furent jamais réunies au sein d'un même corpus qui fait sens dans son ensemble. Il a donc fallu contacter les musées détenteurs des œuvres et les services concernés. Ensuite je les ai classées par artiste, par musée et aussi par chronologie dans notre période. Je n'ai pas écarté les productions qui ne témoignent pas ou qui ne s'inspirent pas de la Révolution américaine, ces dernières pouvant fournir des informations précieuses sur l'évolution des techniques et des centres d'intérêt des artistes. Généralement, il n'y a pas de problématique d'attribution des œuvres qui sont répertoriées et acceptées comme appartenant à une palette définie. Des interrogations subsistent parfois dans certaines compositions qui furent copiées stricto sensu, si bien qu'il est difficile de les attribuer soit à l'artiste influenceur, ou à l'artiste influencé. Mais ces cas ne sont pas légion. Lors de ces recherches, j'ai également découvert fortuitement des toiles et des travaux préparatoires qui m'étaient inconnus, ce fut le cas pour les artistes moins connus en dehors du quatuor West, Copley, Stuart et Trumbull.

J'ai également parcouru l'historique des institutions et des académies des Beaux-Arts créées pendant et après le conflit, ce qui m'a permis de mettre en perspective des rapports, des habitudes et des traditions qui ne sont pas forcément démontrés dans les biographies des artistes de la période. Par l'exploitation des sources que je viens de citer et en surmontant leurs pierres d'achoppement, ma démarche scientifique est de jeter un éclairage nouveau sur un patrimoine artistique injustement dévalorisé et désacralisé. Pour autant, ce travail n'a pas pour objectif de dresser une liste exhaustive des artistes, ni même de construire une nomenclature des œuvres créées avant, pendant ou après la Révolution américaine et son corollaire, les guerres d'Indépendance. Il ne s'agit pas non plus de dresser un inventaire de ces œuvres, mais leurs typologies, les circonstances qui présidèrent à leur création, ainsi que leurs lieux de conservation, ne peuvent être éludés. Véritables figures centrales de la construction identitaire des États-Unis à l'égal de son histoire, les acteurs révolutionnaires, politiques et militaires, de même que les événements déterminants ne peuvent souffrir de raccourcis méthodologiques.

En dehors des procédés stylistiques et de l'utilisation par les artistes de leurs palettes, il faut aussi exploiter le corpus des productions de la période dans la mesure où elles constituent les expressions artistiques des idéaux de l'Indépendance américaine, et, à terme, de celles d'une nouvelle nation. Ainsi ce travail étudiera ces différents procédés de même que le parcours des œuvres qui furent, pour certaines, rapidement muséalisées, et pour d'autres, longtemps conservées par les artistes avant de rejoindre les collections publiques. Il est donc essentiel de connaître leurs localisations afin de mener un travail de réflexion qui suppose également de bien connaître la période. En préalable, il est donc nécessaire de connaître parfaitement la vie et les carrières des artistes, dont certains possèdent une bibliographie immensément riche où il est facile de se fourvoyer en particulier pour Trumbull et Copley, ainsi que la période au sein de laquelle ils exercèrent leur art. Le sujet est l'iconographie des guerres d'Indépendance par le prisme identitaire des États-Unis et dans ce sens seules les œuvres d'artistes américains de la période seront étudiées pour d'autant mieux comprendre les rouages de ce système iconographique.

Corollairement une autre problématique s'est présentée, il s'agit de celle inhérente à la chronologie et au découpage temporel. Le sujet prend effectivement place dans une période de rupture avec en continuité le combat politique pour l'indépendance d'une nation. Même après la fin de la Révolution, le problème de l'indépendance n'est pas encore résolu en dépit des traités de la Deuxième guerre d'Indépendance aux conclusions indistinctes, mais donnant lieu à des coups d'éclats militaires symboliques qui ont fait date sur le plan politique, comme sur le plan artistique. Ainsi, le sujet se situe en dehors des jalons traditionnels qui découpent les grandes périodes artistiques. Pour l'étudier pleinement et en saisir le sens, il ne faut pas enfermer hermétiquement l'iconographie des guerres d'Indépendance sous l'oriflamme d'un baroque tardif, du rococo, du néoclassicisme, ou encore du romantisme. Les phénomènes de continuité et de ruptures ont créé des possibilités de palette sur un même thème à travers différentes périodes artistiques ponctuant les œuvres du corpus. Pourtant les compositions picturales donnant corps à mon sujet répondent toutes à une volonté d'affirmation politique, patriotique et culturelle par les arts en bousculant la périodisation des mouvements artistiques. Les bornes chronologiques de cette étude prennent ainsi corps du milieu du XVIIIe siècle jusqu'au premier quart du XIXe siècle.

Après avoir établi le constat des sources et de leurs écueils, il faut à présent dresser le cheminement des études antérieures à ce mémoire afin de comprendre les manquements et les apports concernant le sujet. La peinture américaine de la deuxième moitié du XVIIIe siècle jusqu'à la transition avec le premier quart du XIXe siècle est très peu étudiée dans l'historiographie européenne. Seule l'historiographie américaine apporte de réelles études scientifiques sur le sujet, néanmoins elles sont spécialisées sur le parcours et la vie d'un artiste ou sur une œuvre spécifique et ne traitent pas le phénomène de ces productions plus largement dans une étude globale. Pour autant ces recherches ont le mérite d'édifier la seule richesse des études menées sur la période face à une production scientifique européenne désuète et, osons le terme, quasiment inexistante concernant l'iconographie des guerres d'Indépendance. En effet, lorsque Gilbert Stuart est étudié, on s'appuie volontiers sur son portrait de William Grant, dit *Le Patineur*, pour analyser sa palette et non les portraits des First Lady, ou encore des héros des guerres de 1776 et de 1812 qu'il a peints en nombre et qui sont tout aussi représentatifs de son art. Stuart n'est pas une exception qui confirme la règle puisqu'on observe la même démarche pour John Vanderlyn dont l'*Ariane endormie sur l'île de Naxos* et son *Marius au milieu des ruines de Carthage* seraient les seules compositions dignes d'intérêt pour étudier ses procédés stylistiques. Le même constat peut être établi pour Ralph Earl dont la palette est délimitée par son portrait de *Elijah Boardman* en passant sous silence ceux qu'il a peints des militaires de l'Armée continentale. Charles Willson Peale aurait seulement peint les portraits des membres de sa famille, à l'image du *Groupe dans l'escalier* même si l'un de ses nombreux portraits de George Washington évite parfois la censure, comme ceux de Gilbert Stuart.

John Trumbull est l'artiste qui échappe le mieux à cette orientation scientifique, puisque son œuvre est exclusivement orientée sur des scènes d'histoire et de batailles de la Révolution et de la guerre d'Indépendance de 1776 avec des portraits des Pères Fondateurs, des militaires continentaux et des acteurs politiques majeurs. Il est donc difficile, voire impossible, d'éviter l'iconographie de la Première guerre d'Indépendance lorsqu'on étudie sa palette. Mather Brown, Matthew Pratt, Edward Savage, Thomas Sully et les autres membres de la famille Peale, en particulier Charles Peale Polk et James Peale, sont simplement cités, lorsqu'ils ne sont pas facilement oubliés. Rembrandt Peale est l'un des fils de Charles Willson Peale qui est le plus abordé par les historiens de l'art européen, mais, une fois n'est pas coutume, on passe sous silence ses compositions enrichissant l'iconographie de la guerre révolutionnaire, et celle des héros militaires de 1812, puisque c'est *Rubens Peale avec un géranium* qui serait, à en croire l'historiographie européenne, la toile la plus à même de représenter son œuvre. Quant à Benjamin West et John Singleton Copley, qui ne revinrent jamais en Amérique, l'analyse de leurs compositions subit un axe d'étude équivalent, même si, du fait de leur carrière essentiellement londonienne, une minorité de leurs œuvres témoigne des guerres d'Indépendance ou de leurs acteurs. Pourtant West a peint un portrait de Benjamin Franklin, ainsi que la ratification du Traité de Paris mettant fin au conflit avec la Grande-Bretagne. Copley a réalisé les portraits de Joseph Warren ou encore de Samuel Adams pour ne citer qu'eux. On l'aura compris, l'historiographie européenne évite soigneusement l'iconographie de la Révolution américaine et des guerres d'Indépendance lorsqu'elle étudie les compositions des artistes peintres de notre corpus. Cette démarche scientifique fige les travaux, de même qu'elle emprisonne la personnalité artistique des peintres. Il faut donc faire table rase de cette orientation pour voir comment ils travaillent en précisant la nature de leur contribution qui s'éclaire lorsqu'elle n'est pas sabrée.

En France, l'étude scientifique la plus expansive sur la production artistique autour de la guerre d'Indépendance de 1776 est celle correspondant au catalogue de l'exposition « Versailles et l'Indépendance américaine[1] » qui eut lieu au château de Versailles en 2016. Cette exposition eut le mérite de faire sortir des États-Unis des œuvres emblématiques de la période, principalement du Museum of The American Revolution à l'instar de l'Aigle de Diamants de la Société des Cincinnati porté par George Washington[2]. Pour autant, la majorité des œuvres picturales était prêtée par des musées français. Malgré la collaboration avec les chercheurs des musées américains, la guerre d'Indépendance était ici traitée sous couvert de l'engagement français, en particulier celui de la noblesse avec Lafayette, et des batailles où se sont illustrées les armées françaises dans le conflit. En outre, les hostilités pouvaient se résumer à la bataille de Yorktown[3], à l'affrontement naval des Saintes et aux engagements militaires en Europe. Le décorum versaillais incarnait à lui seul l'épicentre de la Révolution américaine ! Toutefois, ce n'est pas au château de Versailles qu'eut lieu la Déclaration d'Indépendance et encore moins y eurent lieu les affrontements politico-militaires pour la naissance de la nation américaine. On ne peut occulter l'intervention du royaume de France dans la Première guerre d'Indépendance, mais il ne faut pas s'y tromper ! Louis XVI, en soutenant les insurgés américains, voulait surtout se réapproprier une hégémonie perdue pendant la guerre de Sept Ans. En estompant vindicativement l'humiliation française, le roi gommait ainsi le Traité de Paris consacrant la victoire anglaise ratifiée par son grand-père en février 1763.

1 Valérie Bajou (directrice), Versailles et l'Indépendance américaine, château de Versailles, Gourcuff Gradenigo, 2016.

2 Objet d'art réalisé par les orfèvres parisiens Nicolas Jean Francastel et Claude Jean Audran Duval d'après un dessin de l'Enfant. Médaille en or, argent et émail incrustée de 200 diamants, émeraudes et rubis, elle adopte la forme d'un aigle aux ailes déployées coiffé d'une couronne de lauriers. À la mort de George Washington en décembre 1799, The Diamond Eagle figure parmi ses possessions personnelles à Mount Vernon. Devenu la possession la plus prisée de la Society of the Cincinnati depuis 1811, l'insigne est actuellement conservé à Philadelphie au sein d'une collection d'artefacts de la guerre d'Indépendance au Museum of The American Revolution après avoir été présenté pendant 233 ans à Washington.

3 L'œuvre retenue pour illustrer l'exposition en reflète l'essence, il s'agit de l'huile sur toile d'Auguste Couder présentée au salon de 1837. Intitulée le siège de Yorktown, elle complète la fresque nationale imaginée selon Louis-Philippe articulée autour de l'épopée militaire de la France au sein de la galerie des Batailles.

En France, les ouvrages scientifiques étudiant la peinture américaine ne sont pas légion, mais ils existent. On peut citer notamment, ceux de Roland Tissot[1] et de Madeleine Deschamps[2] datant respectivement de 1973 et 1981 ! Mais le patrimoine pictural formant notre corpus d'œuvres y est considérablement réduit et la production artistique de la période n'est que sommairement étudiée. L'intérêt des auteurs n'est pas dans les œuvres d'art créées peu avant la Révolution américaine ou issues de la guerre d'Indépendance de 1776. L'ouvrage sous la direction de Francesca Castria Marchetti[3] traitant de la peinture américaine sur deux cents ans n'échappe pas à la règle établie par une majeure partie de l'historiographie européenne. L'ouvrage a l'avantage de faire la part belle aux œuvres dans sa présentation et de fournir un éclairage novateur sur la production figurative de la vie et du milieu naturel américains articulée autour de la ruée vers l'Ouest. Mais la production artistique de notre période est là encore réduite à sa plus simple expression, amalgamée sous l'oriflamme de la tradition anglo-saxonne. L'ouvrage se vante de commencer l'exploration d'un véritable continent de l'art à partir de l'Indépendance, mais il n'en est rien ! Les productions des artistes les plus emblématiques du courant artistique que je vais étudier sont laconiquement exposées et étudiées, ce qui est d'autant plus regrettable pour Charles Willson Peale, Gilbert Stuart et John Trumbull qui furent les plus prolifiques. L'intérêt de l'ouvrage est indéniablement dans l'impressionnisme et le réalisme américain.

Ainsi d'une manière générale, l'historiographie franco-italienne démontre qu'elle ne connaît que peu de choses de la peinture américaine qui se résumerait, à en croire les courants les plus étudiés, à l'expressionnisme et au réalisme, sans omettre le pop art. La naissance de la peinture américaine débuterait à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle pour s'exprimer pleinement au XXe siècle. On comprend davantage le titre trompeur du bulletin n°8 de Americana[4] s'intitulant « La peinture américaine », mais qui aurait dû titrer « La peinture américaine après la Seconde Guerre mondiale ». En effet, sous couvert d'une période à l'activité artistique intense doublée d'une réussite commerciale incontestée, l'étude reconnaît explicitement comme vérité absolue que *« La peinture américaine, c'est, d'un extrême à l'autre, l'expressionnisme abstrait, le pop art, le conceptualisme, la réflexion fondamentale sur le minimalisme, aussi bien que l'hyperréalisme ou la transposition de la B.D[5]»*. L'histoire de la peinture américaine est donc falsifiée par un paradigme historiographique qui n'a jamais cessé de répéter le même discours stéréotypé et a censuré délibérément les productions artistiques de notre période. Cette historiographie établit son discours dévoyé comme un parangon exact et attesté. De facto, il apparaît clairement que l'historiographie franco-italienne ne reconnaît pas le courant artistique étudié dans ce mémoire. Dès lors qu'en est-il de l'historiographie américaine, sinon anglo-saxonne ? Dans l'ouvrage de Jules David Prown et de Barbara Rose[6], John Walker affirme dans sa préface qu'*« à l'époque coloniale, elle possède {la peinture américaine} trois grands peintres, West, Copley et Stuart. Aucun artiste ne peut se mesurer à eux jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle. […] Bien qu'ils aient vu le jour dans le milieu colonial sinon provincial, West, Copley et Stuart font partie des créateurs les plus marquants de leur temps. West, comme le montre Jules Prown, annonça David et le néo-classicisme ; West et Copley furent les précurseurs de Géricault et de Delacroix. À ceux-ci, s'ajoute aisément Stuart qui, dans le domaine théorique et, dans une certaine mesure pratique constitua un signe avant-coureur de l'impressionnisme européen[7]»*. Cette affirmation est aux antipodes de l'historiographie franco-italienne et fait de l'école américaine une école importante aux accents avant-gardistes.

1 *Peinture et sculpture aux États-Unis*, Armand Colin, Paris, 1973.
2 *La peinture américaine, les mythes et la matière*, Paris, 1981.
3 *La peinture américaine*, Éditions Gallimard, 2002.
4 Ouvrage collectif, *La peinture américaine,* Americana n°8, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1991.
5 Avant-propos de J.R. Rougé, op-cit.
6 *La peinture américaine de la période coloniale à nos jours*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1969.
7 Introduction. Jules David Prown, Barbara Rose, John Walker, op-cit.

Néanmoins l'absence de John Trumbull est préjudiciable au vu de son influence dans la vie artistique américaine, ainsi que pour ses productions emblématiques sur les débuts de l'Histoire des États-Unis. Dans cette affirmation, Charles Peale est également oublié, ainsi que John Vanderlyn, Edward Savage et Thomas Sully appartenant tous trois à une autre génération d'artistes. John Walker fit également une étude plus ancienne de la peinture américaine avec Macgill James datant de 1943[1]. L'ouvrage qu'il préface en 1969 est de nouveau publié en 1987 dans une nouvelle édition[2]. Hélas, trois fois hélas, même avec près de vingt ans d'écart, l'édition de 1987 est la pâle copie de la précédente avec un discours scientifique analogue, alors que des biographies et des avancées eurent lieu ! La seule différence notable est d'avoir passé sous silence tout un pan de l'histoire de la peinture américaine, soit celle étudiée par Barbara Rose qui n'a pas participé à cette réédition.

C'est Théodore E. Stebbins Jr[3] qui clarifie les dissensions de la peinture américaine, ses études sont un panégyrique de l'impressionnisme, du réalisme et du pop art. C'est lors de l'exposition « Des chefs-d'œuvre de la peinture américaine, 1760 - 1910 », organisée par le Museum of Fine Arts de Boston en 1983 et 1984[4], qu'il nous éclaire sur cette problématique : *« L'Europe comme l'Amérique a longtemps sous-estimé l'importance de l'art américain. […] Depuis quelque temps déjà, les Européens apprécient différemment la peinture américaine et les Américains, de leur côté, se sont rendu compte de l'importance de leur héritage artistique. De nombreux facteurs ont permis cette prise de conscience ; d'une part, la peinture moderne américaine, avec l'Expressionnisme abstrait puis le Pop' Art, est apparue sur la scène internationale au moment précis où les États-Unis étaient au faîte de leur puissance, après la Deuxième Guerre mondiale ; tout naturellement, cela amena à se demander quelles étaient les racines de cette peinture américaine. C'est ainsi qu'au cours des années 1930 et 1940, l'art du XIXe siècle fut redécouvert[5]».*

Ainsi l'historiographie européenne aurait été influencée, ou plutôt aveuglée, par l'hégémonie des États-Unis sur la scène internationale à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la poussant à étudier la peinture américaine avec des œillères ne pouvant dépasser les frontières du XXe siècle jusqu'à ce que l'intérêt pour le XIXe siècle permit d'élargir ce champ de vision, n'excédant pas toutefois les confins de l'impressionnisme. Une deuxième raison est due aux Américains eux-mêmes, à la population américaine globalement indifférente à l'égard de la peinture, ceci expliquant par surcroît les mauvaises restaurations imputables aux manques de connaissances. Mais depuis les années 1980, les historiens de l'art américain, ainsi que les conservateurs des musées américains, jettent un regard nouveau sur l'essor de la peinture américaine et son incroyable diversité au XIXe siècle, le chef-d'œuvre de la peinture de genre, *Fur Traders Descending the Missouri,* de George Caleb Bingham choisi pour représenter l'exposition en témoigne. C'est très précisément cette toile de la série fluviale de Bingham sur les rives du Missouri qui est depuis sans cesse reprise par les ouvrages européens étudiant la peinture américaine pour illustrer leur première de couverture, tout en étant le reflet d'une démarche aussi surannée que pouvait l'être le mode de vie que Bingham immortalisa en 1845 au sein de sa composition romantique aux dimensions irréelles. L'historiographie européenne est effectivement dans une position attentiste vis-à-vis des avancées de la recherche en histoire de l'art pour les courants de la peinture américaine qu'elle ne connaît pas.

1 *Great American Paintings from Smibert to Bellows*, 1729–1924, Oxford University Press, London, 1943.
2 Jules David Prown, John Walker (introduction), *La Peinture américaine*, des origines à l'Armory Show, collection Skira – Flammarion, Genève, 1987.
3 *John Moors Cabot Curator of American Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston.
4 L'exposition eut d'abord lieu au Museum of Fine arts de Boston de septembre à nombre 1983, puis à la Corcoran Gallery of Art de Washington de décembre 1983 à février 1984 et enfin aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris de mars à juin 1984.
5 Catalogue de l'exposition, *Un nouveau monde : chefs-d'œuvre de la peinture américaine*, 1760 – 1910, United Technologie Corporation, 1983. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

On comprend pourquoi le courant étudié dans le présent mémoire est toujours dans l'ombre de la période coloniale et des autres genres picturaux qui marquèrent le XIXe siècle : l'impressionnisme toujours en tête avec une relecture en faveur de l'école des paysagistes américains. Théodore E. Stebbins Jr estime même *« qu'il est déjà assez remarquable que les colonies du XVIIIe siècle aient engendré un West, un Copley ou un C.W. Peale, mais l'étonnante histoire d'amour au XIXe siècle entre les Américains et l'art est encore plus stupéfiante et mérite que l'on s'y attarde »*. Tandis que plusieurs peintres sont peu abordés ou manquants, à l'instar de James Peale, Edward Savage, Ralph Earl ou encore Thomas Sully, John Singleton Colpey est lui relégué au statut de peintre colonial qui doit être considéré comme *« un artiste provincial anglais dont les toiles s'apparentent à celles d'autres peintres anglais »*. Les historiens de l'art américains, de même que les conservateurs des musées semblent donc sous-estimer les débuts de la peinture américaine avec toute la subtilité et la complexité de ses productions sans lesquelles l'histoire d'amour du XIXe siècle entre les Américains et l'art n'aurait pas eu lieu.

Donald Goddard[1] étudie également la peinture américaine dans un ouvrage[2] où il traite de manière égale toutes les grandes productions picturales par deux pages introductives. Il s'agit d'un parti pris où chaque présentation succincte doit mettre en relief les interactions des périodes artistiques sur le temps long. En ce qui concerne le sujet de ce mémoire, aucun artiste de la période ne souffre d'un veto ou de condamnations artistiques. Certes notre période n'est pas abordée dans toute sa dimension, mais l'ouvrage a le mérite de faire prendre conscience à son lecteur que la peinture américaine ne se résume pas à l'impressionnisme ou au pop art ! Dans ce sens, aucune production artistique ne prédomine, d'où la grande hétérogénéité dégagée par ce panel objectif de la peinture américaine qui donne la sensation de parcourir une exposition géante. De l'aveu même de Goddard, *« le parti choisi dans ce livre est d'étudier des correspondances plutôt que des influences ou des dominations, tout au long d'une longue et fascinante histoire. D'autres auraient sans doute fait d'autres choix. La puissance de la peinture doit avoir le dernier mot »*.

L'introduction réalisée par Robert Rosenblum[3] tente de démontrer ce qui est américain dans la peinture américaine. Après une rétrospective, le professeur d'histoire de l'art arrive à un constat où il n'y a pas de dichotomie entre la nature américaine et les passions américaines, car *« comme les Américains, la peinture américaine vit à la fois chez elle et à l'étranger »*. En ce qui concerne notre sujet, Rosemblum mentionne Stuart, Trumbull, Copley et West, mais il s'attarde plus volontiers sur les deux derniers, en particulier Copley. En effet, John Singleton Copley éclipse tous les autres artistes et semble représenter à lui seul les spécificités des productions artistiques du milieu du XVIIIe siècle jusqu'au début du XIXe siècle, tant la carrière de cet artiste a fait couler l'encre, tout en enflammant les passions de l'historiographie américaine. La carrière de Copley est analysée par le prisme de deux périodes absolument distinctes lorsque l'artiste vivait à Boston jusqu'en 1774, puis à Londres où il finit ses jours en 1815. Il faut attendre les études américaines de la fin des années 2000 pour que les peintres étudiés dans ce mémoire soient davantage considérés. La décennie antérieure avait déjà amorcé une sortie de l'ombre en tant que *Old Masters* de la peinture américaine, mais non comme un courant artistique indépendant, expliquant que certains soient moins laissés pour compte en dehors des peintres les plus connus à l'image de Copley et Stuart.

1 Donald Goddard est un spécialiste de l'histoire de la peinture contemporaine et de la photographie, il a notamment étudié à l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de New York. Écrivain et journaliste, il a écrit plusieurs articles, catalogues et monographies. Il fut rédacteur en chef de la revue Art News de 1974 à 1978, de Wildlife Conservation Society de 1982 à 1996 et éditeur de Encyclopedia of Painting.

2 *American Painting*, Hugh Lauter Levin Associates, Inc. 1990. Éditions Herscher, Paris, 1991 version française.

3 Robert Rosenblum (1927 – 2006) était membre de l'Académie américaine des Arts et des Sciences, ainsi que professeur d'histoire de la peinture au département des Beaux-Arts de l'Université de New York lorsque American Painting fut publié. Il avait étudié l'histoire de l'art à Yale, puis à l'Université de New-York. En 1996, il devient conservateur au Guggenheim Museum, musée d'art moderne et contemporain sur la Cinquième Avenue.

Ainsi, les historiens de l'art *« qui nourrissent le culte des valeurs américaines opposées aux valeurs européennes aiment à souligner la probité et la supériorité des portraits exécutés par Copley à Boston, laissant entendre qu'en Angleterre, son talent s'est progressivement dilué (entendons corrompu) au contact de valeurs étrangères à ses racines. On a même vu certains des premiers historiens de l'art américain déduire qu'il y avait trahison artistique aussi bien que patriotique dans ce changement d'allégeance[1]»*. Dès lors notre période serait victime d'antagonismes subjectifs et méthodologiques simplifiant une histoire en réalité plus compliquée, d'où l'incapacité à y déceler un courant pictural à part entière avec ses fonctions, ses influences et ses artistes. Cette histoire de l'art sélective est identifiée par Donald Goddard : *« Tout livre sur l'art, si complet soit-il, et quand bien même il prétendrait faire autorité, exige sélection et rejets, plus par une exigence de clarté et d'identité, on l'espère, que par désir de consensus »*. La question de l'identité de la peinture américaine serait donc un autre frein symptomatique pour l'historiographie américaine. Les historiographies concernant notre sujet reflètent donc un schéma épistémologique altéré semblant se répéter et expliquent le voile opaque jeté sur l'iconographie des guerres d'Indépendance que personne n'a véritablement retiré jusqu'à présent.

Ce voile opaque sibyllin nie tout simplement l'existence de l'iconographie révolutionnaire peinte et appréhendée par les premiers artistes américains, dont on ne reconnaît même pas l'existence et l'appartenance nationale. C'est un comble lorsqu'on sait que le XVIIIe est très justement celui qui a vu pour la première fois de l'Histoire l'accession de colonies à leur indépendance par la naissance d'une nouvelle nation, celle des États-Unis d'Amérique. La future exposition « British Stories » du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux en est une nouvelle preuve flagrante, elle est très révélatrice de la conception de la peinture américaine en France de surcroît. Il s'agit de faire redécouvrir la peinture anglaise du XVIIe et du XVIIIe siècle par le biais de deux expositions rythmant « Une Année britannique au musée ! » avec la participation du Musée du Louvre. L'intention de faire redécouvrir ce riche patrimoine est louable, d'autant plus qu'il contribua au renouvellement de la méthode de travail de l'art du portrait, mais pas seulement. Néanmoins, c'était sans compter un discours scientifique discutable, celui de considérer Benjamin West et, surtout, Gilbert Stuart comme des peintres anglais. West a brillé à Londres et il y réalisa l'essentiel de sa carrière, le fait de le penser comme un peintre britannique peut être compréhensible, même si en réalité il se considéra toujours américain comme on le verra dans ce mémoire.

Par contre, l'erreur de présenter Gilbert Stuart comme un peintre anglais est inexplicable, d'autant plus que c'est l'un de ses portraits qui représente le visuel de l'exposition : *« Une part importante de cette exposition est consacrée à l'art du portrait, domaine dans lequel excellaient les peintres britanniques depuis le XVIe siècle. Les maîtres du genre sont tous représentés, à commencer par Anton van Dyck qui contribua au renouvellement des codes de l'art du portrait comme en atteste le modello de son Double portrait de Charles-Louis de Simmeren et du prince Rupert de Palatinat, neveux du roi (musée des Beaux-Arts, Bordeaux). Suivent ensuite Joshua Reynolds, représenté par son célèbre Master Hare (musée du Louvre) et par plusieurs portraits saisissants (dont Richard Robinson, évêque d'Armargh, musée des Beaux-Arts, Bordeaux), mais aussi Allan Ramsay et Gilbert Stuart, auteurs de merveilleux portraits féminins[2]»*. Gilbert Stuart a certes perfectionné sa palette en étudiant à Londres pendant cinq ans, mais il est non seulement retourné aux États-Unis et lui-même ne s'est jamais considéré comme une des icônes de la peinture anglaise de son époque. Sa démarche picturale singulière et originale contribua d'ailleurs à enrichir avec des œuvres majeures l'iconographie de la première période nationale américaine. Il peint effectivement les portraits les plus emblématiques de George Washington de la fin du siècle.

1 American Painting, op-cit. La citation suivante est également du même ouvrage.

2 Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Une Année britannique au musée, Exposition British Stories du 12 novembre 2020 au 19 septembre 2021. http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/exposition-british-stories

Pour lever le voile sur les débuts de la peinture américaine, notamment pour que Gilbert Stuart ne soit plus considéré comme un peintre anglais par les conservateurs français, et pour faire face à l'ampleur des productions picturales, leurs spécificités, leurs enjeux et les conditions qui déterminèrent leur création, il me faut présenter mon corpus d'œuvres. Ce dernier est composé des toiles de quatorze peintres c'est-à-dire Benjamin West, John Singleton Copley, Charles Willson Peale, Gilbert Stuart, John Trumbull, Rembrandt Peale, Thomas Sully, John Vanderlyn, James Peale, Ralph Earl, Edward Savage, Charles Peale Polk, Mather Brown et Matthew Pratt. Néanmoins, seules leurs œuvres apportant une pierre angulaire à l'iconographie des guerres d'Indépendance américaines et à l'édification d'une peinture résolument nationale sont étudiées. Il ne m'a pas semblé inintéressant d'insérer une analyse stylistique pour les peintures les plus importantes concernant mon sujet articulé autour d'un courant artistique intimement lié à la construction identitaire et politique de la première démocratie moderne.

Ainsi ne sont pas prises en considération les autres démarches artistiques des peintres à l'exemple de la nature morte de James Peale, des toiles fantastiques de son neveu Rembrandt, des paysages de John Trumbull, ainsi que ses autres peintures d'histoire dites « Grand Manner » sur des sujets bibliques et de l'antiquité gréco-romaine, sont également exclus les paysages des Niagara Falls de John Vanderlyn, même si ces panoramas sont une preuve flagrante de la force et de la vitalité de la nation américaine pour les contemporains. Les portraits de Gilbert Stuart et de John Singleton Copley qui ne représentent pas des figures de la Révolution, des héros miliaires ou de la démocratie s'inscrivant dans les bornes chronologiques du sujet sont donc exclus. Il en est de même pour les portraits de Charles Willson Peale, de Ralph Earl et de Mather Brown. À titre d'exemple les portraits de la reine Victoria de Sully ne sont pas analysés, en revanche ceux de Thomas Jefferson sont étudiés, car ils répondent à mon sujet visant à démontrer l'existence de ce courant pictural axé sur l'iconographie des guerres d'Indépendance et les prémisses d'une identité picturale nationale prenant place à partir des débuts de la Révolution jusqu'à l'établissement d'un nouveau courant artistique articulé autour de l'Hudson River School.

Stephen Decatur (1779 – 1820)

Rembrandt Peale, Oil on canvas, ca. 1815 – 1820

© New-York Historical Society, Gift of Thomas Jefferson Bryan

Accession Number : 1867.309

Chapitre I

Présentation de la période et des enjeux

Declaration of Independence

John Trumbull, Oil on canvas, 1826

Architect of the Capitol

Les guerres d'Indépendance et le cercle des premiers peintres américains

Le présent mémoire est un travail de recherche en Histoire de l'art et n'a pas vocation à faire l'Histoire de la Révolution américaine et des guerres d'Indépendance. Mais tentons au moins de cerner les enjeux de la période pour mieux en comprendre les répercussions dans la vie des artistes, leurs productions et leurs prises de position, tant dans l'art pictural qu'au sein de la vie politique.

L'affrontement des colonies américaines avec la métropole a bouleversé la vie artistique et a inspiré de nombreux artistes tout en générant des conséquences cruciales sur leurs vies et leurs carrières. Un choix s'imposa à tous les sujets de Georges III vivant dans les colonies : prendre le parti du roi et rejoindre les loyalistes ou soutenir les patriotes et leurs revendications, sachant que certains artistes prirent simplement le parti de leur carrière à l'instar de Benjamin West qui s'embarque pour l'Europe seize ans avant la Déclaration d'Indépendance et qui décide, trois ans plus tard, de résider à Londres alors seul centre artistique capable de répondre à ses ambitions. Cette décision pose les balbutiements de la première école de peintres américains, que la guerre d'Indépendance n'a cessé d'alimenter en mettant à l'arrêt la vie artistique dans les colonies américaines. En 1764 Matthew Pratt se rendit à Londres pour escorter sa cousine, Betsy Shewell, qui se maria avec Benjamin West. Pratt ne rentre pas immédiatement dans les colonies américaines, puisqu'il devient élève et collègue de West pendant deux ans. Mais, contrairement à West qui était déjà solidement établi à Londres lorsque la guerre éclate, les artistes américains, en grande majorité, n'échappèrent pas à cette conjecture politique et le même choix s'imposa semblablement à eux, obligeant certains à fuir en Angleterre ou à prendre les armes en s'engageant dans l'Armée Continentale pour d'autres.

C'est en cela que la guerre révolutionnaire a profondément changé les arts sur un double schéma, en créant, in fine, un style proprement américain où se cristallisent l'émancipation des artistes et l'héritage artistique européen. Néanmoins, les rapports entre les colonies américaines et l'Angleterre sont complexes et ne peuvent souffrir d'un raisonnement manichéen. En effet, jusqu'à la fin des années 1760 les colons américains se sont placés dans le cadre des traditions anglaises et ce n'est qu'au début des années 1770 qu'ils cessèrent de manifester leur attachement profond à l'Angleterre et de revendiquer leur fière appartenance à l'Empire britannique. En témoignent la grande admiration des colons américains envers William Pitt et l'expectative que suscite son retour aux affaires lorsqu'il est rappelé par Georges III dans le contexte de la crise du Stamp Act en août 1766. Il faut comprendre que les revendications d'indépendance se sont construites lentement et qu'à maintes reprises les colons essayèrent d'abord la voie constitutionnelle pour défendre leurs droits en s'appuyant sur les libertés anglaises au sein du cadre législatif de l'Empire britannique. Lors des Sugar, Currency et Stamp Act, de même qu'au moment des Townshend Duties, les colons ne réclamèrent pas immédiatement un bouleversement politique radical, mais ils défendirent leurs libertés dans l'esprit de la Glorieuse révolution en récriminant contre les lois de Westminster jugées tyranniques et donc contraires à la Constitution britannique.

Pour autant ces différentes crises politiques, sur fond de tensions économiques et fiscales, ont cristallisé des pratiques amorçant une évolution irréversible par l'unification progressive des Treize colonies autour d'un intérêt commun, par la suite transformé en cause patriotique. Corrélativement à son plan de reprise en main du Dominion américain, la métropole a fait naître une convergence progressive entre des colonies pourtant hétérogènes sur le plan religieux et politique, puisque les assemblées sont élues suivant des modalités législatives qui varient d'une colonie à l'autre. À titre d'exemple on peut citer la Chambre des Bourgeois en Virginie, ou encore la Chambre des Délégués dans le Maryland qui répond néanmoins au principe du Self-government à l'instar des autres colonies qui sont toutes administrées par un gouverneur, qu'il soit nommé par le roi, les propriétaires terriens ou les assemblées locales. Nonobstant, ces colonies se regroupent contre des charges accablantes votées par un Parlement lointain dans lequel elles ne siègent pas, justifiant le « *No taxation without representation* ». De ces convergences sont nés des solidarités et des réflexes de protestations qui vont en s'intensifiant de 1764 à 1775. C'est d'abord la diffusion de pamphlets ou d'articles de journaux criant haro sur les lois intolérables du Parlement qui prévalent sur celles votées par les assemblées coloniales. Puis c'est la création d'associations de défense baptisée Sons of Liberty, sans oublier les appels au boycottage économique des produits métropolitains. Notons également la spécificité des town-meetings pratiqués dans de nombreux centres urbains témoignant du goût des colons américains pour les actions directes et les modes de démocratie directe.

Des émeutes violentes accompagnent fatalement ces formes de revendications et de résistances en prenant pour cible les relais de l'autorité de Londres dans les colonies. À Boston, des effigies rembourrées indiquant la fonction et le statut de l'agent de la couronne sont pendues à un arbre qui allait devenir l'arbre de la Liberté. Les agents des douanes ou leurs espions subissent le châtiment des plumes et du goudron. Des mouvements de foule s'introduisent dans les bâtiments publics pour perturber les séances et également au sein de propriétés privées qui sont vandalisées, comme celle du comptable de l'amirauté, du contrôleur des douanes, du distributeur des timbres, ou de tout percepteur appliquant avec zèle les lois de la Chambre des Communes. Les crises se suivent entraînant les abrogations successives du Sugar et Stamp Act et malgré les volontés conciliatrices du gouvernement de Sa Majesté à Londres, les velléités politiques gagnent en puissance au sein des colonies. Cependant, une nouvelle étape est franchie avec les Townshend Duties qui sont proposées par le chancelier de l'Échiquier, Charles Townshend, et votées en 1767, l'année où Charles Willson Peale obtient le financement nécessaire pour se rendre à Londres et étudier aux côtés de Benjamin West.

La ville puritaine septentrionale du Massachusetts n'est pas le centre urbain le plus peuplé, mais c'est bien Boston qui se révèle comme la clef de voûte de l'opposition grâce à certains membres des Fils de la Liberté particulièrement actifs que Copley avait peints alors qu'ils n'étaient que des Bostoniens parmi d'autres à accorder leur aide pour promouvoir les idées patriotiques lorsqu'il posèrent. Samuel Adams rédige une lettre circulaire pour diffuser les prises de position politique des Représentants du Massachusetts face à cette nouvelle imposition, ce qui ne manque pas de permettre de nouer des contacts étroits avec les autres colonies. Corollairement, Londres n'est pas dupe du caractère frondeur des lignes du cousin de John Adams revendiquant « les droits naturels et constitutionnels » tout en dénonçant l'injustice des Townshend Duties. L'assemblée du Massachusetts doit annuler cette lettre, mais les représentants de la chambre ne transigent pas face aux pressions de Londres par 92 voix contre 17. L'assemblée est dissoute et comme une traînée de poudre 92 devient un symbole patriotique, notamment à Charleston où sont bus 92 verres au pied de l'arbre de la Liberté. L'anniversaire de l'abrogation du Stamp Act exalte le climat de protestation et une grande majorité de colons, tous horizons confondus, ne supporte plus les interventions douanières qui saisissent le 10 juin 1768 la corvette Liberty appartenant à un certain John Hancock.

Le port de Boston est de nouveau le centre d'émeutes populaires contre les officiers des douanes pris à partie par la foule. Les agents de la couronne demandent des renforts militaires pour préserver l'autorité souveraine de l'Angleterre. Un véritable mouvement général s'organise tout au long de 1769 au sein des Treize colonies lorsque les chambres votent le durcissement du boycott des produits anglais soumis aux Townshend Duties. Mais en 1770, c'est l'escalade de la violence en dépit des actions des Sons of Liberty s'efforçant d'empêcher l'irréparable. Le 19 janvier les soldats britanniques chargent les manifestants dans les rues de New York sans faire de morts, mais le 5 mars c'est le drame à Boston. Cinq citoyens sont abattus dans King Street dans ce qui ressemble à un malheureux concours de circonstances. Mais la Boston Gazette enflamme le Massachusetts et les autres colonies. Les Patriotes tirent parti de l'événement, désormais connu sous le nom de « Massacre de Boston ». Le graveur Paul Revere pérennise la fusillade. Samuel Adams décide d'immortaliser sa confrontation avec le gouverneur royal Thomas Hutchinson au lendemain du massacre lorsqu'il exigea l'expulsion des troupes armées de la ville. C'est évidemment le portraitiste le plus talentueux des colonies américaines qui s'occupe de la composition.

Copley retransmet avec brio la tension politique du moment en peignant Adams qui signale d'un geste ferme et décidé la charte accordée au Massachusetts par Guillaume III et son épouse Marie, et cette dernière s'inspire indubitablement de la Déclaration des Droits. Adams tient dans sa main droite la pétition préparée par ses concitoyens lésés dont le titre est clairement rendu lisible par Copley, *« Instructions de. . . la ville de Boston »*. Alors que le clair-obscur dramatique de Copley, exaltant le regard perçant et intense de Samuel Adams, allait représenter, non pas ce que Adams considérait comme son plus grand moment politique, mais bien un instrument de propagande qui sera plus tard suspendu dans la maison de Hancock où eurent lieu d'importantes réunions politiques des Sons of Liberty, le gouvernement royal de Sa Majesté recule de nouveau par la suppression de tous les droits d'importations incriminés, mais tout en réaffirmant l'autorité du Parlement sur les colonies. Néanmoins, les colonies continuent d'entretenir un esprit unanime et des comités permanents reconnus par la chambre fleurissent dans le Massachusetts et la Virginie qui sont les colonies les plus peuplées. De manière juxtaposée, les Fils de la Liberté militent dans les centres urbains en se réunissant dans les tavernes, autour des arbres de la Liberté et en animant des assemblées populaires éphémères sans structures légales.

En dépit de leurs erreurs et du climat subversif régnant désormais dans les Treize colonies, Westminster, le gouvernement royal, ainsi que Georges III persistent et signent une nouvelle imposition en accordant à l'East India Company le monopole de la vente du thé dans les colonies pour sauver la Compagnie de la faillite. Le Tea Act fait ainsi de 1773 une année charnière. Pierre angulaire de la prospérité de l'Empire britannique, la British East India Company est une organisation au pouvoir régalien, qui malgré ses propres forces armées n'a pu empêcher la Tea Party. En effet, pour sauver les libertés communes alors en danger, les comités de correspondance du Massachusetts demandent à toutes les colonies d'empêcher le déchargement du thé de la Compagnie sur les quais américains. Fleuron des protestations, c'est de nouveau Boston qui donne le signal de la désobéissance lorsque les Mohawks des Patriots détruisent l'intégralité de la cargaison en la déversant dans le port. La Boston Tea Party du 16 décembre n'est pas du goût de Londres qui met en place un arsenal répressif dès le printemps suivant. Le port de Boston est fermé, Westminster reprend la main sur toutes les institutions de la colonie, les réunions des town-meetings sont strictement encadrées, la justice est délocalisée en métropole pour garantir son impartialité, tandis que le Quartering Act instaure progressivement des Dragonnades dans les colonies et que le Quebec Act dresse une épée de Damoclès si elles n'obtempèrent pas aux volontés anglaises.

Point d'orgue à toutes ces lois coercitives, le général Thomas Gage, nommé gouverneur, débarque avec ses troupes à Boston le 13 mai 1774. C'est précisément la même année où John Singleton Copley, encouragé par Benjamin West et Joshua Reynolds depuis 1765 lorsqu'ils découvrirent *le Garçon à l'écureuil* lors de l'exposition annuelle de la Society of Artists of Great Britain, décide de quitter Boston pour entreprendre le Grand Tour suite au climat politique agité qui ne lui permettait plus de vivre de sa peinture, les clients se faisant de plus en plus rares. En effet, les dissensions sont désormais trop fortes pour que seuls les boycottages suffisent à répondre aux intentions politiques des colons américains et le 5 septembre, dans le Carpenter's Hall de Philadelphie, siège le premier Congrès continental avec une cinquantaine de Délégués, dont un certain George Washington de Virginie, venus de toutes les colonies, à l'exception de la Georgie. Déjà des divisions apparaissent entre les loyalistes et les patriotes expliquant le rejet du plan Galloway par seulement une voix de majorité. Le Congrès achève ses travaux le 26 octobre en signant un accord de boycottage économique, mais le 14 il adopte des résolutions en déclarant l'imprescriptibilité des droits de « la vie, la liberté, la propriété » des colons américains, dont personne ne saurait les priver « sans leur consentement ». Est logique la volonté des délégués d'annuler toutes les lois votées par le Parlement jugées inconstitutionnelles, car néfastes à la Liberté et à la prospérité. La culture politique anglaise contractuelle des droits naturels de Locke résonne dans la déclaration des congressistes. À Londres, la récente majorité du Parlement inaugure une nouvelle politique coloniale, mais aux antipodes des espérances américaines qui comptaient sur le soutien de l'opinion métropolitaine, qui leur était en partie acquise. Mais, le 9 février 1775, les dés sont jetés lorsque le Parlement, désormais corrompu, car contrôlé par les « amis du Roi », déclare que le Massachusetts est entré en rébellion ouverte contre l'Angleterre. La colonie se prépare donc à une intervention armée.

Le 19 avril 1775, la rupture est consommée lorsque débute véritablement la guerre révolutionnaire par l'engagement armé des milices du Massachusetts et des Minutemen contre un régiment de l'armée britannique en marche vers Lexington et Concord pour réquisitionner un stock d'armement et arrêter Hancock et Adams qui avaient quitté Boston. Les batailles de Lexington et Concord sont à plus d'un titre symboliques par la victoire des colons débouchant sur le siège de Boston et l'emblématique chevauchée de Paul Revere de Charlestown à Lexington pour prévenir à temps les miliciens de l'avancée des troupes régulières. C'est le début d'une véritable guerre puisque l'assemblée du Massachusetts décide la levée de 14 000 hommes, c'est au sein de cette levée que John Trumbull intègre le Connecticut First Regiment et commence sa carrière militaire qui le conduira à servir comme aide de camp du général George Washington tout en étant promu au grade de colonel avant la fin de la guerre. Le conflit armé n'empêche pas le talent de Trumbull de s'exprimer puisqu'il continue d'exercer son art, notamment en élaborant des croquis stratégiques détaillés pour Washington, ce qui lui vaudra son aura d'artiste patriote. Le deuxième Congrès continental se réunit comme prévu à Philadelphie le 10 mai, les loyalistes et Galloway en sont absents. Ralph Earl était aussi un loyaliste, la tournure des événements le poussera à fuir le Connecticut pendant la guerre d'Indépendance pour échapper à plusieurs peines d'emprisonnements en tant qu'espion. Il n'hésite pas à abandonner sa famille en 1778 pour rejoindre l'Angleterre en se déguisant comme le domestique du capitaine John Money, ce qui lui permettra de peindre ses premiers portraits anglais avant de devenir l'étudiant de West en 1783 pour finalement rentrer aux États-Unis deux ans après. Mais revenons en 1775, l'année où Benjamin Franklin fait son entrée sur la scène politique comme délégué de Pennsylvanie à l'occasion du deuxième Congrès continental, ainsi qu'un avocat pour la délégation de Virginie qui avait déjà participé aux comités de cette colonie en 1770, Thomas Jefferson. Le Congrès élit John Hancock à sa présidence et un mois plus tard John Adams propose la création d'une armée continentale pour secourir Boston. Très vite le délégué du Massachusetts propose la nomination d'un « Commander in Chief ».

L'expérience d'officier et la réputation de gentilhomme de George Washington fédèrent rapidement les délégués, permettant à la proposition de John Adams d'être adoptée dès le lendemain. Deux jours après, la bataille rangée de Bunker Hill à Boston ne remit pas en cause la puissance militaire britannique, mais affirma la pugnacité et la détermination des Insurgents. Dans ces conditions, Georges III ne peut accepter les dernières tentatives de réconciliation, la suppression de la fronde séditieuse gangrenant les colonies d'Amérique du Nord est devenue une priorité absolue. Sa Majesté proclame dans ce sens les colonies en état de rébellion. Il est désormais établi que les colons devront se soumettre avant d'être pardonnés, toutefois ces derniers avaient déjà pris conscience de leur identité par leurs revendications. L'année 1775 est celle où la guerre s'installe durablement dans les colonies, mais une dernière déclaration devait être encore proclamée pour briser irrémédiablement l'ordre impérial. C'est également en 1775 que Gilbert Stuart se rend à Londres, où il travaillera comme assistant de Benjamin West pendant cinq ans à partir de 1777. De la fin août jusqu'au 31 décembre, l'armée continentale tente de conquérir le Canada, mais l'assaut sur Québec sonne l'hallali de la campagne militaire. Ce revers cinglant n'entame pas les aspirations et la vitalité politique des colons américains, même si toutes les colonies ne sont pas encore résolues à rompre définitivement avec la couronne britannique. Pourtant, c'est bien en 1776 que le Congrès consacre la dissolution de ces liens au nom des droits et des lois naturels. La publication en janvier du Common Sense de Thomas Paine accélère le processus dans les esprits.

La Virginie et la Caroline du Nord se prononcent rapidement en faveur de l'Indépendance. Le 15 mai recommandation est faite à la délégation virginienne de proposer à l'assemblée de déclarer les colonies unies, libres et indépendantes. Richard Henry Lee propose à son tour l'adoption d'une résolution d'indépendance, le 7 juin. Thomas Jefferson est chargé de préparer un projet qu'il écrit seul pour l'essentiel avant de le soumettre à Benjamin Franklin et John Adams, puis au Congrès. Le 2 juillet la résolution Lee est adoptée en corrélation avec les discussions sur le projet de Jefferson qui se terminent deux jours après. Ainsi, la Déclaration est votée par les douze délégations et seul John Hancock la paraphe. Il faut attendre le 8 juillet pour la proclamation officielle et le lendemain pour qu'elle soit unanimement approuvée. C'est dans les semaines qui suivirent le vote manquant de New York au scrutin du 4 juillet que les 56 signataires paraphent le document où l'influence des traditions britanniques du Bill of Rights et du Common Law est patente. Les principes de la philosophie contractuelle du droit naturel lockien, en particulier celui du droit de résistance, donnent une réalité politique aux droits revendiqués par le Congrès et les signataires.

Dès lors, il apparaît légitime que les Colonies Unies prennent les armes contre l'oppression de Georges III qui s’est lui-même retrouvé en état de guerre en renversant le contrat consenti avec ses sujets américains. Des manifestations et des feux de joie accueillent la proclamation de l'Indépendance et les ex-colons américains abattent les statues de Georges III au sein de chaque nouvel État. L'incompréhension a laissé place à la rupture et la réconciliation avec Londres appartient désormais au passé. Le Pennsylvania State House est rebaptisé Independence Hall et les citoyens américains sont libres de jouir des droits naturels accordés par Dieu, véritable législateur divin à l'origine du droit à la vie, à la liberté et à la recherche du bonheur. C'est également en 1776 que Charles Willson Peale déménage avec sa famille à Philadelphie qui était ainsi devenu le centre politique des nouveaux États-Unis. C'est là qu'il sert au sein de la milice de Pennsylvanie contre les Britanniques, portant avec lui son étui pour peindre des portraits miniatures de ses collègues officiers. Son frère, James Peale, peintre accompli de miniature, s'engage également mais pas comme milicien. Il sert comme premier lieutenant dans le régiment du Maryland commandé par le général Smallwood dans l'armée continentale, il prendra sa retraite avec le grade de capitaine en 1779. À l'instar de Trumbull, les frères Peale ont conjugué l'amour pour leur pays à leur amour pour la peinture.

Néanmoins, les 55 000 redcoats expérimentés fraîchement débarqués de la métropole accompagnés d'une centaine de vaisseaux de guerre peuvent encore mettre un terme définitif à cette série de mesures solennelles, dont le peuple américain avait longuement délibéré et discuté au sein de centaines d'assemblées populaires dans chaque État. La défense des libertés et de l'indépendance des nouveaux États-Unis est donc plus que jamais vitale. Les forces militaires et navales de la confédération sont organisées dès juin 1775, mais l'armée professionnelle états-unienne n'existe pas. Il ne faut pas oublier que les femmes composent pour moitié la population des colonies américaines en 1776, sans omettre que les ex-colons éprouvent une aversion tangible à l'égard des armées permanentes. Les Américains pensent surtout que la guerre sera courte et que l'engagement de près de 20 000 hommes sera suffisant, pourtant le conflit armé se termine sept ans plus tard. Il faut aussi mentionner les nombreux impedimenta rencontrés au sein même de l'armée continentale. Les recrues n'ont effectivement aucun esprit militaire, la cohésion est contrariée par des dissensions rencontrées d'un État à un autre, sans omettre les désertions, les désobéissances et un patriotisme oscillant au gré des victoires et des défaites, d'où la méfiance envers les milices locales.

Dans ces conditions difficiles on peut mesurer pleinement le rôle fondamental de George Washington qui fut la pierre angulaire de cette armée, malgré son approche conventionnelle d'une guerre de professionnels. Il ne faut pas oublier que les hauts officiers de l'armée continentale ont pour beaucoup servi dans l'armée britannique pendant la guerre de Sept Ans ! Parallèlement, la jeune nation états-unienne souffre d'un vide constitutionnel qui eut des répercussions délétères sur le financement des opérations militaires. Le Congrès, sans réelle autorité politique, assure la coordination entre les États en adressant des recommandations, tandis que les assemblées populaires assurent le fonctionnement législatif et exécutif à l'intérieur de chaque État. Les membres de la confédération sont ainsi garants des bills of credit décidés par le Congrès. Nonobstant le papier monnaie, taxé d'argent rebelle, est vite dévalué et souvent refusé en dépit du pouvoir de persuasion de certains généraux pour le faire accepter comme règlement légal à l'instar du général Putnam. Les refus du papier monnaie au sein des ex-colonies démontrent un autre caractère de la guerre d'Indépendance, celui d'une guerre civile. En effet, tous les colons ne rallièrent pas le camp des Patriots et certains choisissent même de prendre les armes contre les Insurgents, ce que représente en partie la composition de John Vanderlyn en 1804 avec le meurtre de Jane McCrea qui était fiancée à un américain loyaliste servant dans les troupes britanniques du général Burgoyne.

Ces dissensions eurent des conséquences au sein des stratégies de recrutement et expliquent notamment que le rapport des forces ne sera jamais à l'avantage de la seule armée continentale qui ne regroupera jamais plus de 20 000 hommes sous les ordres de Washington, contrairement aux armées combinées des Britanniques. Les opérations militaires révèlent cependant des coups d'éclat de l'armée américaine où s'expriment des stratégies moins conventionnelles, notamment de guérilla, face à des redcoats essentiellement entraînés et expérimentés pour des batailles rangées à l'image des conflits du continent européen. Le retentissement de ces victoires décisives est l'objet d'un imaginaire collectif immédiat dans l'esprit des Américains, entraînant d'ailleurs une plus grande partie de la population aux côtés des Insurgents. Cet imaginaire sera matérialisé et amplifié par des productions picturales postérieures immortalisant des faits d'armes qui se retrouvent fatalement transcendés en canons de valeurs patriotiques où s'illustrent le sacrifice et la bravoure. Ceci explique que les figures militaires sont devenues de véritables héros de la guerre d'Indépendance à titre posthume ou de leur vivant. Les moments de doute et de défaites occupent également une place non négligeable, symbolisant d'une autre manière l'engagement patriotique : en particulier, lorsque les troupes continentales hivernent à Valley Forge dans un dénuement des plus funestes après la capture et l'occupation de Philadelphie, capitale fédérale et siège du Congrès continental, par les troupes britanniques.

Pour les campagnes victorieuses on peut citer l'emblématique traversée du Delaware, mythifiée plus tard par Thomas Sully, dans la nuit du 25 au 26 décembre 1776 permettant de prendre par surprise les troupes coalisées britanniques et des mercenaires hessois lors de la bataille de Trenton au matin du 26 décembre. La bataille de Princeton du 3 janvier 1777, et celle d'Assunpink Creek la veille, est un véritable coup stratégique de Washington concluant une campagne décisive qui remonta le moral de l'armée et permit de nombreux recrutements. Les affrontements à Saratoga du 19 septembre au 7 octobre 1777 démontrent que les Américains ne défendent pas une cause perdue et qu'ils pourraient décourager à eux seuls la couronne britannique. C'est d'ailleurs cette victoire névralgique que Trumbull décidera de peindre pour répondre à une commande gouvernementale, une victoire remportée à l'aide de milices et des Minutemen sur le général Burgoyne, et qui décide Louis XVI à reconnaître l'indépendance le 17 décembre 1777 et à engager ouvertement le royaume de France dans le conflit par les traités d'alliance et de commerce du 6 février 1778. Le roi espère secrètement gagner en autorité et en prestige, mais il n'a fait que précipiter le déclin irrévocable des finances royales qui ne profiteront jamais de l'embellissement d'un commerce transatlantique privilégié une fois la paix revenue. L'aide française aux Insurgents américains a d'une certaine manière sonné l'hallali de la monarchie absolue de droit divin en amorçant son délitement politique en dépit de l'euphorie de l'opinion publique pour l'Indépendance.

Dès lors, la guerre révolutionnaire franchit les frontières des ex-colonies et s'exporte par le jeu des ententes diplomatiques, spécifiquement par le biais du pacte de famille avec la couronne d'Espagne expliquant le siège de Gibraltar à partir de 1779 jusqu'à la fin de la guerre. Les affrontements se déroulèrent jusqu'au sein des îles anglo-normandes et dans les Antilles pour les mêmes raisons. Lorsque le conflit prend une tournure transatlantique le Conseil exécutif suprême de Pennsylvanie commissionne déjà Peale pour réaliser des portraits de George Washington commémorant ces victoires de Princeton et de Trenton, soit deux ans avant la fin des affrontements sur le territoire américain. On connaît les déplacements diplomatiques de Benjamin Franklin qui gagne l'Europe dès la fin 1776 pour obtenir l'aide des puissances européennes qui n'ont pas manqué de saisir l'opportunité d'abaisser la puissance britannique depuis l'intérieur de sa propre famille impériale, comme l'avaient espéré les représentants des jeunes États-Unis. L'appel du Congrès à des officiers étrangers de haute qualification et l'engagement du plus célèbre d'entre eux dans l'armée continentale furent un facteur déterminant pour sauver l'indépendance, de même que les interventions militaires des ennemis héréditaires de la couronne britannique.

En attendant le renversement concret du rapport de force sur le continent américain, l'armée continentale réussit à contrecarrer les plans tactiques des armées anglaises en particulier à la bataille indécise de Monmouth. Malgré l'aide coalisée française, le siège devant Savannah se solde par un échec le 18 octobre 1779 pour reprendre la capitale de l'État de Georgie que les Anglais conserveront jusqu'en juillet 1782. L'arrivée du corps expéditionnaire du général de Rochambeau en juillet 1780 donne l'opportunité de chasser les Britanniques du sud de la Confédération. Charlestown est de nouveau occupée et les troupes du général Cornwallis progressent jusqu'en Virginie en fixant leur base principale à Yorktown. La bataille navale de la baie de Chesapeake annihile les chances de la Royal Navy de secourir les forces prises au piège à Yorktown par les armées coalisées de Washington, Rochambeau et La Fayette. Subissant les incessants bombardements maritimes et les assauts terrestres pendant 21 jours sans possibilités de renforts, Lord Cornwallis subit la mortification d'accepter la reddition de ses troupes et le 19 octobre 1781 le plus important contingent britannique se rend aux coalisés franco-américains au son de la musique militaire « Le monde est sens dessus dessous ». Lorsque la défaite anglaise est militairement consommée Mather Brown se rend à Londres, après avoir séjourné à Paris, où il rencontre Benjamin West par l'intermédiaire de Benjamin Franklin qui s'était créé un réseau de relations déterminant comme ambassadeur de la cause des insurgés américains en Europe depuis sept ans.

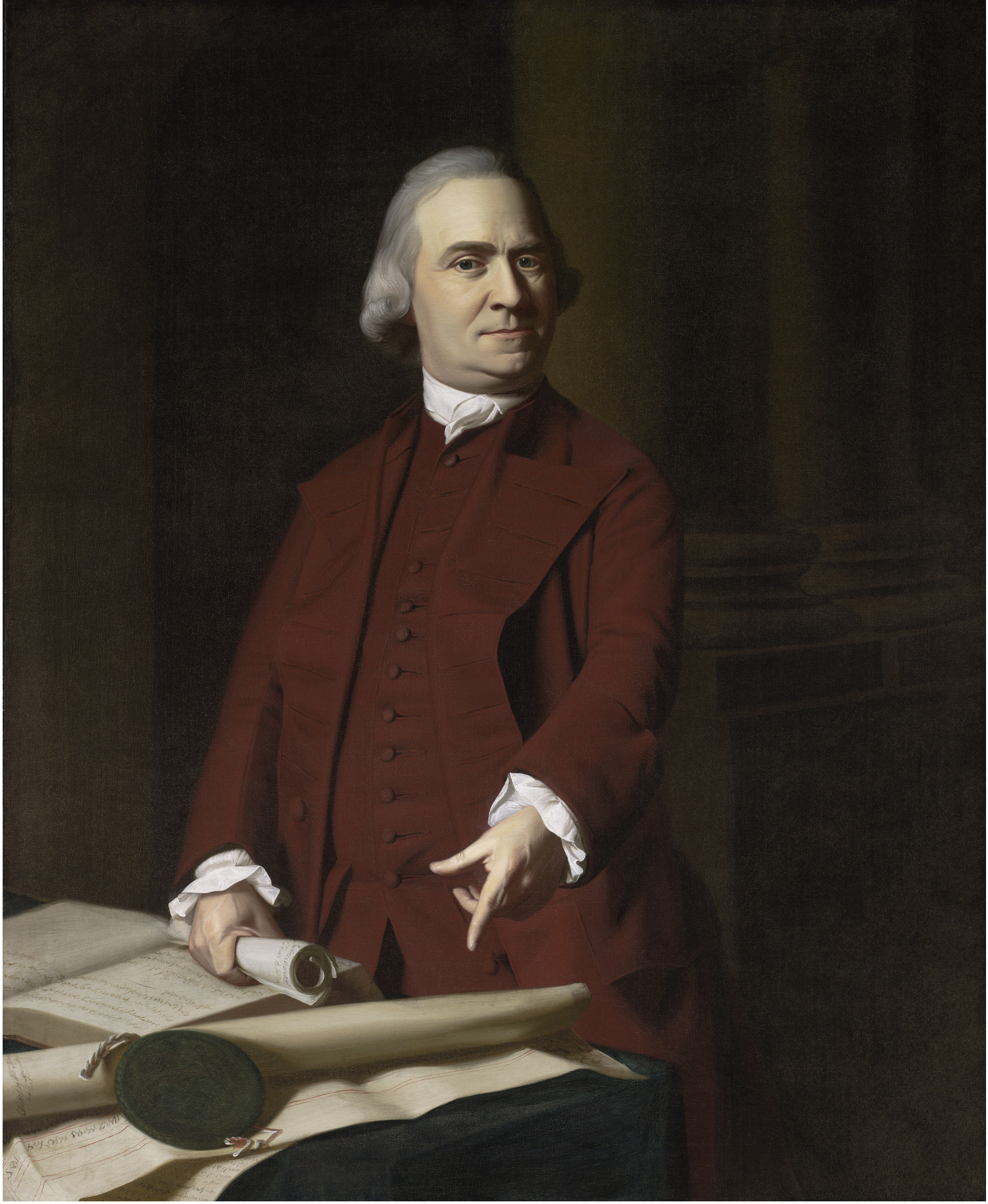
En Grande-Bretagne, l'humiliation de Yorktown établit dans les esprits que la guerre vise l'inaccessible objectif de réduire les colonies par la force. Les Anglais n'ont plus la volonté politique de poursuivre le combat, il faut mettre un terme à la guerre américaine qui n'a permis de recueillir que des pertes et des disgrâces. Le 5 mars 1782, les Communes autorisent la Couronne à ouvrir des pourparlers de paix avec les colonies. En deux semaines, le ministère de lord North est renversé. Les avis des membres du Congrès américain sont partagés par la Cour de France, mais il est clair que l'indépendance des colonies doit être la condition préalable à toute négociation. Les Britanniques traitent directement avec les représentants des « treize États unis » qui s'entendent finalement avec l'Angleterre puisque l'indépendance de l'Amérique est acceptée comme étant le premier article du traité. Après des traités préliminaires entre la France et l'Angleterre, puis entre l'Espagne et l'Angleterre, l'armistice général est proclamé le 4 février 1783 et le traité de paix anglo-américain est ratifié le 3 septembre. Les Treize colonies ont gagné leur guerre et sont reconnues comme des États libres, souverains et indépendants. C'est la première fois que des colonies accèdent à l'indépendance. John Trumbull profite de ce climat de paix retrouvé pour séjourner de nouveau à Londres pour une période d'étude plus longue auprès de Benjamin West. En effet, il fut emprisonné trois ans plus tôt lors d'un premier séjour en représailles de la pendaison du major John André par l'Armée continentale alors que celui-ci avait pris une part active dans la trahison du général Benedict Arnold qui essaya de livrer le fort de West Point à l'armée britannique.

Malgré l'instauration de la paix, des problèmes diplomatiques surgiront du traité de Paris, spécifiquement avec les volontés d'expansions américaines vers l'Ouest et la région des Grands Lacs limitrophe avec le Canada, auxquelles s'ajoutent les affronts à la souveraineté américaine par les arraisonnements de navires commerçant avec la France napoléonienne et l'enrôlement de force de leurs équipages par la Royal Navy. L'attaque de l'USS Chesapeake irrita profondément l'opinion et le gouvernement américains. Ces catalyseurs font éclater la Deuxième guerre d'Indépendance de 1812 à 1814 où s'illustre une nouvelle génération de héros militaires qui permettra à Thomas Sully d'exercer sa palette fortement influencée par Gilbert Stuart qui l'a encouragé dans l'art du portrait et avec qui il a étudié en 1807. Mais en décembre 1784, alors que New York devient la capitale fédérale provisoire, les nouveaux États-Unis doivent inventer leur République. Les articles de la Confédération sont ratifiés par tous les États en mars 1781 avant d'entrer en vigueur quelques mois avant la fin de la guerre. Les structures politiques de la Confédération trouvent leurs limites lors de la récession économique d’après-guerre et beaucoup demandent une réforme du gouvernement confédéral. Les fédéralistes sont au-devant de la scène politique, ils ne veulent plus d'une association entre États souverains, mais un véritable gouvernement national. L'ouverture de la convention de Philadelphie, le 25 mai 1787, réunit 55 délégués qui vont élaborer la deuxième Constitution des États-Unis, celle qui subsiste encore de nos jours.

George Washington est désigné pour présider l'assemblée, alors qu'il s'était retiré de la scène publique dans son domaine de Mont Vernon après le traité de paix. La plupart des grandes figures de la Révolution y assistent sauf Thomas Jefferson et John Adams qui exercent respectivement leurs fonctions d'ambassadeurs à Paris et à Londres. Le 17 septembre, la convention a terminé ses travaux, les débats qui l'ont animée reflètent les acquis et les ambivalences de la Révolution. La méfiance des conventionnels concerne particulièrement le pouvoir exécutif qui fut renforcé tout en déployant un arsenal endiguant les abus d'autorité. Ainsi, un président unique dirigera l'Union pour un mandat de quatre ans rééligible et désigné par des électeurs que choisiront les États. Il possède un droit de veto que peut dissoudre le Congrès, il peut être mis en accusation, jugé et condamné par le législatif. Un système bicaméral structure le Congrès avec une Chambre et un Sénat. Le judiciaire a une juridiction encore floue et les actes du Congrès sont « la loi suprême du pays ». L'assemblée de Philadelphie est parvenue à élaborer une Constitution écrite reposant sur la séparation des pouvoirs, les droits naturels et la primauté de la loi tout en préservant les droits de la minorité.

Néanmoins, un point d'achoppement qui sera décisif dans l'histoire des États-Unis demeure, il s'agit de l'esclavage. Jefferson, onze ans avant la constitution, avait tenté d'inclure dans la Déclaration d'Indépendance sa condamnation qui n'est donc pas encore instituée dans la loi. Cependant, la traite est progressivement supprimée et abolie par les États du Nord entre 1780 et 1804. Les artistes peintres accordèrent par leurs palettes une reconnaissance symbolique de la participation réelle des personnes de couleurs à la guerre d'Indépendance de 1776, en particulier Trumbull et Copley qui les représentent en bonne place dans certaines de leurs compositions. L'esclavage n'est pas à l'ordre du jour, mais d'autres antagonismes politiques ne manquent pas d'animer le débat parmi les 42 délégués présents, puisque 3 refusent de parapher le document que le Congrès transmet aux États comme projet de constitution. En soutien au processus de ratification, Alexander Hamilton use de son influence de délégué pour publier, avec l'aide de son ami James Madison, fervent lecteur de l'Esprit des lois de Montesquieu dans lequel il voyait un oracle pour la constitution, les 85 articles défendant la doctrine fédéraliste. Il faut attendre le 21 juin 1788 pour que la majorité requise de 9 États signataires soit atteinte sur les 13. Les antifédéralistes ont particulièrement animé le débat au sein des États de l'Union en critiquant le projet de Constitution qui accorderait aux lois du gouvernement général une suprématie sur les lois et les constitutions de chaque État. Leur prise de position ne survit pas à la ratification, mais elle amende la Constitution pour y définir un Bill of Rights adopté définitivement par les États le 22 décembre 1791, deux ans après l'élection à l'unanimité de George Washington à la présidence des États-Unis par les grands électeurs des deux chambres.Washington termina sa présidence comme premier président des États-Unis le 4 mars 1797 en se retirant de la vie politique après avoir été réélu à l'unanimité en 1792 pour un second mandat, sans être affilié à aucun parti. Deux ans avant la fin de son second mandat, pendant lequel il renforce les prérogatives présidentielles, il se fait portraiturer par Gilbert Stuart qui est retourné aux États-Unis en 1793 avec la ferme attention de peindre l'ex-général en chef de l'armée continentale afin d'établir sa réputation dans son pays natal. Les compositions de Stuart de Washington lui permirent de rencontrer le succès escompté en obtenant de nombreuses commissions auprès des acteurs de la vie politique qui s'articule désormais autour du parti des Fédéralistes se réclamant des idées d'Alexander Hamilton et du parti des Républicains jeffersoniens soutenant les idées de Thomas Jefferson. Rembrandt Peale fut très influencé par les portraits de Stuart, dont il s'inspire pour la création d'un portrait héroïque de Washington en PATRIAE PATER, 25 ans après la mort du premier président des États-Unis qui était devenu un mythe national.

La fin du XVIIIe siècle voit l'émergence de vastes programmes étatiques et artistiques. Edward Savage crée la Columbian Gallery en 1796 pour exposer une grande collection de peintures et d'estampes, tandis que Charles Willson Peale et sa famille inaugurent plusieurs musées et la Pennsylvania Academy of the Fine Arts en 1805 avec l'appui du gouvernement fédéral. Ses relations avec l'élite politique permettront à son neveu portraitiste, Charles Peale Polk, d'obtenir un poste de commis au département du Trésor en 1802, après une séance avec Jefferson. Décrétée par la Constitution et le Residence Act une capitale fédérale est construite ex nihilo en 1791, elle est rebaptisée Washington en hommage au premier président lors de son décès en 1799. La construction des bâtiments gouvernementaux symbolisant aujourd'hui les États-Unis est également décidée à la même période pour la future Maison Blanche, édifiée à partir de 1792 et inaugurée en 1800, de même que pour le Capitole dont la construction débute en 1793 pour s'achever en 1812. Pendant la Deuxième guerre d'Indépendance ces bâtiments gouvernementaux furent vandalisés et incendiés par un corps expéditionnaire de l'armée britannique, ce qui poussa le président Madison à quitter la capitale fédérale pour se réfugier en Virginie. Les reconstructions lancèrent des nouveaux cycles décoratifs et c'est à cette occasion que l'administration Madison commande à John Trumbull quatre grands tableaux d'histoire pour la rotonde du Capitole. John Vanderlyn reçoit le même type de commission prestigieuse afin de répondre à un nouveau cycle de décoration, 21 ans après avoir portraituré James Madison en 1816, vers la fin de la présidence du « Father of the Constitution ».



Samuel Adams

John Singleton Copley, Oil on canvas, ca. 1772

© Museum of Fine Arts Boston

Deposited by the City of Boston, Accession Number : L-R 30.76c

La peinture dans les Treize colonies avant la naissance des États-Unis

La peinture américaine est née au tournant du XVIIIe siècle lorsque les idées, les aspirations et les convictions changèrent. Les études s'intéressant aux grands courants américains font trop souvent l'amalgame entre la peinture spécifiquement coloniale et les débuts de la peinture américaine, témoignant d'une incapacité à dégager les renversements des intérêts intellectuels et artistiques de la période. Il ne faut pas omettre les réactions émotionnelles imputables aux événements et aux renversements de l'ordre politique établi, le modèle traditionnel des écoles et des groupes artistiques ne peut suffire à lui seul pour expliquer l'émergence d'une forme d'expression en rupture avec la première moitié du XVIIIe siècle et l'époque coloniale du XVIIe siècle à proprement parler. En effet les spécificités de l'histoire du peuplement de l'Amérique du Nord et des futurs États-Unis expliquent l'inexistence d'artistes et de traditions artistiques jusqu'au milieu du XVIIIe siècle tels qu'on peut les entendre en Europe. Lorsque le Mayflower accoste, le temps n'est pas au développement des arts, non seulement à cause du milieu naturel indocile encore non peuplé, mais aussi par le puritanisme protestant des colons. Il s'agissait, certes, d'hommes et de femmes suffisamment cultivés pour fonder Harvard, mais dont la culture religieuse était incompatible avec toute jouissance esthétique et donc avec tout développement des arts. Ainsi l'artiste présent dans les colonies de la façade atlantique n'a rien de comparable avec les artistes européens. Il faudra attendre le milieu du XVIIIe siècle pour véritablement parler d'artistes et admirer des productions réalisées par des natifs des colonies américaines pouvant rivaliser, voire même concurrencer, avec la peinture européenne, et pour s'imposer comme des œuvres d'art avec leurs propres spécificités qui n'existaient pas lors de la peinture coloniale et donc avant la prise de conscience des colons de leur culture identitaire caractéristique de leur style de vie sui generis.

La peinture n'est pas transmissible par l'étude directe d'une toile importée, d'un manuel expliquant les techniques ou encore d'après des gravures faciles à transporter et à reproduire. Pour acquérir ses lettres de noblesse, elle nécessite un environnement culturel particulier pour la formation et la diffusion. En cela la peinture n'est pas de l'artisanat. Or pendant tout le XVIIe siècle, il n'y avait aucun artiste authentique dans le Nouveau Monde, mais des artisans itinérants qui étaient des peintres de circonstance, ce qui explique que les rares productions coloniales arrivées jusqu'à nous sont majoritairement anonymes. D'un style élisabéthain tardif et relevant du canon maniériste, mais également de l'esprit baroque, ces productions témoignent de la lente diffusion stylistique des techniques picturales européennes dans les établissements fondés par les colonisateurs. L'influence hollandaise est aussi notable du fait que les Provinces-Unies conservèrent leur colonie jusqu'en 1674, même si les Anglais conquirent La Nouvelle-Amsterdam en 1664 en la rebaptisant New York en l'honneur du frère de Charles II, Jacques Stuart alors Duc d'York. Ces productions se font moins rares à la fin du XVIIe siècle avec l'arrivée d'artistes du vieux continent pour répondre aux commandes européennes, dont le but est la découverte du Nouveau Monde et de ses habitants par procuration. Il pouvait également s'agir d'artistes en quête de nouvelles inspirations ou souhaitant relancer leur carrière. Le dernier quart du XVIIe siècle est celui d'un sursaut artistique que l'on peut expliquer par l'arrivée du peintre Freake à Boston qui était le centre intellectuel et économique de la Nouvelle-Angleterre. Il réalise le portrait d'Elizabeth Freake et de sa fille Mary qui est aujourd'hui considéré comme la production picturale en portrait la plus aboutie de la période, dépassant celui d'Elizabeth Eggington.

Freake peint également le portrait du mari, John Freake, dont la pose suggère que la toile devait être le pendant du portrait d'Elizabeth Freake avec sa fille Mary. L'ensemble représente l'organisation traditionnelle de la famille puritaine, ainsi que sa réussite sociale restituée par l'artiste avec notamment les détails des fraises en dentelle très travaillées et ceux de la veste de John Freake richement décorée témoignant d'un confort certain aux antipodes de la culture puritaine. Cette contradiction n'est pas accidentelle, mais doit restituer de manière sous-jacente la bénédiction de Dieu suggérée ici par la réussite matérielle. Les fraises portées par les trois personnes portraiturées ne sont pas qu'un simple élément du décorum, car elles rendent possible l'harmonisation des deux compositions, alors que les couleurs vives du portrait d'Elizabeth Freake avec sa fille Mary permettent de les contraster. La surface picturale des deux toiles et le procédé en deux dimensions des compositions imputable à une inhabilité technique, à défaut d'une véritable perspective, autorisent l'attribution de ces œuvres à un même artiste qui est en réalité inconnu, mais portant le nom de ses modèles les plus connus, ceux de la famille Freake. Une autre perception divine est peinte dans une autre composition qui conserve toujours le mode du portrait tout en étant en rupture avec les précédents, ponctuant corollairement la fin du XVIIe siècle.

Il s'agit de l'autoportrait du capitaine Thomas Smith, qui, au demeurant, n'a aucun lien de parenté avec le capitaine John Smith qui contribua à la fondation de Jamestown au début du siècle qui fut la première colonie britannique sur le continent américain, mais qui est surtout célèbre pour le mythe qu'on lui prête avec Pocahontas. La composition est à signaler puisqu'elle ponctue l'arrivée du style baroque au Nouveau Monde, à quasiment un siècle d'intervalle de ses prémices en Europe. Dans ce seul portrait du XVIIe siècle réalisé par un artiste identifié, Smith s’est représenté tenant son propre crâne posé sur son testament dont la signature sert également à la toile, avec une bataille navale en fond rappelant sa carrière dans la marine et donnant à la composition une illusion de l'espace réel. On peut supposer que Smith avait étudié dans un manuel ou avec l'aide de gravures les compositions des portraits du nord de l'Europe. Le thème du destin mortel de l'homme rappelle des précédents hollandais et britanniques de la période, tout en opérant un glissement vers l'être. On attribue également à Smith plusieurs portraits bostoniens de la fin du siècle, la composition et la palette de couleur étant très similaires à son autoportrait, en particulier celui du major Thomas Savage, ainsi que celui de Madame Richard Patteshall et son enfant.

La toute fin du XVIIe siècle a vu une évolution significative de l'art du portrait dans les colonies anglaises, mais l'artiste était toujours un artisan et les véritables artistes au sens propre du terme étaient encore rares. Artiste de circonstance ou artiste authentique, aucun ne pouvait vivre de sa production, même si Boston devient, par tâtonnement, la base avancée d'une création artistique clairsemée et inégale. Néanmoins, les compositions eurent davantage le souci du traitement de l'espace en se rapprochant du XVIIIe siècle, tout en s'attardant plus longuement sur la personnalité du modèle portraituré et non sur ce qui l'entoure. Enfin, et avant de rentrer pleinement dans le XVIIIe siècle, il est crucial de souligner que les mentalités avaient évolué depuis les débuts de la colonisation. Même le rigorisme et la rigidité de la culture puritaine n'étaient plus exactement les mêmes que ceux des premiers colons débarqués du Mayflower. Pourtant les colons étaient encore tournés in extenso vers Londres pour connaître les dernières modes, les avancées techniques et manufacturées, ou encore les actualités politiques. Les colons américains se revendiquaient alors volontiers comme anglais et sujets de Sa Majesté, ils n'avaient absolument pas pris conscience de leur particularisme.

Le débarquement d'un artiste allemand dans le Maryland donne un nouvel élan à la peinture coloniale avec une production artistique véritablement baroque transcendant les compositions maladroites du XVIIe siècle. Justus Engelhardt Kühn fut actif au début des années 1710 en se spécialisant dans les portraits en pied de l'aristocratie coloniale, représentant ainsi Eleanor et Henry Darnall. Les modèles prennent place dans un décor somptueux s'ouvrant sur un jardin à la française avec en toile de fond l'opulente plantation familiale. Les balustrades en marbre accompagnées d'objets ou d'atouts baroques, dont le vase à deux anses du portrait d'Eleanor et la draperie de la colonne pour celui d'Henry, sont des leitmotivs de la composition de Kühn avec les jardins en arrière-plan. Le statut social de riche planteur du Maryland des portraiturés est rappelé, notamment avec l'esclave de maison qui est symboliquement séparé d'Henry par la balustrade en se tenant derrière lui, et la somptuosité vestimentaire retranscrite en détail par l'artiste. Kühn maîtrise l'art de la perspective et n'hésite pas à utiliser une palette très colorée et contrastée. Cependant, il ne donne pas d'essor artistique durable dans le sud des colonies puisqu'il meurt cinq ans après sa dernière huile sur toile en 1712 qui représente Charles Carroll d'Annapolis dans les mêmes codes picturaux que les enfants Darnall. Nonobstant, le peintre qui donna une réelle impulsion en posant les fondements d'une vie artistique à Boston fut John Smibert.

En 1729, Smibert débarque dans le Rhode Island à Newport pour y faire escale. Mais, ce qui ne devait être qu'une halte dans l'expédition devant le conduire aux Bermudes sous pavillon anglais, devint une installation permanente jusqu'à la fin de sa vie. Représentant de l'école anglaise, Smibert a reçu une solide formation à Londres avant de parcourir les centres artistiques italiens pendant trois ans de 1717 à 1720, dont Florence. À son retour à la capitale, il est remarqué comme un portraitiste dont le savoir-faire n'était plus à démontrer. Il exécute les commandes qu'il reçoit, en grande partie de son réseau de clientèle écossais jusqu'en 1728, lorsque le doyen de Derry lui propose de devenir professeur d'art et d'architecture au sein du Collège qu'il souhaite fonder aux Bermudes. Voici les événements qui poussèrent Smibert à rejoindre le Nouveau Monde. Dans le but de satisfaire la charge que lui avait confiée George Berkeley, il a pris avec lui toute la matière grise nécessaire à un artiste accompli. Ainsi, il fit entrer dans les colonies américaines ce qui était jusqu'alors la plus importante collection d'estampes et de gravures, avec, sans doute, les premières copies d'après l'Antique tout comme les moulages en plâtre de sculptures anciennes. Bien sûr, il avait également dans ses bagages des livres d'art, Berkeley lui-même avait transporté une bibliothèque entière de près de 20 000 ouvrages ! L'escale à Newport fut l'occasion pour le peintre écossais de prendre sa palette à la demande de John Wainright pour élaborer une composition qui allait irrévocablement influencer la peinture au sein des colonies, à un tel point que sa subtilité technique inaugura une tradition picturale en codifiant la peinture coloniale jusqu'aux débuts réels de la peinture américaine.

Dans ce sens, The Bermuda Group perpétue l'expédition devant mener à son terme l'entreprise ambitieuse du philosophe et clerc anglican Berkeley. D'une qualité technique indéniable par le traitement des jeux de lumière sur les plis des vêtements des portraiturés, en passant par la reliure richement décorée du volume tenu par Berkeley, ainsi que par les détails du tissu ouvragé habillant la console et le sfumato qui se dessine derrière les colonnes, la scène permet d'apprécier les portraits des membres et des partisans de la famille Berkeley. Le futur évêque de Cloyne est à droite et Smibert s'est lui-même représenté debout à gauche de la composition. Même si l'expédition est avortée en 1731 par manque de subsides, dénaturant ainsi l'impact historique de l'œuvre, l'impact artistique et esthétique, lui, fut hautement conservé. Si Berkeley et consorts retournent en métropole, Smibert décide de rester dans les colonies en s'installant à Boston où il expose le Groupe des Bermudes avec plusieurs portraits exécutés à Londres, de même que ses moulages faits en Italie. Ainsi le premier peintre professionnel des colonies pose les prémices du premier centre artistique.

Les coups de pinceau de Bermuda Group reflètent les rythmes d'un art décoratif baroque alors à la mode à Londres, tout en codifiant significativement la manière de peindre auprès de la jeune génération d'artistes en devenir nés dans les colonies américaines. La composition offrit inévitablement à Smibert la possibilité d'asseoir une réputation de premier plan au sein du Nouveau Monde. L'atelier qu'il ouvre à Boston permet à la ville de devenir le foyer artistique des colonies s'affirmant jusqu'à la fin du siècle avant que Philadelphie prenne la relève, puis New York postérieurement. Néanmoins, il serait faux d'avancer que l'œuvre majeure de Smibert lui procura tant de commandes qu'elles lui permirent de vivre de son art. Des œuvres témoignent de cette activité pour la première fois florissante dans les colonies, notamment avec les portraits de Anne Waldo, du révérend Joseph Sewall et de la famille Brinley. Pour autant, Smibert dut ouvrir une boutique attenante à son atelier, où la vente de fournitures, de couleurs et de toiles compléta ses revenus, de même que son association avec le graveur d'estampes Pelham lui aussi émigré londonien. The Bermuda Group influence toujours la création artistique, commencée en 1728 et retouchée en 1739, plus de 10 ans après sa présentation au public bostonien, en particulier auprès de Robert Feke un des premiers artistes autodidactes et de la nouvelle génération née dans les colonies.

La première œuvre de Feke est un portrait familial dont la composition est le reflet de celle du Groupe des Bermudes. The Isaac Royall Family est également une œuvre ambitieuse manifestant un nouveau sursaut dans la vie artistique des colonies et traduit la prise de conscience de la peinture anglaise par l'influence directe de Smibert. Avec une palette colorée prenant vie sur une toile de grande dimension, Isaac Royall junior est représenté comme le nouveau patriarche en occupant la même place que Berkeley. Seul portraituré à se tenir debout, sa position lui permet de dominer la composition vis-à-vis des femmes de son entourage familial avec immédiatement à sa droite sa femme et sa fille. Les portraiturés sont de nouveau agencés autour d'une table décorée d'un tapis d'inspiration orientale, dont Feke a habilement peint les détails. L'enjeu de la commande est de représenter l'une des familles les plus aisées du Massachusetts et donc la réussite sociale des Royall. Lorsque les modèles posent pour Feke, Isaac Royall junior a hérité de la fortune paternelle, d'où le souhait du portraituré d'être représenté comme le nouvel homme dominant de la famille suite au décès de son père. Contrairement à Kühn qui a également représenté l'aristocratie coloniale dans ses portraits, Feke ne peint pas une vue de la plantation et de son domaine à Medford comme arrière-plan. On peut supposer que le commanditaire n'a pas souhaité rappeler qu'une partie non négligeable de la fortune familiale était issue du modèle économique de l'agriculture de plantations et de son corollaire, la traite négrière. Le portrait de la famille Royall lance la carrière de Feke dans les milieux aristocratiques du Rhode Island, de Pennsylvanie et du Massachusetts. Ce sont principalement les réseaux de sociabilité de ce milieu qui lui assurent de nombreuses commandes. Feke réalisa des portraits rococo en s'inspirant de Smibert, dont celui représentant Isaac Winslow, à l'image de Richard Bill, dans une pose majestueuse avec ses activités mercantiles en arrière-plan et paré d'un costume à la mode significatif de son prestige. Installé à Newport, Feke réalise plusieurs pérégrinations entre Philadelphie et Boston pour honorer ses commandes et il peint notamment Simon Pease en 1749, John Channing et sa femme Mary entre 1747 et 1749. La précision pour retranscrire ses modèles faisait sa réputation. Alexander Hamilton qui visite son atelier parle de Feke, dès 1744, comme d'un génie autodidacte réalisant des images d'une manière impressionnante[1]. En outre, pour Hamilton, il avait non seulement le talent, mais aussi l'apparence d'un peintre. La description qu'il fait de Feke correspond exactement à l'autoportrait de l'artiste pourtant terminé en 1745. Son art ne faiblit pas et alors que sa réputation était solidement établie, il disparaît mystérieusement en 1751 sans que son décès soit signalé. Néanmoins, l'œuvre de Feke ne meurt pas et inspire le deuxième peintre autodidacte né aux colonies qui deviendra le plus grand artiste de la période coloniale et l'un des principaux du premier courant pictural américain.

1 Alexander Hamilton, *Gentleman's Progress : The Itinerarium of Dr. Alexander Hamilton, 1744*. Édité par Carl Bridenbaugh, Chapel Hil, 1948.

Les peintres de la première moitié du XVIIIe siècle ont exprimé une volonté d'élever leurs palettes et leurs technicités au niveau de la peinture anglaise contemporaine. Ils pouvaient en étudier les productions par le biais des estampes gravées qui traversaient plus rapidement et exponentiellement l'Atlantique en profitant de l'accroissement des échanges commerciaux avec la métropole. Analogiquement, les colonies anglaises subjuguaient davantage de candidats à l'émigration, le Nouveau Monde gagnant sans cesse en attractivité. D'où l'arrivée dans les colonies de l'artiste suisse Jeremiah Theus à Charleston en Caroline du Sud, ou encore du Suédois Gustavus Hesselius au Maryland. Leur incidence fut mineure dans la vie artistique coloniale dont allait bientôt naître la peinture américaine. En revanche la présence dans les colonies de trois artistes anglais fut décisive pour son évolution, alors que les modèles étaient toujours représentés sans que leur personnalité puisse transparaître, la palette des artistes s'intéressant jusqu'ici plus aux possibilités esthétiques. En l'espace de huit ans, William Williams, John Wollaston et Joseph Blackburn ont successivement accosté à Philadelphie, New York et Boston en influençant chacun à leur manière le devenir de la peinture dans le Nouveau Monde avant de regagner l'Angleterre.

Williams est le premier à atteindre les colonies en 1747 en choisissant Philadelphie et sa communauté Quaker pour y ouvrir un atelier, il y demeure pendant 28 ans avant de rentrer en métropole. Sa palette met l'accent sur les beaux costumes d'apparat, les décors grandioses dans lesquels se disséminent des détails symboliques empreints des mœurs des portraits européens. Le portrait en pied de Deborah Hall est l'une de ses œuvres phares, il l'achève en 1766 en succédant dans cette composition à un peintre opérant sur le modèle de la tradition royale hispanique et qui avait commencé la toile dans la capitale de la vice-royauté du Pérou à Lima. Le rendu final est marqué par les deux approches picturales qui pourtant se rejoignent dans l'art du portrait. Pourtant, ses plus belles compositions sont réalisées du début jusqu'au milieu des années 1770 à l'instar du portrait d'un membre de la famille Crossfield équipé pour une partie de battledore et celui en groupe de la famille Wiley qui possédait alors la plus grande distillerie de New York avec une vue fantasmagorique du Manhattan colonial en arrière-plan. Les dernières créations de Williams au Nouveau Monde démontrent qu'il était également peintre de décors de théâtre, c'est ce que suggère le soin apporté au rendu des paysages et à la verdure, ainsi qu'aux vues éloignées dans ses compositions. Lors de sa vie philadelphienne, Williams fait la connaissance d'un certain Benjamin Franklin en s'associant avec le futur Père Fondateur alors que ce dernier était imprimeur. Sur le plan de la vie artistique, le peintre anglais enseigne au jeune Benjamin West qui sera également influencé par la manière de Wollaston.

Le portraitiste John Wollaston se rend dans les colonies anglaises d'Amérique du Nord en 1749, il s'installe d'abord à New York, puis il sillonne la Pennsylvanie, le Maryland et enfin la Caroline du Sud avant de rejoindre Londres en 1767. Pendant 18 ans, il introduit davantage le rococo anglais en peignant des dizaines de portraits à Philadelphie, Annapolis et Charleston. Wollaston continue de développer l'esthétique des portraits qu'il avait apprise dans la métropole, mais son style reste inchangé pendant toute sa vie artistique dans les colonies. Un soin particulier est apporté à l'habillement des modèles qui est l'occasion d'un jeu d'ombre et de lumière à l'aide de la pliure des drapés, comme on peut le voir dans les collections de l'Art Institute of Chicago avec, notamment, le portrait d'une jeune femme qui est aujourd'hui inconnue ou encore avec celui d'un officier de la marine royale. Le traitement des yeux et le sourire des portraiturés sont symptomatiques du style de Wollaston et servent d'ailleurs à authentifier des compositions qu'il n'a pas signées. Il est le premier peintre à voyager autant dans les colonies, si bien qu'il devient une référence tant pour les commanditaires que pour les jeunes peintres. Wollaston fut sollicité par de nombreux colons, mais pas autant que son compatriote Joseph Blackburn.

Blackburn s'établit à Boston en 1755 après un séjour aux Bermudes et un passage à Newport dans le Rhode Island. Il apporte une palette rococo de couleurs pâles, un répertoire de poses gracieuses et des compositions de portraits récents avec des poses anglaises populaires et à la mode. La qualité de ses compositions lui assure des commandes abondantes par recommandation personnelle de ses commanditaires auprès de leurs propres réseaux de relations. Blackburn est également aidé par les aléas de la vie artistique bostonienne qui n'est à ce moment-là rythmée par aucune palette rivale. Smibert était décédé en 1751, Feke avait quitté le Massachusetts, Williams et Wollaston peignaient dans les colonies plus au sud et John Singleton Copley était encore jeune. Le style de Blackburn est marqué par son traitement précis de la dentelle et des détails vestimentaires, de même que par la douceur de ses décors paysagers idéalisés quasiment enchanteurs.

Il réalise une peinture de groupe en portraiturant Isaac Winslow et sa famille peu de temps après son arrivée. Blackburn accomplit une composition dans le pur style rococo londonien avec une finesse apportée aux draperies élégantes et ondulantes, à l'éclairage, au traitement des couleurs, à la douceur intemporelle de l'arrière-plan. La pose de Winslow comme paterfamilias et le fait qu'il s'agisse d'une peinture de groupe font inévitablement penser au Groupe des Bahamas et à celui de la famille Royall. Pourtant la comparaison s'arrête là, tant le niveau de technicité et de raffinement transcende les toiles de Smibert et de Feke. Quant à Winslow, ce n'est pas la première fois que ce membre de l'élite mercantile de Boston se faisait portraiturer. En effet, Feke l'avait déjà représenté sept ans auparavant, ce qui dénote la prospérité personnelle de Winslow et de sa famille qui est d'ailleurs symboliquement suggérée par l'abondance de fruits que porte l'aînée dans son tablier.

L'énigmatique Blackburn, dont on ne connaît pas la carrière avant son séjour prolongé aux Bermudes puis au Nouveau Monde, flatte ses modèles en les portraiturant avec des gestes gracieux et une toilette superbement peinte. Mais cette considération du peintre portée au paraître démontre qu'il avait peu d'intérêt à exprimer le caractère et la personnalité de ses modèles. Les portraits féminins de Blackburn donnent pourtant une impression de vie avec le mouvement des mains suggérées. Les compositions d'Abigail Chesebrough, Susan Apthorp et Abigail Erving Scott reprennent, à six ans d'intervalle dans leur réalisation, le même standard des poses rococo anglaises avec des robes soyeuses à corsages décolletés, ornés de dentelles, de rubans, de bijoux et autres foulards fluides dans l'espace pictural. Les poses informelles empreintes de légèreté sont renforcées avec les draperies flottantes et à relief. Les arrières-plans idylliques aux couleurs pastel offrent une dimension atemporelle à l'œuvre, car non restituable dans un environnement défini et identifiable. C'est le cas en particulier pour le portrait de Susan Apthorp, mais ce procédé pictural est un leitmotiv du traitement artistique de Blackburn jusque dans ses dernières œuvres en Nouvelle-Angleterre avec le portrait de Mrs Samuel Cutts vers 1763.

Blackburn répond à des sollicitations dans le New Hampshire à partir de 1761, date à partir de laquelle il partage son temps entre Boston et Portsmouth. Il y exécute le portrait du riche marchand Jonathan Warner, officier et haut représentant de la couronne britannique dans les colonies, puis loyaliste tout au long de la guerre d'Indépendance. Il portraiture au total six membres de la famille Warner. Cette dernière phase de la vie artistique de Blackburn aux colonies correspond à la période où le jeune Copley développe rapidement en autodidacte sa palette pour supplanter les autres peintres de Nouvelle-Angleterre, obligeant Blackburn à rentrer en Angleterre en janvier 1764 en dépit d'une production prolifique de près de cent portraits réalisés en l'espace de neuf ans. Les emplois de Blackburn auprès des colons démontrent que les mentalités au sein des colonies avaient changé, il était devenu incontournable de faire réaliser son portrait pour témoigner de sa réussite sociale. L'enjeu pour l'aristocratie coloniale était de rivaliser avec celle de la métropole.

La fin de la peinture coloniale se termine dès lors que les compositions de Benjamin West et de John Singleton Copley prirent naissance sur la toile. Ces deux peintres natifs des colonies américaines furent influencés par leurs contemporains, en particulier Wollaston pour West et Blackburn pour Copley. Mais, ils les surpassèrent sans qu'une décennie s'écoule. Leurs dessins, leurs traitements de la couleur, de la lumière et de l'espace qui équilibrent leurs compositions étaient d'un autre temps. En outre, cette nouvelle génération d'artistes réussit pour la première fois dans les colonies à peindre en trois dimensions avec des surfaces réfléchissantes et à capturer la personnalité de leurs modèles. Un gouffre technique, doublé d'une approche et d'un sens artistiques, les sépare des autres peintres issus du Nouveau Monde, de même que de certains venus de la métropole. Preuve de leurs talents, ils furent très rapidement reconnus par leurs contemporains qui les sollicitèrent pour réaliser leur portrait. West est un portraitiste dont la réputation est établie sans ambiguïté à Philadelphie, il en est de même pour Copley à Boston. Il s'agit du premier moment de la peinture américaine, lorsque ces deux peintres révolutionnèrent la peinture coloniale lors d'une période charnière où, de manière enchevêtrée, les prétentions politiques mûrirent pour bouleverser la société construite par les colons.

Les mentalités, les comportements, les aspirations et les convictions avaient effectivement changé, la population des colonies se considérant comme américaine avant d'être britannique par la prise de conscience de sa spécificité culturelle, ainsi que de son mode de vie. West et Copley témoignent de cette évolution des mentalités dans le milieu artistique, car ils envisageaient de rejoindre l'Europe afin de se confronter aux productions qui les faisaient rêver et dont ils avaient entendu parler dans les livres. En cela, ils étaient les premiers artistes des Treize colonies à exprimer autant d'ambition, refusant d'être des peintres inférieurs aux peintres anglais, sinon européens. Le climat politique accompagne cette nouvelle vie artistique entièrement dirigée et dynamisée par des colons américains qui pouvaient vivre pour la première fois de leur palette. La ville de Boston était devenue le centre de la prospérité et de la production artistique, comme elle allait devenir le foyer de la Révolution.

À la veille de la Révolution américaine, la puissance de l'art est en déclin et les commandes se font rares, les préoccupations n'étant plus de se faire portraiturer. L'atmosphère insurrectionnelle pousse finalement Copley à rejoindre Londres, où West avait déjà posé son chevalet. Il ne s'agissait pas de renier leur origine, mais de perfectionner leur art dans un centre artistique pluriséculaire de premier plan. Ils furent les premiers à ouvrir la tradition du Grand Tour, à laquelle aucun peintre américain ne dérogea dans l'histoire de la peinture américaine. Ils permirent à la peinture américaine de réellement exister afin qu'elle ne s'arrête pas avec eux, spécifiquement sous l'impulsion de Benjamin West qui enseigna dans son atelier londonien aux générations suivantes, celles qui allaient rentrer en Amérique du Nord afin d'enraciner durablement la peinture américaine au sein de la jeune République des États-Unis.

Mercy Otis (Mrs. James Warren)

John Singleton Copley, Oil on canvas, ca. 1763

© Museum of Fine Arts Boston

Bequest of Winslow Warren, Accession Number : 31.212

Travailler sur le premier courant pictural de la peinture américaine

La spécificité de la période est celle de l'édification d'un État inexistant qui s'est déclaré indépendant, qui a combattu pour son autonomie, ses valeurs en affirmant sa souveraineté, puis qui a élaboré ses institutions, sa forme gouvernementale articulée autour d'une constitution républicaine et démocratique. La conjoncture économique est peu florissante et les nouveaux états doivent reconstruire leurs économies respectives. La guerre d'Indépendance de 1776 a épuisé financièrement les ex-colonies britanniques pendant près de huit ans tout en perturbant les activités commerciales. Sur le plan religieux, les nouveaux États-Unis doivent également composer avec des consciences confessionnelles disparates parmi les chapelles protestantes allant des quakers jusqu'aux puritains en passant par l'Église anglicane. Le marché de l'art est donc peu soutenu économiquement et financièrement, de même qu'il ne peut compter sur une religion d'État qui est inexistante. Politiquement se pose la problématique de la forme d'art que pouvait adopter une jeune démocratie, qui de par ses fondements idéologiques ne pouvait instituer l'ordonnancement d'un mécénat étatique à l'image des monarchies européennes. On connaît également la position de John Adams qui voyait dans les arts un luxe ostentatoire contraire aux valeurs de la révolution. En outre, il existe un véritable désert institutionnel qui ne permet pas d'encourager les arts, d'assurer la promotion et l'enseignement artistique par des vecteurs structurels et codifiés, malgré la création de l'American Academy of Arts and Sciences en 1780. À dire vrai, les Salons n'existaient pas, il n'y avait pas d'académie des Beaux-Arts ni de British Museum et les expositions régulières trouvèrent peu d'écho. Les artistes devaient donc créer une vie artistique corrélativement à de puissantes institutions pour répondre aux besoins culturels de la jeune république démocratique.

La réponse se fit d'abord par une volonté didactique partisane en plébiscitant l'art des portraits, déjà très apprécié pour son utilisation sociale, et celui de la peinture de bataille et d'histoire. Concomitamment, la production picturale fut un puissant levier pour fédéraliser des territoires hétéroclites. Ainsi l'art permit de réunir les ex-colonies autour d'un projet politique commun porté par les Pères Fondateurs et transcendé par la dimension mémorielle de la Révolution avec son corollaire, les guerres d'Indépendance. De la fin de la guerre jusqu'au premier quart du XIXe siècle, les arts se sont institutionnalisés en même temps que les aspirations politiques des ex-insurgés américains. L'élaboration gouvernementale de la nouvelle nation des États-Unis est ainsi indissociable de la codification des Beaux-Arts américains, de leur enrichissement et de leur vulgarisation qui furent fondés sur des principes républicains et démocratiques. De même les arts, la peinture au premier rang, sont insécables de la vie et des prétentions politiques de la période. La spécificité de notre courant pictural et de ses artistes est d'accompagner le renouvellement et le développement de la peinture certes, mais plus globalement ceux de la vie artistique américaine. Ainsi sur moins d'un demi-siècle, la production artistique s'est structurée autour de plusieurs institutions créées essentiellement sous l'égide des artistes qui ont vécu et survécu à la Première guerre d'Indépendance. L'American Academy of Fine Arts, fondée à New York en 1802, organisa des expositions annuelles de peinture contemporaine, ces dernières ont sensibilisé le public en devenant un événement de la vie culturelle à partir de 1816. En écrivant à Thomas Jefferson, le 13 juin 1805, Charles Willson Peale créa la Pennsylvania Academy of the Fine Arts pour enseigner l'art, mettre en valeur les nouveaux talents et aussi pour empêcher les jeunes artistes d'émigrer en Europe.

Les artistes et les figures de la Révolution ont participé de concert à l'épanouissement d'un civisme patriotique vertueux et héroïque en mettant en œuvre de grands projets, tout en assurant la démocratisation de la Culture. Cette véritable construction de la personnalité et du caractère de la vie artistique américaine permet d'affirmer que les artistes de la période ont su donner un caractère national, non seulement à leurs œuvres, mais aussi à leur volontarisme pour la conception des Beaux-Arts américains dans un esprit d'indépendance culturelle. Le résultat de ce processus a été la naissance d'authentiques centres artistiques, dont New York qui était d'ores et déjà reconnu à demi-mot comme la capitale culturelle des États-Unis. La fondation, en 1825, notamment par John Vanderlyn, de la National Academy of Design[1] n'a fait que consolider davantage ce statut transcendé par la mission de l'académie : promouvoir les Beaux-Arts en Amérique par le biais de l'exposition et de l'éducation. L'émergence de ces institutions qui ont assuré la pratique et l'exposition de l'art a définitivement sonné la fin de l'influence de l'académisme européen dès le premier quart du XIXe siècle. En effet, ces institutions égalitaires ont fait prospérer la vie artistique en dehors du patronage aristocratique. Les académies américaines des Beaux-Arts furent en adéquation avec la philosophie politique de la jeune démocratie états-unienne en assurant l'enrichissement du patrimoine culturel par les plus hautes sphères de l'expression artistique, tout en éduquant les nouveaux artistes qui préservèrent le partage de leurs travaux avec le public. Il n'est donc pas hors sujet de définir le courant pictural étudié dans ce mémoire comme identitaire et inclusif, ce que les œuvres ne démentent pas d'autre part.

À la fin de la guerre révolutionnaire, les premiers artistes américains ne disposaient toutefois d'aucun héritage artistique sur leur territoire, puisque c'est avec eux que débute l'histoire de la peinture américaine à proprement parler. Nonobstant, la tradition du Grand Tour pour enrichir leurs techniques afin de les porter à maturité était bien installée et elle a survécu à la Révolution américaine. En effet, Benjamin West et John Singleton Copley avaient rejoint l'Europe pour étudier, mais tous deux s'installèrent définitivement à Londres lorsque la guerre d'Indépendance éclata et ils ne revirent jamais leur terre natale. La fin des batailles rangées sur le sol des ex-colonies américaines relança l'engouement des artistes américains à vouloir voyager en Europe pour découvrir les grandes collections d'art, synonymes de sources d'inspirations. Il faut savoir que pour un artiste de la fin du XVIIIe siècle Londres est un grand centre artistique et Rome reste le pôle d'attraction pluriséculaire inspirant les peintres, les sculpteurs et les architectes. Les artistes nés au sein des Treize colonies ne peuvent se soustraire à cette géographie des arts, de telle sorte qu'ils se rendirent majoritairement sur le vieux continent afin de parfaire leur art. Mais ces artistes bénéficièrent d'un atout lorsque Benjamin West réussit à s'imposer au sein de la vie artistique londonienne, son atelier devenant un point de chute et de ralliement des Américains expatriés en Europe. On peut donc avancer l'idée que la Révolution américaine a ainsi créé une alchimie particulière d'association d'expériences, de réseaux de sociabilité et de formations différentes ayant influencé les artistes et l'établissement d'un art proprement américain. D'autre part, on peut catégoriser les artistes de ce courant selon trois grands axes. Le premier par les convictions politiques et les choix idéologiques qui ont eu une influence majeure sur les productions artistiques. Un deuxième articulé autour des générations, celle née avant la Révolution américaine et qui l'a vécue ou subie en étant contemporaine, parfois actrice, des événements et celle née pendant les turpitudes de la guerre. Enfin le troisième s'explique par les inspirations et les formations artistiques dues au Grand Tour de chacun, ainsi qu'au cadre de la vie culturelle que les artistes ont le plus fréquenté.

1 Le premier nom de l'académie est « The New York Drawing Association ». Elle change de nom en 1826 en faveur de « The National Academy of The Arts of Design » pour finalement adopter l'appellation « The National Academy of Design » en 1828 et qu'elle conserve pendant près de 170 ans. L'institution change de nom une dernière fois en 1997 pendant vingt ans pour reprendre en définitive celui qu'elle a le plus longtemps porté en 2017.

Nonobstant, cette taxologie ne doit pas faire oublier que la guerre d'Indépendance a immédiatement généré des projets artistiques dans le domaine pictural, offrant des possibilités de palettes substantielles. Mais cela ne signifie pas que l'artiste répondait ipso facto à une commande pour créer, dans plusieurs cas des productions furent réalisées par la volonté propre de l'artiste et non par la volonté d'un commanditaire. Le fait que l'artiste se sente investi d'une mission ou d'un devoir patriotique expliquerait la réalisation de certaines œuvres sans commande. Au sein des œuvres réalisées, plusieurs sont contemporaines des événements, mais elles sont pour la plupart postérieures. Les artistes commencèrent à travailler sur des œuvres dès la fin du XVIIIe siècle, certaines furent rapidement achevées, mais, d'autres, en revanche, sont influencées par les cheminements intellectuels et artistiques de leur auteur expliquant leurs conclusions tardives. Les productions s'étalent ainsi jusqu'au premier quart du XIXe siècle, du moins en partie. En effet, la construction politique et institutionnelle des nouveaux États-Unis influença extérieurement les projets de certains artistes, en particulier à la fin du XVIIIe siècle, où foisonnent plusieurs projets architectoniques d'ampleur pour affermir la puissance de la jeune République américaine. Les programmes d'embellissement de ces édifices ne sont pas immédiats et furent le résultat, en grande partie, de l'incursion des troupes britanniques à Washington lors de la Deuxième guerre d'Indépendance qui donna lieu à l'exécution de nouveaux projets artistiques.

Des scènes de la Révolution et du conflit de 1776 sont effectivement commandées en 1817 pour décorer des bâtiments gouvernementaux à la suite d'une vague d'enthousiasme nationaliste afin d'*« encourager le génie autochtone*[1]*»* articulé autour de sujets nationaux. Par surcroît, on ne peut éclipser les ramifications du conflit né de la Révolution américaine. D'autre part, plusieurs artistes eurent comme prédilection personnelle de mettre essentiellement leurs talents et leurs palettes au service de la représentation de la Révolution américaine, des guerres d'Indépendance et de leurs acteurs devenus des héros, parfois des mythes nationaux. Ainsi, les bornes chronologiques du sujet ne peuvent se résumer qu'aux dates strictes de la Révolution et de la Première guerre d'Indépendance américaine. Dès lors, le temps des arts ne coïncide pas strictement avec le temps politique, d'autant plus que la première génération d'artistes américains vécut jusque dans le premier quart du XIXe siècle, période vectorielle qui vit l'épanouissement d'une autre génération d'artistes qui fut toujours impactée par le souvenir de la révolution et des événements récents qu'ils vécurent lors de la Deuxième guerre d'indépendance suscitant un nouveau sursaut patriotique impactant la vie culturelle, tout en offrant sa part de héros militaires.

Pour comprendre les spécificités de ce processus, il faut confronter les carrières, les influences et les relations des artistes, mais pas seulement. En effet, la formation stylistique, technique et culturelle des artistes américains est essentielle, mais elle ne peut expliquer à elle seule les valeurs véhiculées par leurs œuvres. Les « Pères Fondateurs » littéralement imprégnés de la pensée des Lumières, et plus spécifiquement, de la version anglaise des Lumières par l'héritage de la pensée politique avant-gardiste de Locke, sont une pierre angulaire de la construction des États-Unis par des faits politiques au sein desquels ils se sont illustrés. Mais, ils symbolisent tout autant la représentation artistique de ces faits. Néanmoins, il faut faire attention au rôle de la religion qui est aussi fondamental, le protestantisme étant au cœur des choix politiques des Lumières anglaises. Il y a sur ce plan une différence majeure avec les Lumières françaises qui sont également antérieures à la Révolution américaine. Il reste donc à définir si cette culture se manifeste dans la représentation artistique des événements et en quoi la réception de ces œuvres mobilise un sentiment identitaire. C'est ce processus complexe s'inscrivant du dernier quart du XVIIIe siècle jusqu'au premier quart du XIXe siècle que je vais maintenant étudier en appréhendant ces caractéristiques qui constitueraient le premier courant artistique de la peinture américaine.

1 John Stevens Cogdell, 1778-1847, *Diaries and letters books*, 1808-1841, Col. 252, Location 15 K 4. The Winterthur Library : Joseph Downs Collection of Manuscripts and Printed Ephemera, Winterthur, DE 19735.

The Peale Family

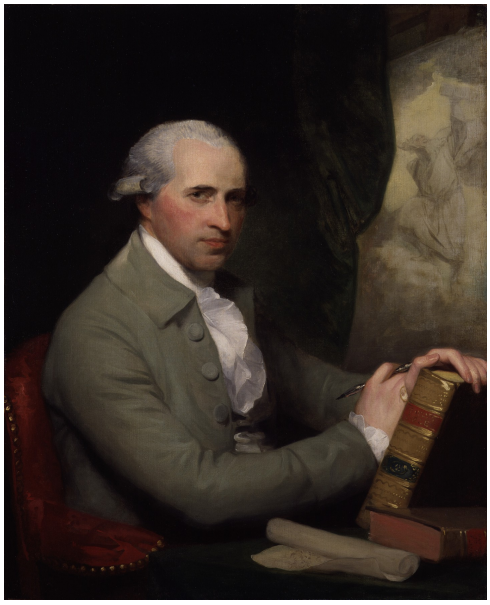
Charles Willson Peale, Oil on canvas, 1773 – 1809

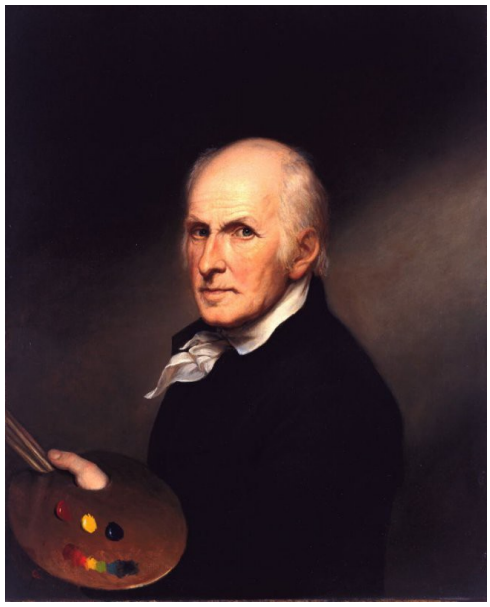
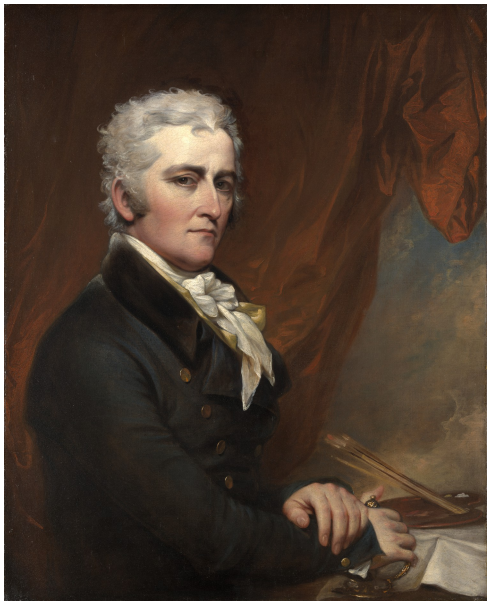
© New-York Historical Society

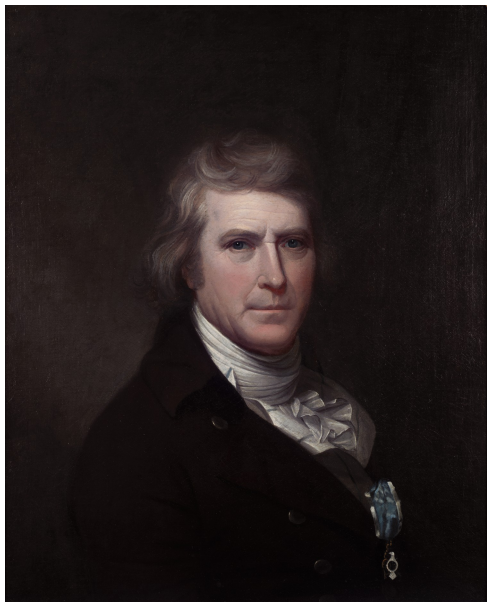
Gift of Thomas Jefferson Bryan, Accession Number : 1867.298

Chapitre II

La conscience des artistes du rôle de la peinture





Les carrières artistiques et les influences stylistiques

On peut déjà affirmer que les artistes américains étudiés partagent unanimement une acculturation auprès des modèles européens anglais, français et flamand, mais également à l'égard des canons antiques que redécouvre le néoclassicisme, ainsi que vis-à-vis des maîtres de la Renaissance en Italie. Ils enrichissent leur palette de ces influences européennes après avoir été inspirés par des gravures et auprès des artistes locaux en Amérique, parfois directement par la structure familiale. Ils entreprennent tous le Grand Tour souvent grâce au mécénat, en cela ils partagent un aguerrissement acquis au sein d'une vie artistique très exigeante, car hautement concurrentielle, rythmée par ses traditions, ses référents et ses académies. Leur désir d'apprendre des écoles européennes les confronte donc à une vie artistique qui n'existait pas encore en Amérique, contrairement au sein des deux plus grands centres artistiques européens les plus actifs de la période que sont Londres et Paris. Un autre dénominateur commun est partagé par ces artistes pendant leurs parcours, puisqu'ils fréquentèrent ces foyers artistiques au moment où ces derniers sont en pleine élaboration d'une iconographie nationale pour exprimer en véritable symbole des valeurs patriotiques intrinsèques à leur modèle sociétal, ce qui fut déterminant dans leurs recherches iconographiques, en particulier dans la représentation d'événements contemporains évoquant la Révolution américaine et la guerre d'Indépendance avec, en toile de fond, la création des canons inhérents à l'identité nationale des États-Unis. Les carrières se croisèrent, de même que les peintres, et plusieurs de ces artistes américains s'influencèrent réciproquement avec pour clef de voûte la palette de Benjamin West comme vecteur d'inspiration, de technique, de couleur ou de composition.

Benjamin West est la pierre angulaire de l'éducation des premiers artistes américains, ses aspirations artistiques lui permettant de fonder la première école américaine de peinture dans son atelier à Londres. Avant, pendant et après la guerre révolutionnaire West n'a pas ménagé son temps pour accueillir les artistes américains désireux d'étudier la peinture. Dans ce sens, il n'a jamais tourné le dos à l'Amérique et à ses compatriotes en assurant un rôle majeur dans le développement de la peinture américaine par son enseignement qu'il dispensa généreusement et de manière désintéressée pendant un quart de siècle. Pourtant rien ne l'obligeait à aider quatre générations d'artistes à perfectionner leurs techniques, lui qui avait réussi à devenir un peintre incontournable dans la vie artistique anglaise en devenant le président de la Royal Academy of Arts et en gagnant même le patronage de Georges III dont il reçut plusieurs commandes prestigieuses, ce que Joshua Reynolds n'a jamais réussi à obtenir ! Benjamin West est un artiste éclectique qui s'intéresse à plusieurs genres picturaux, dont il émaille le style avec l'apport de ses compositions. Mais il en est un qui l'intéresse tout particulièrement et au sein duquel il voulait devenir un peintre réputé dès le début de sa carrière, ce même genre pictural qui influencera plusieurs de ses étudiants américains et qui était alors considéré au sommet de la hiérarchie des genres, il s'agit de la peinture d'histoire. D'abord Matthew Pratt, Charles Willson Peale, puis Ralph Earl, Gilbert Stuart et John Trumbull, ensuite Edward Savage, Mather Brown, et enfin la nouvelle génération d'artistes nés pendant la guerre d'Indépendance avec Rembrandt Peale et Thomas Sully, tous, en dépit de leurs différentes carrières, et à l'exception de John Vanderlyn qui fut spécifiquement influencé par François-André Vincent et le style néoclassique français, ont ramené les idées et les techniques de West aux États-Unis, fournissant une base solide à la croissance des arts au sein de la jeune république en créant in fine le premier courant pictural de la peinture américaine.

Mais revenons un instant sur le parcours et les influences qui façonnèrent la palette de West, avant que les idées et les techniques du membre fondateur de la Royal Academy of Arts stimulent la création artistique de ses étudiants américains. Dans les colonies américaines il est d'abord inspiré par les travaux de John Valentine Haidt avec ses peintures à connotations bibliques et par ceux de John Wollaston empreints du style rococo. Le temps que lui consacre William Williams fut déterminant dans les débuts de sa peinture, puisque ses conseils et les manuels académiques qu'il lui procura eurent un impact significatif. C'est par cette formation peu conventionnelle que West supplante ses référents en Amérique, offrant un traitement de l'espace, des jeux de lumières et de couleurs inégalés. Son talent lui permet d'acquérir le financement nécessaire au Grand Tour en Europe, dont il rêvait tant. À l'âge de 22 ans, il est profondément influencé par les antiques et le milieu du néoclassicisme à Rome, de même que par les maîtres italiens de la Renaissance et le glacis propre aux peintres vénitiens lorsqu'il séjourne à Florence et dans la Sérénissime. Son voyage en Italie lui offre l'opportunité de réaliser deux rencontres déterminantes pour son art avec Winckelmann qui lui donne accès aux collections papales, et Mengs dont la peinture trouve ses référents en Titien et Raphaël. Ce séjour est un tournant dans son art, il opère une transition stylistique entre ses œuvres américaines et anglaises.

En 1765, West décide de s'installer à Londres afin de conquérir la vie artistique anglaise à seulement 25 ans ! Sa décision entraîne la venue de Matthew Pratt non pas pour des raisons artistiques, mais familiales étant donné que West épousa sa cousine. En revanche, c'est bien pour la peinture que Pratt décide de rester pendant près de trois ans avec West qui n'avait pas encore acquis sa réputation internationale, mais celle d'un peintre d'histoire ancienne. Accueilli par son compatriote et cadet de quatre ans, Pratt épaula West pour la mise en place de l'école américaine tout en apprenant de lui, ce qui fait de Pratt le premier des étudiants américains. C'est d'ailleurs Pratt qui offre le seul témoignage de cette école américaine avec une composition informelle éponyme, cette dernière deviendra son œuvre majeure, la seule qu'il date et signe. The American School dépeint en effet un double portrait, celui de West assis donnant une leçon de dessin à ses jeunes élèves américains qui demeurent non identifiés à ce jour et l'autoportrait de Pratt qui se représente en portraitiste confirmé tenant la palette avec devant lui une toile sur chevalet qui attend ses coups de pinceau. La toile, avec le concours de West, fut exposée en 1766 avec le nom qu'on lui connaît aujourd'hui, elle témoigne également de la conception de la tradition académique européenne qu'avaient les artistes américains, comme le démontre Pratt.

Néanmoins, Pratt a déjà un bagage artistique acquis auprès de son oncle James Claypoole pendant six ans, il avait aussi déjà obtenu un succès notable dans les colonies américaines avec ses portraits, ce qui explique pourquoi il se représente en peintre accompli en 1765. Pratt quitte Londres pour Bristol où il reste plus d'un an avant de revenir à Philadelphie en mars 1768 afin de travailler à temps plein comme portraitiste pendant deux ans. La carrière de Pratt est florissante avant la Révolution, notamment à New York et en Nouvelle Angleterre où il est en contact avec John Singleton Copley. Cependant la guerre d'Indépendance comme source d'inspiration ne lui permet pas de relancer sa carrière après le conflit. Il termine son parcours au sein de la firme Pratt, Rutter & Co. qui proposait exclusivement de la peinture de portrait et d'ornement pour laquelle son oncle l'avait en partie formé. John Singleton Copley est le deuxième peintre américain à obtenir une réputation internationale et à entreprendre le Grand Tour, il contribue à renouveler le genre de la peinture d'histoire. Il partage également un quatrième point commun avec Benjamin West puisqu'il fait le choix de s'installer définitivement à Londres en vue de répondre à ses ambitions. Pour autant Copley ne fut jamais un élève de West au sens strict, même si les deux artistes se sont rencontrés et eurent l'occasion d'échanger. Nés la même année, ils étaient d'ailleurs en concurrence dans les colonies américaines. Nonobstant, si Copley ne fut pas directement influencé par West dans ses colorations et ses techniques, il le fut pour la composition de ses toiles.

Copley est un autodidacte qui a perfectionné sa palette en adaptant avec une remarquable intuition le style des peintres qu'il ne connaissait que par la gravure. Ses portraits révèlent semblablement cette acuité d'observation qui lui permettait de saisir dans sa peinture la personnalité de ses modèles, faisant de ses compositions les premières à retranscrire tangiblement le caractère des portraiturés en Amérique. La base de sa formation se fit avec son beau-père, le graveur anglais Peter Pelham, ce qui explique l'influence spécifique de la gravure et des portraits en mezzotinte comme source d'inspiration. La première partie de sa carrière s'effectue au sein des Treize colonies où Copley réalise les portraits des milieux bourgeois et mercantilistes de Boston où il décide d'ouvrir son atelier. Son art est déjà très apprécié et il s'impose sans partage après le départ de West. Copley sympathisait avec certains de ses clients, dont Daniel Rogers qui mit à l'épreuve les hausses d'impôts agressives et les lois commerciales instituées par Westminster en les contournant. Copley fréquente ainsi les Fils de la Liberté et des patriotes tels que John Hancock, Samuel Adams et Paul Revere qui étaient à la tête du mouvement de résistance bostonien à la politique anglaise et dont il réalise les portraits. Portraitiste le plus recherché, il souhaite toujours comparer ses compositions avec les œuvres les plus récentes des artistes anglais. En 1765, il se décide et envoie le portrait de son demi-frère Henry Pelham pour l'exposer à Londres.

Le succès escompté est acquis lors de l'exposition de la Society of Artists de par les éloges de Reynolds, et l'attention de West, ce qui ouvrit les portes du milieu artistique londonien à Copley. Ces retours positifs l'encouragent davantage à partir pour l'Europe afin de recevoir une formation appropriée et se défaire de l'étiquette d'un peintre de province. Cette toile conforte semblablement son prestige en Amérique, notamment à New York où il passe une année très prospère à peindre des portraits en 1771. Il demeure essentiellement à Boston où il reste jusqu'en 1774, date à laquelle il se résout à quitter durablement les colonies américaines pour échapper aux tensions politiques croissantes avant que la Révolution éclate et à cause de son beau-père, Richard Clarke, loyaliste britannique et riche agent de la East India Company dont le thé a été jeté dans le port lors de la Boston Tea Party. Copley emménage donc à Londres, autant pour des raisons artistiques que familiales, clôturant la première partie de son œuvre qui reste la plus appréciée, et dont certains des portraits américains agrémentent l'iconographie de la guerre révolutionnaire spécifiquement avec les portraits des Sons of Liberty de Boston. Le Grand Tour en Italie et en France, de même que la vie artistique londonienne, où sa palette est influencée par le style enveloppé de Reynolds, corrigèrent ses maladresses techniques. L'année 1776 marque le début de la seconde moitié de sa carrière où il développe son style dans la peinture d'histoire en immortalisant des faits héroïques contemporains qu'il préfère. Ces toiles flattent le nationalisme florissant de la fin du XVIIIe siècle, notamment La Mort du major Peirson qui lui vaudra d'être élu membre à vie de la Royal Academy en 1779. Copley devient ainsi le collègue de West et le deuxième peintre américain à rejoindre l'insigne académie.

Charles Willson Peale est l'un des trois peintres les plus talentueux qui exercèrent avant la révolution avec Benjamin West et John Singleton Copley, dont il est le cadet de seulement trois ans. Cependant Peale est le seul à retourner dans son pays où il manifesta des opinions politiques très avancées durant la guerre d'Indépendance. Il pratique la peinture à partir de 1760 en étudiant le travail d'autres artistes, dont John Hesselius avant qu'il soit remarqué par Copley à Boston en 1765 où il avait fui ses créanciers. Malgré sa situation financière, Peale réussit à obtenir le mécénat adéquat par John Beale Bordley, juge de la Cour du Maryland et ami d'enfance, pour entreprendre un voyage à Londres qui lui permit d'étudier avec Benjamin West de 1767 à 1769. C'est lors de ce séjour qu'il s'est imprégné de la peinture anglaise, tout en ayant acquis la pratique de la sculpture, de la miniature et surtout celle de la gravure en matière noire qui sera déterminante pour la diffusion de ses futurs portraits de George Washington. Il quitte Londres définitivement, mais il est devenu un ami sincère de West avec qui il entretiendra une correspondance fournie sur de nombreuses années.

Peale s'établit à Annapolis, puis Baltimore pour finalement déménager à Philadelphie l'année même de la naissance des États-Unis. Corrélativement à son statut de capitale fédérale et de centre politique jusqu'en 1799, Philadelphie acquit le rang de capitale des arts sous l'impulsion de Peale. En effet, il est le premier à portraiturer Washington, officier de la guerre de Sept Ans et propriétaire d'une plantation prospère en 1772. Peale le peint une nouvelle fois pour son investiture de général en chef de l'armée, d'autres compositions suivirent dans le but de commémorer les victoires du futur président des États-Unis. Cette série de portraits en pied pousse Peale à imaginer une galerie des grands hommes et des héros de la guerre d'Indépendance. Son amitié avec de nombreux dirigeants politiques et chefs militaires lui permet de concrétiser cette entreprise en peignant les portraits de Benjamin Franklin, de James Madison et du général William North pour ne citer qu'eux. Peale patrimonialise d'une certaine manière la mémoire de la Révolution avec le concours de l'État de Pennsylvanie. En 1802, au deuxième étage de l'Independence Hall, le public peut admirer sa collection de portraits finalement muséalisée. Il peint l'un des portraits de groupe les plus ambitieux de l'ère révolutionnaire avec sa composition *Peale Family* réunissant 10 portraiturés, dont l'artiste tenant sa palette tout en supervisant l'esquisse de ses frères. L'harmonie familiale est au centre du tableau, évoquée par la toile que Peale réalise. La peinture, représentée aussi par le buste sculpté de Benjamin West, son mentor et ami, est son égale tout en la renforçant. Peale pérennise durablement le développement des arts en étant l'un des fondateurs de la Columbianum Academy, qui inaugure la première exposition publique en 1795, puis de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts qui ouvre ses portes en 1805 toujours à Philadelphie. Peale enseigne également à son frère, James, son neveu Charles Peale Polk, et à ses fils dont le prénom fait référence aux grands maîtres de la peinture européenne qu'il devait connaître et apprécier, à savoir Raphaël, Rembrandt et Rubens.

Par ce rôle de professeur Charles Willson Peale a transmis sa passion pour la peinture qui fit des Peale une véritable dynastie de peintres sur plusieurs générations et jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle ! James assiste son frère qui était, à son retour de Londres, un peintre pleinement formé tout en recevant ses leçons que la guerre d'Indépendance interrompit puisque les deux frères ont combattu pour défendre la cause des Patriots, Charles dans la milice et James dans l'armée continentale. À la fin du conflit, James épouse en 1782 la tante de Matthew Pratt ce qui l'éloigne de son frère avec lequel il partageait une vie familiale commune. À la différence de son aîné qui pratiquait semblablement les portraits de miniatures, James Peale s'impose comme la référence du genre en devenant le peintre miniaturiste le plus qualifié des États-Unis, en particulier avec sa grande composition de la bataille de Princeton à laquelle il avait participé, sans omettre les portraits miniatures de Martha et George Washington. Charles lui cède donc en 1786 le monopole des productions miniatures qu'il avait acquis. L'œuvre de James porte l'empreinte indubitable de Charles, d'abord lorsqu'il l'aide à honorer ses commandes en peignant des répliques du portrait en pied de Washington devenu très populaire. Les reproductions de James permettent pourtant d'observer des différences de traitement, mais sa palette s'affirme pleinement à partir de 1790 en déployant un style pictural plus fluide marqué par des couleurs vives et des contours nets. En 1810, sa vue baisse et l'oblige à abandonner les miniatures pour les grands portraits. À l'instar de son frère, il enseigne semblablement la peinture à ses enfants, trois de ses filles étaient des artistes réputées dans la première moitié du XIXe siècle.Charles Peale Polk a été élevé par son oncle et reçut à ce titre les mêmes avantages de l'éducation et de la formation artistique que ses cousins. Néanmoins, sa carrière fut relativement subordonnée à son oncle ce qui l'empêcha pas de développer un style personnel. Ses premières compositions sont des copies des portraits du général Henry Knox et de Washington. Polk a unilatéralement construit sa réputation de portraitiste par sa composition de Washington représenté en général en chef à Princeton, dont il peignit près d'une soixantaine de copies. La vente de ces dernières lui permit d'obtenir un succès réel, mais éphémère, de portraitiste à Baltimore pendant cinq ans avant que sa carrière dans l'administration fédérale relègue celle d'artiste en 1802.

Benjamin West, John Singleton Copley, Matthew Pratt et Charles Willson Peale appartiennent à une même génération qui avait déjà reçu son éducation artistique, et, en cela, était pleinement formée lorsque la guerre d'Indépendance est déclarée. Ralph Earl, Gilbert Stuart et John Trumbull appartiennent à la suivante, ils étudièrent la peinture lorsque le conflit était à son paroxysme, ce qui vaut d'ailleurs à Trumbull d'être arrêté et déporté pour trahison lors de son premier séjour à Londres. Earl est le plus âgé de quatre ans seulement avec Stuart et de cinq avec Trumbull. Gilbert Stuart avait pris le parti de sa carrière artistique, cela ne l'empêcha pas de fréquenter les insurgés les plus célèbres de la cause américaine devenus l'élite politique de la jeune nation lorsqu'il réalisa leurs portraits. John Trumbull était un véritable peintre engagé politiquement en faveur des idées de la révolution, Ralph Earl l'était autant que lui mais pour la cause loyaliste et donc contre l'Indépendance. Cependant, ils partagent tous une éducation artistique collective auprès de Benjamin West, dont Gilbert Stuart est le premier à bénéficier.

Gilbert Stuart est le portraitiste par excellence de la jeune république américaine, il domine sans partage ce genre pictural tant ces compositions furent appréciées et prisées, à tel point qu'il était reconnu à la fin de sa vie comme le portraitiste le plus important des États-Unis. Sa palette fut d'abord influencée par le portraitiste écossais itinérant Cosmo Alexander que Stuart rencontre à Newport où il vivait. Alexander lui dispense ainsi sa première formation en peinture tout en lui offrant l'opportunité de quitter le Rhode Island pour l'Écosse, une occasion que Stuart ne manqua pas de saisir. C'est donc seulement à 16 ans qu'il commence son Grand Tour à Édimbourg dont était originaire Alexander. Néanmoins, ce premier enseignement européen tourne court puisque son professeur meurt subitement l'année suivante en 1772, contraignant Stuart à regagner Newport. Nonobstant, Stuart n'a toujours pas abandonné le désir de découvrir les grands maîtres européens et il regagne seul la Grande-Bretagne à la veille de la guerre d'Indépendance en s'établissant à Londres comme portraitiste. En 1777, il est sous la protection de West en devenant son élève et son assistant, tout en recevant les leçons de Joshua Reynolds qui était le collègue académicien de Benjamin West depuis huit ans à la Royal Academy. L'attachement de Stuart et son respect envers ses aînés dans l'art pictural étaient indéniables, néanmoins il a toujours manifesté son indépendance stylistique en revendiquant qu'il n'était pas le copiste servile d'un maître. Néanmoins, ses professeurs structurent un réseau de connaissances qui lui offre l'opportunité de démontrer son talent lors de l'exposition annuelle à laquelle il participe jusqu'en 1785, propulsant suffisamment sa carrière pour faire de l'ombre à Reynolds lui-même et pareillement à Romney.

Le succès de Stuart au sein de la vie artistique londonienne est assez important pour lui permettre d'affirmer sa palette parmi les portraitistes notoires, dont Gainsborough. Il est l'un des peintres américains à être resté le plus longtemps auprès de West. Ces cinq années au sein de la seule école américaine de peinture sont le tremplin artistique de la création de son entreprise de portrait. Stuart avait réussi, mais son train de vie dispendieux l'obligea à s'enfuir à Dublin en 1787 pour échapper à ses créanciers. Il reçoit des commandes suffisantes pour y rester cinq ans, avant de prendre de nouveau la fuite pour les mêmes raisons. C'est dans ces conditions que Stuart retourne dans son pays natal, qui était devenu un État souverain et indépendant. Les contingences et les aléas de l'existence eurent ainsi des répercussions décisives sur l'orientation de sa carrière. Mais avant de quitter définitivement l'Europe, il séjourne en France où il n'est pas impossible qu'il fut influencé par les portraits d'apparat des derniers Bourbons, en particulier le portrait en grand costume de sacre de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud. Il est effectivement troublant d'observer à quel point la somptuosité et la symbolique politique du portrait de George Washington, que Stuart réalise en 1796, sont analogues à ceux de Rigaud pour le Roi-Soleil datant de 1701. Les attributs politiques et les insignes de la République américaine prennent place au sein des mêmes éléments de décors où Washington pose de manière résolue, l'épée à la main comme protecteur de la nation, devant le trône qui n'est pas celui d'un roi, mais du président de la démocratie américaine.

Gilbert Stuart rentre en 1793 dans les ex-Treize colonies qu'il avait quittées 18 ans plus tôt. La guerre d'Indépendance était terminée depuis 10 ans et George Washington assure alors un mandat présidentiel depuis 4 ans. C'est précisément l'ancien général en chef de l'Armée continentale que Stuart souhaite peindre dans un portrait lui permettant d'asseoir une réputation et une reconnaissance artistique telles qu'il avait pu les établir à Londres. Mais Stuart n'a aucun appui pour être présenté au président lorsqu'il réside à New York pendant un an avant qu'il ne se rende à Philadelphie. Il rejoint la capitale fédérale avec une lettre d'introduction à Washington de John Jay, qui lui permet de rencontrer celui dont il a réalisé par la suite le plus grand nombre de portraits. On peut se demander comment Stuart a réussi en si peu de temps à trouver les ressources nécessaires pour être introduit au plus haut sommet de l'État. En 1789, Washington a nommé Jay à la tête de l'appareil judiciaire pour diriger la jeune Cour suprême instituée par la Constitution. Or, Stuart termine en 1794 un portrait du Chief Justice qui fut également un ancien patriote élu président du Congrès continental pendant la guerre. On peut donc supposer que Stuart avait reçu de Jay une commande dont il avait apprécié le travail, d'où l'entremise du Chief Justice pour que ce peintre puisse en faire autant en faveur de Washington. Gilbert Stuart était déjà un peintre accompli lorsqu'il réalise l'exécution picturale de ses premiers portraits américains, il n'est donc pas étonnant que ses compositions lui octroient rapidement un réseau d'influence l'autorisant à peindre Jay qui fut à son tour séduit par une palette qui n'existait pas encore aux États-Unis.

En effet, Stuart importe le style léché et brossé de nombreux portraitistes londoniens de premier plan qui étaient en vogue à la fin du XVIIIe siècle, sans oublier l'influence française pour les portraits d'apparat. Sa palette déploie une harmonie de couleur, un effet doux et fluide rehaussé par le naturel des physionomies, faisant de l'ombre aux portraits américains que Copley réalisa avant la Révolution. Il peint Washington à l'hiver ou au début du printemps 1795, Martha Washington lui commanda aussi un portrait de son mari et le sien que Stuart ne livrera jamais, car non terminé hormis la tête et le visage. Ce fameux Athenaeum Portrait de George Washington, dont il peint par la suite d'innombrables copies, le rendit célèbre. Son portrait de Martha Washington participe également à sa notoriété, puisqu'il servira de matrice à tous les peintres qui représentèrent la première First Lady, y compris à Eliphalet Frazer Andrews qui peint le premier portrait officiel en pied de Martha Washington pour les collections de la Maison-Blanche, 76 ans après la mort du modèle. Le succès de Stuart conduit immédiatement à de nombreuses autres commissions, toute l'élite politique des États-Unis souhaitant être portraiturée par le dernier peintre en date de George Washington, une effervescence qui s'accentua lors du décès du président en 1799. Dès lors, les militaires, les hommes politiques de la jeune république et les patriotes des premières heures de la révolution défilèrent dans son atelier. En 1803, Stuart s'installe à Washington qui était devenue la nouvelle capitale. Là, il a peint les Adams, les Madison, les Jefferson, les Monroe et plusieurs membres de leurs administrations respectives dont Louisa Catherine Johnson Adams qui était l'épouse de John Quincy Adams alors secrétaire d'État du président James Monroe. Stuart termina le portrait de Louisa Catherine lorsque son mari était le sixième président élu.

À l'été 1805, Stuart s'installe à Boston où il termine sa vie. Dans son atelier, il continue à peindre des modèles éminents sur le plan politique, sur demande il exécute des répliques de son portrait de George Washington favorisant l'accentuation du mythe autour du plus célèbre général de la révolution. Gilbert Stuart ne se considère pas comme le créateur d'un style national et il n'est pas partisan du système des académies. Il crée pourtant une imagerie politique officielle en exerçant une vive influence sur les jeunes peintres, auxquels il dispense généreusement ses conseils. Thomas Sully, Rembrandt Peale et John Vanderlyn lui ont rendu visite tout en s'appuyant sur son travail. Le nombre de portraits qu'il a peints, plus d'un millier au cours de sa longue carrière, reflète sa popularité, de même que le nombre d'artistes qui s'inspirèrent de ses compositions jusqu'en 1878 !

À l'égal de Stuart, John Trumbull a considérablement enrichi l'iconographie de la guerre d'Indépendance avec des compositions devenues des icônes identitaires, vectrices d'un véritable sentiment national américain. Il peignit des événements de la révolution et des scènes du conflit, inscrivant sa démarche artistique au sein de la peinture d'histoire. À la différence de Stuart, ses œuvres révèlent, non seulement un engagement artistique, mais tout autant une promesse patriotique sincère. Il se considérait comme le rival de Stuart même si son talent s'est réellement épanoui dans la peinture d'histoire, un registre dans lequel la palette de Stuart ne s'est jamais aventurée. Mais Trumbull s'essaya aussi aux portraits, un genre vital pour ses finances. Il a très certainement dû rencontrer son futur rival lors de son premier séjour à Londres en 1781, puisque Stuart était alors l'assistant de West. Trumbull a aussi énormément reçu d'un autre artiste américain qui s'était semblablement installé à Londres.

John Trumbull n'était pas destiné au domaine des arts, son père, Jonathan Trumbull, est gouverneur du Connecticut et destinait son fils à une profession libérale, d'où son cycle d'études à Harvard College dont il sort diplômé en 1773, ce qui fait de Trumbull le seul artiste à détenir une formation universitaire. Ces mêmes études près de Boston lui permettent de faire la connaissance de John Singleton Copley qui construit sa base artistique en peinture. Trois ans après, la guerre éclate et Trumbull s'engage devenant cartographe et aide de camp de Washington, suivant en cela les mêmes prises de position politique que son père, qui fut le seul gouverneur colonial de l'ex-Amérique britannique à soutenir les revendications des patriotes et la révolution. La guerre d'Indépendance met entre parenthèses le cheminement artistique de Trumbull qui décide d'étudier sérieusement la peinture après avoir mis un terme à sa carrière militaire au sein de l'armée continentale en 1780. La guerre va le poursuivre puisque son premier séjour londonien est synonyme d'incarcération pour félonie envers la couronne. Dès sa libération en 1784, il retourne à Londres et devient élève de Benjamin West pendant cinq années jusqu'en 1789. Cette période de sa carrière est la plus déterminante, dans la mesure où ces années ont défini, certes, sa palette, mais également son ambition artistique. Cette dernière démontre la nouvelle influence de Copley, qui comme West, encourage Trumbull dans la peinture d'histoire lorsqu'il étudia à la Royal Academy. Trumbull manifeste ainsi le souhait de peindre les principaux événements de la guerre révolutionnaire, c'est là qu'il donne corps à toute la dimension nationale et patriotique de son œuvre. Il imagine une histoire picturale retranscrivant les principaux événements de l'indépendance américaine, qu'il tient aussi de Jefferson qu'il exhorte à inclure des événements non militaires.

En mars 1786, Trumbull termine à 30 ans sa première peinture d'histoire représentant la bataille de Bunker's Hill qui est très fortement influencée par la Mort du major Peirson de Copley qui traite aussi du sacrifice d'un héros militaire fauché en pleine gloire pour la défense de son pays, tandis que la Mort du général Wolfe de West ne fut pas sans conséquence sur la composition picturale de la mort du général Montgomery. Trumbull se plaît à transcender l'abnégation patriotique de plusieurs militaires américains tout comme à perpétuer les actes mémorables de la Révolution américaine. Antérieurement à sa toile immortalisant l'oubli de soi du général Warren, il commence en 1785 l'ébauche de la Déclaration d'Indépendance lors d'une visite à Thomas Jefferson, alors premier ambassadeur officiel des États-Unis en France, qui l'avait invité à Paris. C'est là que Trumbull est influencé par le néoclassicisme français, lorsqu'il visite des collections privées, il l'est surtout par sa rencontre avec Jacques-Louis David et Jean-Antoine Houdon. Trumbull profite de son séjour sur le continent européen pour visiter la même année les États allemands et les Provinces-Unis, ceci suggérant une influence, certes moindre, de la peinture allemande et flamande. Ainsi, au moment où Trumbull retourne aux États-Unis à l'automne 1789, il avait déjà terminé plusieurs études préparatoires en prévision de la future commande gouvernementale dont il rêvait ardemment. Mais pour continuer l'élaboration de ses tableaux d'histoire, Trumbull doit faire des portraits et ses amitiés avec Thomas Jefferson, et notamment John Adams, lui donnèrent des avantages spécifiques.

Son réseau de connaissances au sein de l'élite politique américaine lui vaut une offre de John Jay pour occuper le poste de secrétaire de la Jay Treaty Commission à Londres. Trumbull ne met pas entre parenthèses sa carrière artistique puisque ce poste lui donne l'occasion de la poursuivre à Londres à partir de 1800. Pour autant, sa brève carrière dans la diplomatie américaine ne le détourne pas de la peinture du fait que dès son retour il prévoit d'ouvrir un atelier à Boston en 1804. Mais il doit se résoudre à le faire à New York lorsqu'il apprend que Gilbert Stuart avait l'intention de déménager de Washington pour Boston, la ville de la réussite américaine de Copley, qui, pour Trumbull, *« n'offrait en aucun cas un champ de réussite suffisant pour deux artistes rivaux*[1]». La vie artistique aux États-Unis au début du XIXe siècle était donc encore relativement fragile, car à ses balbutiements. Les portraits qu'il peint pendant cette période influencent les jeunes artistes, sa palette gagne en notoriété lorsqu'il accède au conseil d'administration de l'Academy of the Fine Arts de New York. L'Embargo Act de 1807 met un brusque frein à sa carrière que sa santé mit analogiquement en péril. En effet, Trumbull fut contraint de retourner en Angleterre en 1809 pour se faire soigner de graves problèmes de vue à cause d'un accident remontant à son enfance suite auquel il a quasiment perdu l'acuité visuelle d'un œil. La Deuxième guerre d'Indépendance l'oblige à demeurer en Grande-Bretagne jusqu'en 1812. À son retour il devient l'artiste le plus en vue de New York qu'il ne quittera plus jusqu'à la fin de sa vie artistique.

L'année 1817 est celle de la consécration, à 61 ans il reçoit enfin la commande fédérale qu'il attendait, soit 31 ans après qu'il ait imaginé ce projet artistique ! Le Congrès le commissionne pour quatre toiles grand format dans le but de servir de décorum à la Rotonde du Capitole, faisant de lui le premier artiste américain à obtenir une commande pour un édifice public essentiel à la vie politique. La Déclaration d'Indépendance est la première peinture achevée en 1818 des quatre scènes de l'ère révolutionnaire commandées, elle est exposée en public à New York, Boston, Philadelphie et Baltimore avant de rejoindre Washington en 1819. Il s'agit de la version agrandie d'une série que Trumbull avait peinte pour documenter les événements de la Première guerre d'Indépendance. Les toiles de la reddition du général Burgoyne à Saragota, celle de Cornwallis à Yorktown et enfin la résignation de Washington complètent ce panel à forte dimension nationale qui est installé en 1826 dans la Rotonde du bâtiment où siège la vie démocratique des États-Unis. Cette commande propulse Trumbull au zénith de la vie artistique américaine, du moins pour un moment.

La même année, il est élu président de l'American Academy of the Fine Arts qu'il dirige d'une main stricte jusqu'en 1836, le privant du rôle auquel il aspirait auprès de la nouvelle génération d'artistes. Trumbull était effectivement irrité du peu de considération académique accordée à ses œuvres, dont l'influence artistique était moindre à l'inverse de Stuart. Sa direction austère opère une césure dans l'académisme américain, puisque la National Academy of Design est fondée en 1825 par les jeunes artistes en réaction à sa politique conservatrice. Trumbull avait terminé les compositions pour le Capitole en 1824, mais malgré le succès qui permit à ses toiles d'être gravées et publiées par souscription publique, sa situation financière était précaire. Il avait caressé l'espoir que ces autres toiles de la guerre d'Indépendance soient commissionnées pour la Rotonde du Capitole, en vain. Dans ces circonstances il offre sa collection de peintures au Yale College en échange d'une rente. En 1832 la galerie Trumbull est ouverte et lance une dynamique muséale créant in fine le premier musée universitaire des États-Unis. L'artiste peintre se fera d'ailleurs inhumer sous la galerie éponyme. La Yale University Art Gallery est ainsi l'institution américaine qui conserve aujourd'hui le fond le plus important des compositions de Trumbull, avec plus d'une centaine d'œuvres. En définitive, son influence fut majeure, non pas chez la nouvelle génération de peintres, mais dans la création d'une identité singulière aux États-Unis avec des compositions des moments charnières de la guerre révolutionnaire devenue emblématique des débuts de l'histoire américaine dans la mémoire collective, car sans cesse reproduite en gravure.

1 *Autobiography, Reminiscences and Letters of John Trumbull*, from 1756 to 1841, Sagwan Press, 2016.

Ralph Earl n'a bénéficié d'aucune influence familiale qui l'aurait prédisposé à la peinture, il a appris à peindre en observant le travail des autres. À l'âge de 23 ans, Earl s'installe à New Haven pour peindre des portraits la même année où John Singleton Copley quitte définitivement la Nouvelle-Angleterre deux ans avant le début de l'insurrection armée contre la couronne britannique. Malgré tout, la palette de Earl est vivement influencée par les portraits américains que Copley laisse derrière lui. Il réalise notamment le portrait de Roger Sharman, un politicien du Connecticut passionné par la cause révolutionnaire et qui deviendra l'un des Pères Fondateurs. L'exécution de cette toile interroge, puisqu'elle est en contradiction avec le militantisme de Earl, espion en faveur du roi. L'explication est sans doute financière, ne laissant pas à Earl le luxe de refuser des clients. Son atelier reste ouvert jusqu'en 1778, lorsque ses prises de position politique contre les idées révolutionnaires le rattrapent, l'obligeant à s'ostraciser en Angleterre. Pendant cette première activité de peintre, Earl a également réalisé des compositions dans le genre de la peinture d'histoire avec quatre vues de la bataille de Lexington et Concord, essentiellement connues par la gravure. Earl représente les premiers affrontements militaires de la révolution non pas en soutien de la cause des Patriots, mais bien pour tempérer ces événements, lorsque la réconciliation avec la métropole était encore possible. Son engagement loyaliste est perceptible de manière sous-jacente avec la place centrale qu'il accorde à l'infanterie anglaise, laissant croire à une défaite des colons américains qui fuient en étant dispersés, alors que ce sont précisément les miliciens qui infligèrent de lourdes pertes aux redcoats, les contraignant à une retraite tactique en marche forcée.

La seconde partie de sa carrière débute à Norwich, la capitale du comté de Norfolk où Earl s'établit pendant cinq ans. En 1783, il est à Londres pour étudier avec Benjamin West qui lui donne l'opportunité d'exposer plusieurs de ses portraits à deux expositions annuelles de la Royal Academy jusqu'en 1785, lorsque Earl décide de retourner dans le Connecticut après les hostilités. Les années passées à Londres auprès de West ne permirent pas d'effacer son dessin raide et sa palette surannée, cependant il adopte avec succès la manière cosmopolite londonienne. La dernière partie de sa carrière s'ouvre donc au sein des nouveaux États-Unis. Earl ne lésine pas sur les moyens et fait savoir son retour dans les journaux du Connecticut et du Massachusetts. En septembre 1786, il est condamné à New York pour non-paiement de ses dettes, cet épisode peut sembler anecdotique pourtant il va conditionner toute la fin de sa carrière. L'emprisonnement des débiteurs pour dettes était monnaie courante avant et après la révolution, mais la sympathie des débiteurs s'était attachée à celle de la cause patriote. N'oublions pas que la guerre révolutionnaire provoque une période de récession avec pour conséquence des endettements massifs.

En 1787, les New-yorkais instaurent la Society for the Relief of Distressed Debtors qui vient en aide aux surendettés. Ralph Earl est soutenu par ce groupe dont plusieurs membres lui envoyèrent leurs familles et leurs amis pour faire peindre leurs portraits. Ironie du sort, certains d'entre eux étaient également membres de la Society of the Cincinnati. Cette institution patriotique était créée depuis quatre ans par Washington pour pérenniser le souvenir de l'Indépendance américaine ainsi que pour assurer la préservation des liens fraternels unissant les soldats américains et français, notamment à l'aide d'insignes distinctifs inspirés du grand sceau des États-Unis créé en 1782 dont la symbolique est devenue un emblème identitaire majeur de la jeune nation. Earl a dès lors pu être mis en relation avec nombre de militaires vétérans, dont il réalisa le portrait à l'exemple du Colonel Richard Varick. Dans ces circonstances il reçut un nombre de commandes importantes, en se créant un véritable réseau de clientèle enthousiaste pour ses portraits. Il a retenu son expérience artistique anglaise, puisque Earl la transpose dans un style aux couleurs abondantes qui trouve sa place dans le jeune paysage artistique américain, particulièrement dans le Connecticut. En 1792, ce succès lui permet d'être un portraitiste recherché, il peint alors Oliver Ellsworth, sénateur de l'État, qui avait déjà représenté le Connecticut au Congrès continental de 1777, puis à la Convention de Philadelphie qui adoptent la Constitution des États-Unis en 1787.

Edward Savage et Mather Brown sont nés la même année en 1761, soit 15 ans avant la Déclaration d'Indépendance. Leurs carrières respectives commencèrent réellement entre 1780 et 1781 alors que la révolution américaine touchait à sa fin. Ils ont tous deux fréquenté l'atelier de Benjamin West à dix ans d'intervalle, mais un seul d'entre eux est rentré aux États-Unis. Mather Brown est ainsi l'unique élève américain de West qui choisit de rester en Europe, spécifiquement en Angleterre. Cette décision lui permit de peindre deux portraits qui sont les seules toiles de son œuvre qui nous intéressent. Brown entreprend son Grand Tour à Paris avant de se rendre à Londres en 1781 pour étudier la peinture avec West qu'il rencontre grâce à l'intercession de Benjamin Franklin. Il bénéficia ainsi de son aide pour rentrer à la Royal Academy. Convaincu de faire carrière comme peintre miniaturiste, son ambition changea au contact de West bien sûr, mais aussi de Gilbert Stuart qui était alors assistant au sein de l'atelier. Par ces influences Brown décide d'être un peintre d'histoire et de portrait.

En 1785, Brown a peint le portrait de John Adams et celui de Thomas Jefferson en 1786. Les deux signataires du texte émancipateur des colonies américaines étaient alors ambassadeurs à Londres pour Adams et à Paris pour Jefferson. John Adams accueille son ami, avec qui il fut au sein du comité de rédaction de la déclaration d'Indépendance, au printemps 1776. Alors qu'ils étaient tous les deux loin de s'imaginer devenir respectivement le deuxième et le troisième président des États-Unis, Adams suggère à Jefferson de poser pour l'artiste bostonien qu'il connaissait à Londres. Le choix d'Adams s'explique par le fait qu'il était lui-même originaire du Massachusetts, et c'est à Boston qu'il fait ses premières armes politiques en acquérant une légitimité publique dans la gestion des soubresauts qui conduisirent à la révolution. Dans ces conditions Mather Brown peint le premier portrait connu de l'ex-Délégué de Virginie avant Gilbert Stuart, Charles Willson Peale et son fils Rembrandt. De même il est le premier portraitiste à peindre Adams avant Stuart et Trumbull, lorsque Adams est un des hommes politiques américains les plus connus en Europe.

Peintre et graveur autodidacte, Savage est surtout connu, de son vivant et rétrospectivement, comme l'un des premiers propriétaires de musée et de galerie de peinture. Il sera d'ailleurs répertorié dans les annuaires de la ville de New York en tant que « peintre historique et propriétaire d'un musée » jusqu'en 1810. Originaire de Princeton, il peint des copies commandées des portraits de Copley, dont les techniques de rendu des drapés l'influencèrent avant de réaliser ses propres compositions. Edward Savage se spécialise dans le genre du portrait en prenant comme modèle George et Martha Washington qui posèrent plusieurs fois pour lui à New York entre 1789 et 1790. Il se rend à Londres l'année suivante pour publier ses portraits par la gravure, dont celui de Henry Knox le général d'artillerie de la guerre révolutionnaire devenu secrétaire à la guerre, dirigeant ainsi le département de la Guerre. Savage prend aussi contact avec Benjamin West pour améliorer sa palette et ses techniques de gravure. Il revient aux États-Unis en 1794 pour ouvrir sa première galerie deux ans plus tard à Philadelphie où Jefferson acheta d'ailleurs une gravure devenue célèbre.

Savage peint de nouveau George Washington dans un portrait familial au sein de sa résidence privée à Mount Vernon en Virginie sur les rives du fleuve Potomac. La Columbian Gallery qu'il ouvre à New York en 1797 sert de vitrine pour exposer cette composition grand format terminée l'année précédente et qui sera maintes fois reproduite en gravure jusqu'au milieu du XIXe siècle. La galerie lui permet donc de faire connaître ses œuvres auprès du public en les proposant à la vente, dont son allégorie de la Liberté devenue un puissant symbole identitaire du triomphe des États-Unis sur la tyrannie. Savage crée ainsi un nouveau type d'institution dans la vie artistique américaine qui complète les musées Peale qui ne servaient pas de lieu de vente, mais uniquement d'exposition mémorielle avec des collections de portraits. Dès lors Savage a pu inaugurer une galerie à Philadelphie sans concurrencer le musée des Peale. En 1810, il déménage à Boston, l'ancien foyer artistique, où il rétablit le Columbian Museum sur Tremont Street.

John Vanderlyn, Rembrandt Peale et Thomas Sully appartiennent à la dernière génération d'artistes du premier cercle de peintres américains. Ils sont nés pendant la guerre révolutionnaire de 1775 à 1783. Vanderlyn est le plus âgé, suit Peale son cadet pour seulement trois ans et enfin Sully le plus jeune. C'est la première génération à faire exception à la règle en se détachant de l'école américaine de Benjamin West. Rembrandt reçoit ses conseils grâce à la relation épistolaire que West entretient avec son père avant de se rendre à son atelier pour une très courte période, de même que Sully. Quant à Vanderlyn il est relativement influencé par l'intermédiaire de Gilbert Stuart. C'est aussi cette génération qui marque la fin du cycle de peinture directement issu et inspiré de l'ère révolutionnaire. Il s'agit également des derniers peintres à avoir connu de leur vivant des Pères Fondateurs pour les avoir portraiturés, George Washington et Thomas Jefferson pour Rembrandt Peale, James Madison pour John Vanderlyn et Charles Carroll of Carrollton pour Thomas Sully.

La peinture était déjà pratiquée par deux générations dans la famille Vanderlyn avant que John s'y intéressa en atteignant néanmoins une sophistication à laquelle son père et son grand-père n'ont pu prétendre. L'immigrant hollandais Pieter Van der Lyn et son fils Nicholas furent effectivement portraitistes et peintres d'enseignes. Après avoir bénéficié d'une formation solide dans la prestigieuse académie de Kingston, John Vanderlyn s'inscrit à New York en 1792 dans l'école de dessin du peintre paysagiste et miniaturiste Archibald Robertson, tout en travaillant dans la boutique de fournitures d'art et de gravures de Thomas Barrow. Vanderlyn fait la rencontre providentielle d'Aaron Burr, ex-lieutenant colonel de l'Armée continentale et Sénateur de l'État de New York. Burr était client de Gilbert Stuart qui l'avait peint entre 1793 et 1794, il intercéda pour Vanderlyn afin qu'il étudie avec le portraitiste le plus plébiscité des États-Unis. C'est dans ces conditions que Stuart enseigne à Vanderlyn pendant un an à Philadelphie. En découvrant une copie du jeune peintre de son portrait peint par Stuart, Burr lui accorde un soutien financier de premier ordre en le parrainant pendant 20 ans ! Nonobstant, ce mécénat eut un impact considérable sur la carrière de Vanderlyn puisque c'est Burr qui décide de son orientation artistique en l'envoyant étudier à Paris en 1796.

John Vanderlyn s'inscrit à l'École des Beaux-Arts sous la direction du peintre d'histoire et portraitiste François-André Vincent, dont il fréquente l'atelier jusqu'en 1801. Pendant cette période de cinq ans, Vanderlyn copie des œuvres des Maîtres anciens au Musée du Louvre et il rencontre son compatriote Robert Fulton. De retour aux États-Unis en 1801, il pratique le portrait à New York et Washington. Il réalise en 1802 celui de son mécène Aaron Burr qui était devenu vice-président de Thomas Jefferson. C'est l'un des rares portraits de profil en clair-obscur où le traitement des couleurs est uniforme entre les habits du portraituré et l'arrière-plan. Mandaté par l'American Academy of Fine Arts Vanderlyn est de nouveau à Paris en 1803 pour se procurer des moulages des statues antiques du Louvre, cette mission lui donna l'occasion de réaliser son Grand Tour qui le retient en Europe pendant 12 ans. Cette période est synonyme d'influence et de réussite. Vanderlyn fait la connaissance de son compatriote Washington Allston à Londres, s'ensuit une pérégrination studieuse des deux artistes à travers l'Europe pour étudier la peinture. Mais c'est toujours la peinture française qui prédomine sa palette où s'enchevêtrent réalisme et idéalisme néoclassique. La phase européenne de la carrière de Vanderlyn lui permit de peindre certaines de ses meilleures œuvres, dont sa première peinture d'histoire inspirée du meurtre de Jane McCrea. Vanderlyn est commissionné par Joel Barlow, ardent patriote américain, pour illustrer son poème épique The Columbiad qui s'articule autour d'une épopée romancée des États-Unis à dimension nationale. Pour répondre à cette commande, connotée politiquement, Vanderlyn représente un acte cruellement violent, mais dont l'événement fut un cri authentique de ralliement à la cause des Patriots permettant des vagues d'enrôlements décisives pour la poursuite des hostilités. La toile de Vanderlyn eut une vie propre en dehors de l'édition de The Columbiad, puisqu'elle participe à l'expression de la manifestation ardente du sentiment patriotique américain hérité de la génération révolutionnaire pendant la Deuxième guerre d'Indépendance.

Vanderlyn rentre durablement aux États-Unis à New York en 1815, l'année suivante il reçoit une commande prestigieuse par le secrétaire d'État. James Monroe le charge de réaliser le portrait du président Madison, de l'administration duquel il est membre, mais dont il est également l'ami. Le président pose et la composition est terminée avant la fin de son second mandat. Elle symbolise la réussite américaine de la carrière de Vanderlyn, dont la palette était infiniment plus appréciée des élites politiques que du grand public. Il peint aussi une seconde peinture d'histoire non datée de la bataille de Brandywine. Vanderlyn était un partisan du style néoclassique français même lorsqu'il avait épuisé sa popularité. Les figures de ses sujets historiques les plus significatifs sont dérivées de la statuaire antique et démontrent la prédominance du néoclassicisme dans son art. Il fut l'un des artistes américains ayant le mieux assimilé les leçons avec Rembrandt Peale. Sa sensibilité esthétique était donc très éloignée du goût des Américains qui n'étaient pas férus de l'art académique européen et encore moins du néoclassicisme à la française. Corollairement, Vanderlyn eut peu de commandes, ainsi que peu d'influence artistique. Mais, en 1832, il est commissionné par la chambre des Représentants pour un portrait de Washington en commémoration du centenaire de la naissance du premier président. La composition est peinte d'après le portrait Landsdowne par Gilbert Stuart.

Rembrandt Peale est né lorsque la palette de son père fut particulièrement sollicitée et plébiscitée. La réussite artistique de Charles Willson explique le prénom qu'il donna à son fils inspiré du célèbre peintre néerlandais, mais elle nous renseigne aussi sur le fait que Rembrandt a toujours littéralement baigné dans l'univers de la peinture par son père qui fut d'ailleurs son propre professeur. Dès lors, il n'est pas étonnant que son fils ait été un artiste précoce et aussi le plus doué de ses enfants. Rembrandt fut effectivement l'artiste le plus actif de la seconde génération des Peale et un homme de musée à l'avenant de son père. Son œuvre, regroupant plus d'un millier de compositions sur une période de près de 70 ans, abrite une série de portraits de George Washington que Rembrandt a peints lorsque l'ex-général de l'armée continentale avait posé pour lui. Il a donc bénéficié des amitiés et du patronage de son père au sein de la jeune République fédérale qui lui ont permis semblablement de peindre Thomas Jefferson. Son père a marqué sa palette, néanmoins sa peinture évolua lorsqu'il étudie le travail d'artistes contemporains, dont Gilbert Stuart, il recopiera d'ailleurs plusieurs de ces œuvres, et celles d'artistes européens que l'on pouvait trouver au sein de collections privées. Le portrait a corrélativement marqué sa carrière, en particulier par les influences artistiques et ses activités familiales. Rembrandt dirigea plusieurs musées appartenant aux Peale, dont à son père, tout en peignant un grand nombre de portraits d'hommes célèbres pour justement enrichir les collections familiales avant de créer sa propre galerie muséale à Baltimore en 1814.

Les musées Peale lui permirent d'effectuer son Grand Tour en Europe afin de peindre plusieurs grandes figures connues internationalement et dans plusieurs domaines. Dans ces circonstances il se rendit cinq fois à Londres où il a pu brièvement étudier à la Royal Academy pendant un an, de 1802 à 1803, avant d'être en contact avec son président, Benjamin West, auprès de qui il travailla en 1808. La même année, il se rend en France à Paris, la conséquence fut la forte influence stylistique du néoclassicisme français et des compositions de Jacques-Louis David. Pour répondre à des commandes de collectionneurs américains, Rembrandt séjourne en Italie où il copie des tableaux des maîtres anciens de 1828 à 1830, ceci expliquant par surcroît la marque du style des peintres de la Renaissance dans ses compositions. Ces voyages successifs lui accordent une formation très poussée dont peu de peintres américains disposaient, ce qui poussa même son père à apprendre de nouvelles techniques de peinture auprès de lui alors qu'il était un artiste peintre accompli depuis plusieurs décennies. La formation et les opportunités artistiques de Rembrandt portent l'empreinte indélébile de Charles Willson, cependant le fils a bel et bien dépassé le père. Le portrait a constitué l'essentiel de l'activité artistique de Rembrandt, lui fournissant des revenus stables et réguliers. Mais, c'est dans ce genre qu'il a profondément influencé la peinture américaine et l'iconographie de l'ère révolutionnaire avec un puissant symbole identitaire.

Il s'agit de son portrait héroïque de Washington exécuté vers 1824, ancrant définitivement le mythe du premier président des États-Unis par le biais d'une composition le transcendant comme étant le père de son pays. Le travail de Rembrandt est sans ambiguïté puisqu'il inscrit lui-même la mention PATRIAE PATER qui est de surcroît le titre de la toile. Cette inscription donne à l'œuvre toute sa puissance. Outre les divers niveaux de symbolisme à travers les éléments du décor, la palette de Rembrandt souligne son aspiration aux modèles classiques, en particulier au style sophistiqué de la peinture néoclassique française. Mais il a réussi à l'imposer comme une référence stylistique dans le paysage artistique américain en s'en servant pour exalter clairement la verve patriotique de ses compatriotes, à contrario de Vanderlyn. À l'inverse de son père, George Washington n'avait posé qu'une seule fois pour Rembrandt, en 1795 lorsque ce dernier était un jeune artiste de 17 ans. Pourtant 29 ans après cette unique séance en présence du président, Rembrandt développe un style nouveau dans les représentations de Washington, un style qui marque, d'une certaine manière, l'aboutissement de l'ère révolutionnaire et de l'iconographie de la guerre d'Indépendance. Le portrait a trouvé son public puisque jusqu'à sa mort, Rembrandt Peale peint pas moins de 79 copies déclinées de son portrait de George Washington. Ces travaux répondent à des commandes privées et publiques, mais en particulier pour les édifices gouvernementaux. Aujourd'hui encore, un portrait de Washington par Rembrandt Peale trône toujours au Sénat et une variante est très régulièrement en bonne place au sein du bureau ovale de la Maison-Blanche !

Rembrandt Peale n'a pas uniquement influencé la peinture au sens artistique du terme, il en fit autant sur le plan institutionnel. Étroitement associé au Peale Museums, il participe de même à la création de la Pennsylvania Academy of Fine Arts en 1805, en étant l'un des membres fondateurs. En 1826, il est également un des membres fondateurs de la National Academy of Design. Enfin, il rédige des manuels de dessin et de peinture, tout en faisant partager l'expérience qu'il a tirée de ses différents voyages en Europe. Dans ce sens, il propose une histoire personnelle, quasiment autobiographique, de l'art américain dans ses « Reminiscences » et « Notes and Queries » que Rembrandt fait publier dans une revue artistique américaine, The Crayon. Il fut dans ce sens bien plus qu'un rouage de la dynastie des peintres Peale, mais un véritable pilier de la vie artistique américaine jusqu'en 1857. Sa carrière reflète son engagement et le sens qu'il a donné à la peinture dans les nouveaux États-Unis, puisqu'il ne cessa de travailler dans la plupart des grandes villes américaines, notamment Boston, New York, Baltimore, Washington et Charleston, alors qu'il avait choisi de s'établir à Philadelphie, la ville dont il était originaire. Le rôle que Rembrandt donnait à la peinture prit aussi corps dans le genre de la peinture d'histoire qu'il tient en grande partie de Benjamin West. Il réalise en effet une composition de Washington qui était au début du XIXe siècle l'un des rares portraits très grand format de l'ex-général en chef à cheval. Il travailla sur cette toile offrant une nouvelle représentation de la bataille de Yorktown sans commission dans l'espoir que le Congrès la lui achète afin qu'elle soit placée à côté des compositions de Trumbull au cœur de la Rotonde du Capitole. Il n'en fut rien, mais elle fut placée au sein de l'édifice gouvernemental à la fin du XIXe siècle. Nonobstant, Rembrandt Peale est le seul peintre de l'ère révolutionnaire avec Thomas Sully à peindre Washington dans une représentation équestre grandeur nature.

Thomas Sully pouvait être un acteur de théâtre, tout comme il aurait pu devenir courtier en assurance, pourtant c'est une carrière de peintre qu'il a choisi de faire sienne. Originaire d'Angleterre, il émigre avec son entourage familial aux États-Unis en 1792 à l'appel de son oncle par alliance, directeur de théâtre en Virginie et en Caroline du Sud. Sully se produit à Charleston et quitte les planches en faveur de la peinture par l'attrait que lui procurent les travaux de son frère aîné dans le genre de la peinture miniature. Thomas Sully s'encourage mutuellement avec Charles Fraser, le futur portraitiste miniaturiste le plus en vue de la Caroline du Sud, avec qui il partageait une passion commune pour le théâtre et dont il reçut les premières leçons. Mais il tient les bases de son éducation artistique du portraitiste accompli Henry Benbridge et par son frère Lawrence.

En 1804 il ouvre son premier atelier à Richmond, ce qui lui permet deux ans après de recevoir une commande pour un décor de théâtre à New York, très probablement celui dirigé par William Dunlap. Son séjour new-yorkais lui donne l'occasion d'être au contact de ces deux peintres réputés de la ville, John Wesley Jarvis, et surtout John Trumbull, auprès duquel il passa la commande du portrait de sa femme dans le but de pouvoir en étudier la palette. Cependant, c'est auprès de Gilbert Stuart que Sully puise une véritable source d'inspiration, profitant de son séjour à Boston pour étudier avec le célèbre portraitiste. Stuart le conforte dans le genre du portrait en l'encourageant dans ce domaine. Thomas Sully opte pour Philadelphie afin de s'y installer malgré la domination artistique des Peale sur la ville, ce qui ne l'empêcha pas de faire prospérer son art en devenant le premier portraitiste de l'ex-capitale fédérale dans le deuxième quart du XIXe siècle. Dans l'immédiat sa palette lui procura l'appui de Philadelphiens suffisamment influents pour qu'il puisse partir à Londres. De 1809 à 1810, Sully reçoit les cours du président de la Royal Academy of Art, Benjamin West lui donne également l'opportunité de côtoyer le cercle d'artistes actifs au sein de la première école d'art britannique. Sully est de cette façon influencé par le style fantastique de Henry Fuseli qui lui dispensera quelques leçons, mais il a été particulièrement impressionné par le style fluide des portraits de Sir Thomas Lawrence dont les éléments furent déterminants pour l'évolution ultérieure de son univers pictural. L'esthétisme de la palette du portraitiste écossait Sir Henry Raeburn a semblablement retenu son intérêt artistique, de même que les collections de tableaux anciens de l'académie. Thomas Sully rentre aux États-Unis avec l'ambition d'être un portraitiste recherché. Il enchaîne dans ce sens les commandes qui laissent transparaître l'éclat pictural et la coloration exquise de Thomas Lawrence. Sa vivacité au pinceau alliée à sa palette élégante teintée d'un doux romantisme lui procure la renommée escomptée. En 1812, il est élu membre honoraire à la Pennsylvania Academy of Fine Arts.

La Seconde guerre d'Indépendance lui procure l'occasion de peintre une nouvelle génération de héros militaires dans la lignée des vétérans de la guerre révolutionnaire à l'exemple du brigadier général James Potter qui a commandé la milice de Pennsylvanie et dont la bravoure à Trenton et Princeton succède désormais à celle du major Thomas Biddle qui s'est distingué comme artilleur à la bataille de Lundy's Lane. Tous deux furent portraiturés par Sully. Solidement établie à Philadelphie avec sa clientèle et l'ouverture d'une galerie d'art, sa carrière artistique le conduira malgré tout à Washington. En 1819, sa palette reçoit la reconnaissance d'un État fédéral en recevant une commission de la Caroline du Nord pour la salle du Sénat de la State House à Raleigh. C'est dans ces circonstances qu'est peinte la deuxième représentation équestre grandeur nature de George Washington par un artiste américain. La composition est commencée en août 1819 pour être terminée seulement quatre mois plus tard, un véritable tour de force artistique pour une toile de 3,72m de largeur sur 5,25m de longueur ! Ces dimensions monumentales donnent à la scène toute son envergure, mais l'empêchèrent d'être accrochée à l'emplacement qui lui était prévu.

Toutefois, Sully enrichissait l'iconographie de la guerre révolutionnaire avec la représentation d'un des événements les plus emblématiques, lorsque George Washington et ses troupes traversèrent de façon inattendue en plein hiver la rivière Delaware dangereusement jonchée de glace. Emanuel Leutze s'est très probablement inspiré de la seule peinture d'histoire de Sully, mainte fois gravée, lorsqu'il travailla à partir de 1849 sur sa version du passage du Delaware qui s'est imposée dans l'imaginaire collectif. Sully contribua pareillement à agrémenter l'imagerie politique de la jeune république, notamment en exécutant une aquarelle de John Quincy Adams arrivant à Washington entre les votes indécis des deux chambres qui permettront finalement à Adams de devenir le sixième président des États-Unis. De même il participe au portrait en pied du président, Sully terminant la composition de son ancien professeur à l'exception du visage. Ainsi à l'été 1829, et un an après la mort de Gilbert Stuart, Thomas Sully lui avait succédé au sein de la vie artistique américaine en devenant le portraitiste le plus réputé et ce jusque dans les années 1850.

The American School

Matthew Pratt, Oil on canvas, 1765. The Metropolitan Museum of Art

Gift of Samuel P. Avery, 1897, Accession Number : 97.29.3

La reconnaissance d'une palette spécifique

Les peintres américains de l'ère révolutionnaire furent-ils de simples copistes de la peinture européenne ? De Benjamin West à Thomas Sully, tous se sont inscrits dans une démarche singulière et originale par leur méthode de travail et leur désir de perfectionnement. Chacun a répondu à un défi artistique personnel et global qui les relie tous : s'inspirer des canons et des icônes de la peinture européenne tout en les réinventant. Bien-sûr, on ne peut nier que les maîtres européens, classiques comme modernes, eurent un rôle déterminant dans leurs recherches picturales et au sein de leurs propres appréhensions artistiques. Cette peinture est en ce sens l'une des clefs de l'unité du premier cercle des peintres américains dont les carrières hétéroclites battent toutes à l'unisson de la Révolution américaine et de la Première guerre d'Indépendance. De Charles Willson Peale à Gilbert Stuart, ces peintres ont restitué des événements contemporains et les acteurs qui les ponctuèrent par le prisme de leur propre compréhension et de leur propre technique picturale. Qu'il s'agisse de la palette de John Trumbull, ou de celle de Rembrandt Peale, elles marquèrent l'esprit et l'imaginaire contemporain tout en se faisant la promesse d'une véritable peinture américaine.

La première spécificité se caractérise dans l'inspiration des modèles antiques tout en les révolutionnant dans une nouvelle approche pour peindre des scènes d'histoire et de bataille. Benjamin West inaugure ce procédé sans cesse repris par tous ces étudiants américains qui composèrent des toiles du même genre, on peut spécifiquement citer Trumbull, mais tout autant Copley, Peale, Vanderlyn et Sully. Il est effectivement notable, y compris auprès des contemporains, que West a bouleversé la tradition classique de représenter les héros militaires. Ces derniers ne furent plus vêtus du drapé des héros gréco-romains ou d'une toge consulaire, mais avec leurs propres uniformes. Les vertus antiques étaient toujours prônées, mais au sein d'une atmosphère reflétant la contemporanéité des événements faisant des scènes peintes une expression vivante saisissante par son actualité. À partir de la mort du général Wolfe, les scènes d'histoire et de bataille ne furent plus jamais les mêmes. En effet, à aucun moment le schéma vestimentaire de l'antiquité est utilisé pour représenter les héros des batailles, même après que les artistes eurent été en contact avec les œuvres classiques et néoclassiques pendant leur Grand Tour. Les affrontements armés de Bunker's Hill, Trenton, Princeton, Saratoga, Brandywine et Yorktown sont autant de batailles immortalisées par Trumbull, Vanderlyn, Sully et Rembrandt Peale dans lesquelles les militaires ne combattent pas vêtus à l'antique. John Vanderlyn, pourtant l'un des plus grands représentants américains de ce courant, ne déroge pas à cette règle lorsqu'il représente Washington et Lafayette à Brandywine. Le même constat est vrai pour les portraits des Pères Fondateurs et des acteurs de la révolution qui ne sont jamais drapés des rêveries classiques, ou même représentés dans une nudité idéalisée d'un héros grec telle qu'elle fut appréciée par les généraux et les hommes d'État romains pour leurs portraits. George Washington est le Père Fondateur le plus représenté, il n'apparaît en robe antique qu'une seule fois et non dans l'art pictural. Il faut attendre 1841 pour qu'il existe un portrait de Washington exécuté dans la plus stricte tradition de la statuaire antique et du style néoclassique. C'est Horatio Greenough, le premier sculpteur américain professionnel, qui est autorisé par le Congrès à créer un monument pour le centenaire de l'anniversaire du premier président. Prévu pour la Rotonde du Capitole, la conception de la figure assise de Washington, copiée sur la célèbre statue perdue du Zeus olympien de Phidias, fit scandale dans le sens où le général en chef qui rendit son pouvoir militaire au peuple était vêtu de manière inappropriée pour symboliser les libertés et la démocratie américaine. La statue monumentale fut reléguée à l'extérieur et exposée aux éléments pendant 65 ans !

Cette démarche de représenter les acteurs des événements parés de leur uniforme et du code vestimentaire révolutionnaire dans la plus stricte contemporanéité pénètre à plein les pièces picturales de la période. Pourtant le néoclassicisme marque irrémédiablement la palette des peintres, tant dans le traitement des couleurs, de l'appréhension des volumes et du dessin qui par son rendu lisse crée un effet de netteté des plus réalistes. Les premiers peintres américains sont effectivement très attachés au réalisme de leur composition, leur méthode stylistique les perce à jour, de même que leur démarche scientifique où surgit l'esprit des lumières. La volonté de peindre le modèle vivant démontre ce souci d'identification du spectateur aux événements par la différenciation des personnages représentés dans la composition. Ce n'est donc pas un hasard si une grande majorité des figures peintes par John Trumbull peuvent être distinctement et clairement identifiées, notamment pour sa composition *Surrender of Lord Cornwallis*. Lorsqu'il était à Paris, il a tiré avantage des relations de Thomas Jefferson pour avoir l'occasion de dessiner les traits des officiers français présents en Amérique, des officiers d'état-major jusqu'aux aides de camps. D'où l'identification possible des Marquis de Saint Simon et Chastellux, des Comtes Fersen et Damas, aides de camp de Rochambeau, des Ducs de Laval Montmorency et de Lauzun en outre, sans oublier des figures majeures telles que l'amiral de Grasse. Nombre d'entre eux avaient effectivement quitté les États-Unis après la dernière grande campagne militaire de la guerre d'Indépendance à Yorktown.

Cet attachement à retranscrire dans la peinture la vérité des faits par un réalisme perceptible pousse les artistes à se procurer les uniformes des armées ou un croquis précis de ces derniers afin de les représenter dans les moindres détails. C'est dans ce sens que Benjamin West demande à Charles Willson Peale « *les dessins ou les petites peintures des vêtements de l'armée américaine des officiers jusqu'au simple soldat [...] et ainsi que toutes autres caractéristiques de leurs armées ou camps de laquelle j'ai une idée précise qui me permettra de créer de nouvelles images des grands événements de la lutte Américaine*[1]*».* John Trumbull traduit aussi cette volonté de peindre une réalité nette et précise qui l'incite à « *procurer à ces vêtements de campagne l'importance requise et de les préparer correctement*[2]*».* C'est dans ces termes qu'il assure au Président Madison la ressemblance des *« Patriotes à qui nous devons cet acte mémorable et toutes ses précédentes conséquences*[3]*»* pour l'une de ses compositions historiques dans le cadre de la commande fédérale concernant la Rotonde du Capitole.

Les Peale partagèrent ce souci d'exactitude historique dans leur peinture. Charles Willson est retourné sur le champ de bataille de Princeton, un affrontement auquel il avait lui-même participé. Cette recherche artistique est également le reflet d'une volonté de réalisme pour impliquer le spectateur dans le processus de création. Les finesses de l'exécution de la scène permettent en effet de décupler la puissance des événements et de leurs expressions. Charles Willson Peale réalisa donc des croquis du site de la bataille qu'il a ensuite utilisées dans les arrière-plans de sa série des portraits de George Washington. Comme son frère, James fit de même pour compléter ses propres souvenirs des combats, ce qui lui permit de peindre avec précision le moment critique où Washington est monté sur le champ de bataille pour rallier la milice qui battait en retraite devant les troupes britanniques. Cette recherche s'accompagne de la réinvention du style néoclassique inspiré de l'antiquité gréco-romaine puisque les artistes s'attachent à ne pas créer une distanciation formelle avec les événements. Ils s'efforcent de reporter de manière véridique la volumétrie, les mouvements, les expressions et le visuel des combattants loin des apparences antiques. Ils étaient ainsi conscients de léguer un testament pictural vivant et authentique de la guerre d'Indépendance.

1 Benjamin West letter to Charles Willson Peale, 1783 June 15. Robert C. Graham collection of artists' letters, 1783-1935. Record ID AAADCD-item-392, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

2 Letter of John Trumbull to President Madison, dated New York 28th Dec. 1817. Yale University Art Gallery. Accession Number : 1946.310. https://artgallery.yale.edu/collections/objects/51982

3 Références note 2.

La méthode de travail de croquis et de peinture témoigne d'une volonté de réalisme, néanmoins elle n'exclut pas une dimension idéalisée et illusionniste également présente, sans pour autant rentrer en contradiction. John Trumbull a recherché tous les acteurs des événements révolutionnaires, politiques comme militaires, de cette période turbulente. Ses dessins préparatoires de portraits sont devenus la base des figures incluses à la fois dans ses propres portraits individuels et dans ses grandes compositions historiques à l'exemple de Alexander Hamilton ou encore du Brigadier Général Ebenezer Huntington que l'on retrouve dans les rangs des officiers américains dans *Surrender of Lord Cornwallis* comme en portrait individuel. Mais parfois le processus n'est pas respecté dans ce sens, peut-être à cause des sensibilités artistiques. Le dessin du capitaine Blodget exécuté en 1786 à Londres pour l'inclure dans *La mort du général Mercer à la bataille de Princeton* ne sera pas repris dans cette peinture de bataille, mais dans une peinture autonome qui lui est entièrement dédiée à l'aide d'un répertoire pictural différent.

Blodget a servi dans la milice du New Hampshire pendant la guerre avant de concevoir la First Bank of the United States à Philadelphie qui existe toujours. Dans le portrait en pied que Trumbull exécute, le capitaine est peint avec des touches précieuses et raffinées caractéristiques du rococo, un style qui s'est pourtant effacé depuis le milieu du siècle pour laisser place au néoclassicisme alors en vogue. On peut donc affirmer que la rupture entre ces deux courants picturaux ne fut pas aussi nette dans la palette des peintres américains que dans celles des Européens, puisque les deux styles cohabitent au sein d'une même composition et de surcroît dans la même période. Les touches rapides, allusives et précises sur certains aspects de la composition ne trompent pas, ainsi que l'approche coloriste douce apportant une idéalisation à l'ensemble. Le décor enveloppe aussi Blodget dans une atmosphère évanescente, faisant de la nature l'une des actrices de la scène. On retrouve cette dernière dans plusieurs palettes où elle occupe un rôle non négligeable. Ici, elle englobe le capitaine en uniforme de voltigeur, dont la pose rappelle irrésistiblement l'Apollo du Belvédère, ou encore celle d'une Diane chasseresse appartenant à l'art statuaire antique gréco-romain. Trumbull construit ainsi un équilibre inspiré de deux styles opposés.

Rembrandt Peale fait de même dans son portrait de George Washington en PATRIAE PATER. Le visage est la synthèse des meilleures représentations du général, entre les peintures de Trumbull, Stuart et évidemment de son propre père. Sa séance avec le président, qui était alors dans un âge avancé en 1795, devait lui fournir un modèle pouvant servir à de futures répliques. Mais contrairement à Stuart, qui reprit plus de 70 fois les traits du visage qu'il avait peint en séances, Rembrandt Peale a rapidement cessé de s'inspirer de son étude de vie. Les artistes se croisèrent à Philadelphie puisque George Washington était si demandé que les séances étaient alternées entre Stuart qui le peignait un jour et les Peale qui en faisaient autant le lendemain. Gilbert Stuart accepta d'ailleurs de poser pour Charles Willson et son fils lorsqu'ils se rencontrèrent de nouveau en 1805 à Washington. Mais pour Stuart, connu pour sa nature agitée, le portrait était celui d'« un clown maladroit » ! Dans sa recherche d'un nouveau visuel de référence du premier président, Rembrandt a aussi puisé son inspiration dans la statue de Jean-Antoine Houdon, qu'il considérait comme la meilleure ressemblance de Washington. Or, Houdon est à la fin du siècle le sculpteur néoclassique le plus célèbre et le plus accompli de France, poussant du reste Jefferson à le choisir pour le projet de décoration pour Capitole de l'État de Virginie. Houdon a sculpté un buste lors d'une séance de vie à Mount Vernon, évidemment la sculpture était à l'antique, mais Washington n'aimait pas cette esthétique classique et a insisté pour être représenté portant son uniforme contemporain plutôt que dans celui d'un héros de la Grèce antique. Houdon déroge ainsi à son répertoire, même si le parallèle avec l'histoire de Cincinnatus est sous-jacent par des attributs témoignant de la cession que Washington fit de son pouvoir militaire au peuple. Rembrandt s'inspire de la dualité que Houdon a réussi à retranscrire entre le citoyen privé et le général en chef. Sa composition présente ainsi le héros de la nation sur une double lecture symbolique et réaliste mêlant deux genres picturaux.

La composition associe la peinture de portrait et d'histoire où s'enchevêtrent l'idéalisation et le réel. Le décorum illusionniste en trompe l'œil est fondamentalement d'inspiration antique avec sa guirlande de feuilles de chêne surmontée du masque de Jupiter sur la clef de voûte, sans parler de l'inscription latine « PATRIAE PATER » qui ne manque pas de transcender l'œuvre comme une apothéose sacrée. L'arche offre une perspective dans laquelle trône Washington en buste avec un ciel lumineux en fond aux couleurs douces et légères créant un sentiment d'inaccessibilité, voire d'éternité. Rembrandt joue avec une double illusion de profondeur avec l'arche, puis par le drapé soyeux noir de Washington qui déborde vers l'avant de la composition pour guider notre regard vers l'inscription « père de son pays ». Rembrandt fait évoluer sa palette entre deux styles et deux genres picturaux par le biais d'un coloris raffiné aux tonalités rococo, alors que son portait qui se veut historique est d'inspiration néoclassique. Cette harmonie lui permet de réinventer le portrait du premier président en le revivifiant de manière posthume et en le transcendant par une puissante dignité sacro-sainte avec un visage doux, réfléchi, mais au regard ferme et énergique. L'habilité du peintre est reconnue de ses contemporains, y compris de son propre père qui avoue n'avoir jamais contemplé un tel portrait du défunt président, qu'il a pourtant côtoyé plusieurs fois lors de séances depuis 1772. La composition héroïque de Rembrandt fut plébiscitée pendant un quart de siècle avec des lithographies et des répliques identiques à l'original ou arborant une tenue militaire. Le tableau est également salué par le milieu académique, d'abord américain avec une médaille d'argent, la plus haute distinction, lors de son exposition au Franklin Institute de Philadelphie. Rembrandt l'avait apporté en Europe pour son Grand Tour, lui permettant d'obtenir un bon accueil à Rome, Paris et Londres, sans oublier Florence où il est exposé à l'Accademia en septembre 1829. Pour un portrait de Martha Washington, Rembrandt reprend la même esthétique, la divinisation du modèle en moins.

Les premiers peintres américains ont été en contact avec plusieurs styles artistiques lors de leurs séjours en Europe, dont certains avaient déjà laissé place à une approche picturale distincte, parfois antinomique. Ils furent donc influencés en une fois par une explosion esthétique et plastique de caractères picturaux hétérogènes que les peintres européens ont pu appréhender progressivement au cours de l'évolution des sensibilités artistiques. Malgré cette charge importante d'influence, les peintres américains démontrent dans leurs compositions qu'ils ont maîtrisé ces différents codes picturaux dans le traitement des couleurs, des volumes et des jeux de lumière. Une nouvelle palette émerge, du moins aux États-Unis, qui est la synthèse entre le rococo et le néoclassicisme, tout en ne trahissant pas l'essence même qui caractérise ces deux styles. En Europe la transition entre les deux courants appartenait au passé, peu de palettes pratiquaient encore un esthétisme s'inspirant de ces deux traitements picturaux à l'exception de Élisabeth Vigée Le Brun, notamment. Pour autant, cela ne signifie pas que les peintures de notre corpus sont systématiquement le résultat d'un équilibre maîtrisé entre plusieurs courants, puisque les compositions peuvent être aussi réalisées dans l'esprit d'un seul style pour traiter la matière picturale. Le caractère individuel des palettes américaines traduit semblablement des spécificités propres qui furent reconnues. Par surcroît, elles démontrent que ces peintres ne sont pas simplement assujettis à la peinture européenne, ancienne comme moderne, ce qui les aurait empêchés de proposer une nouvelle palette en s'inspirant de ses codes.

Les portraits américains de Copley furent appréciés pour leur minutie, leur spontanéité et leur indépendance vis-à-vis des représentations plus idéalisées et des techniques plus maniérées des tendances européennes. Ceux de Paul Revere et des Mifflin démontrent une inspiration européenne renouvelée à l'américaine. Revere est portraituré quelques années avant sa célèbre chevauchée nocturne pour prévenir à temps les Patriots de l'avancée des troupes britanniques. Ici Copley semble souligner davantage les activités artisanales du modèle, mais il n'en est rien. En effet, le célèbre portraitiste de Boston va s'inspirer de la tradition italienne de la Renaissance en puisant dans ces représentations d'artistes, d'artisans et de banquiers pour exécuter la sienne. Le rendu final est aussi étrangement similaire à celui d'un autre portrait célèbre de la fin du quattrocento italien.

Revere est placé derrière une table qui semble faire saillie dans l'espace du spectateur, comme un parapet où Copley peint les outils de graveur qui évoquent son travail d'artisan. Le modèle est représenté légèrement tourné en se tenant la tête tout en regardant directement le spectateur. La composition est un jeu articulé autour de la maîtrise de l'ombre et de la lumière offrant une transition presque imperceptible. Revere surgit de l'ombre avec un message politique sous-jacent. La table stabilise l'ensemble et donne l'occasion à Copley de montrer son habilité à peindre les reflets avec le brillant de la table vernie et à traiter les volumes avec les outils qui suggèrent l'espace du premier plan. Les reflets de lumière sur la théière et le blanc immaculé de la chemise accentuent l'effet de transition avec l'obscurité mettant en relief le travail délicat du volume des manches, en particulier avec le bras droit accoudé à la table. Copley excelle dans une subtilité picturale très proche visuellement d'un sfumato léonardesque. Le double effet de l'ombre et de la lumière est aussi à l'image du double discours de la composition.

Revere n'est pas qu'un simple artisan lorsqu'il pose, il militait déjà au sein du groupe politique des Sons of Liberty de Boston en étant la courroie de transmission entre les chefs intellectuels du mouvement et les travailleurs qui les soutenaient. La même année où il accorde du temps à Copley pour le peindre, Revere réalise la pièce la plus emblématique de son artisanat, Le Liberty Bowl. Ce bol en argent, devenu a posteriori celui des Sons of Liberty, a pour but de commémorer l'acte de désobéissance civile des « Glorious Ninety-Two » qui fut une étape majeure menant à la Révolution américaine en protestant contre les Townshend Acts. Commandé par les Fils de la Liberté, dont Revere grave les noms, le bol est aujourd'hui l'un des trésors nationaux les plus appréciés des États-Unis au même titre que la Déclaration d'indépendance de 1776 et que la Constitution de 1787. La théière d'argent que Revere tient dans sa main n'est pas qu'un simple écho de ses qualités artisanales qui étaient appréciées, Copley lui-même fut d'ailleurs l'un de ses clients[1], mais une revendication politique dans la droite ligne du groupe révolutionnaire auquel il appartient.

Cette fameuse théière bénéficie du reste d'une expression picturale minutieuse de la part de Copley, au sein d'une composition représentative de l'art du portrait à la Renaissance italienne. Elle est aussi le symbole politique d'une contemporanéité indéniable, puisque l'objet fait référence au thé qui a été lourdement taxé par les Townshend Acts, impactant de facto la production de théières dans le carnet de commandes de Revere. La valeur iconographique de l'objet est donc insidieuse, car représentant le métier du portraituré dans sa forme la plus élevée et l'attribut de ses prises de position politique. L'ensemble dégage une présence vivante par la touche de lumière sur le visage qui renforce l'attrait énigmatique de l'œuvre. Cette articulation picturale est très proche de la *Belle Ferronnière* de Léonard De Vinci. La comparaison peut se poursuivre sur le rendu global du portrait et cette maîtrise parfaite de l'ombre et de la lumière. On retrouve semblablement les mêmes tonalités froides, en dépit de la palette de couleur différente. John Singleton Copley a-t-il admiré des gravures ou une copie d'un portrait exécuté par le grand maître de la Renaissance ? Rien ne peut l'affirmer à l'exception du portrait de Paul Revere, d'une ressemblance esthétique et technique troublante avec la spécificité du glacis propre à Copley accentuant les reflets de lumière.

La composition du portrait de Revere témoigne une nouvelle fois d'un équilibre entre le réel et l'idéal propre au premier cercle des peintres américains. La réalité est représentée par le métier et les idées politiques de Revere qui est néanmoins idéalisé dans son travail. En effet, la table ne correspond pas à un établi d'orfèvre et ses vêtements ne reflètent pas ceux qu'il devait porter pour exercer son art. Un autre portrait de Copley est également proche du style d'un autre maître de la Renaissance italienne, des caractéristiques communes aux deux œuvres furent relevées par l'artiste américain dans une lettre qu'il adresse à son frère[2] pendant son séjour à Rome en 1775.

1 The Revere Waste and Memoranda Book, Massachusetts Historical Society, Boston.

2 Letters and papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739 – 1776, Kessinger Publishing, 2008.

Il s'agit du tableau représentant les époux Thomas Mifflin et Sarah Morris où Copley immortalise un nouvel art du portrait de la famille américaine, donnant le rôle prépondérant à la femme qui capte l'attention de son mari et du spectateur au centre de la toile. C'est un concept innovant. Les deux portraiturés sont tournés de trois quart face, mais seule Sarah Morris regarde hors du tableau. Les portraits de groupe étaient suffisamment rares pour les peintres, avant comme après la guerre révolutionnaire, pour qu'il se refusent la stimulation artistique qu'ils pouvaient leur procurer. Ce couple présente les seuls Philadelphiens peints par Copley un an avant qu'il ne quitte les colonies américaines. Mifflin était un ardent patriote membre de l'assemblée de Pennsylvanie lorsque le portrait est peint, puis délégué au Congrès continental, aide de camp de Washington et général de division pendant la guerre, enfin signataire de la constitution après l'indépendance pour finalement être élu premier gouverneur de l'État de Pennsylvanie jusqu'à sa mort au tout début du XIXe siècle. Copley choisit de représenter le couple dans l'intimité familiale évoquée par leurs occupations respectives, le mari à la lecture, même s'il ne peut détourner son regard de sa femme, et l'épouse à la confection manuelle avec un métier à tisser portable, du moins en apparence.

En effet, cette activité somme toute banale prend une toute autre dimension lorsqu'on la replace dans le climat de la contestation du Tea Act de 1773. Le portrait symbolise alors l'approbation par les Mifflin du boycott des produits manufacturés britanniques, dont le textile. Plus que l'intimité d'un couple avec le jeu du rapprochement des mains, Copley peint un acte de patriotisme. Le message politique était d'acheter en priorité américain. Sur le plan stylistique, on retrouve le glacis pour le vernis de la console qui réfléchit la lumière. On peut également relever le rendu délicat de la robe offrant une volumétrie complexe. Mais le portrait de ce groupe permet un autre traitement de la matière picturale par l'expressivité des jeux de regards pénétrants entre les personnages. C'est précisément cet aspect du tableau, posant la question du regard, qui pousse Copley à comparer le style de sa composition à celui de la Transfiguration de Raphaël pour expliquer à son frère l'esthétisme de celui qu'il considère comme le *« plus grand des peintres modernes*[1]*»*. À l'instar du maître de la Renaissance, Copley a effectivement été capable de rendre vivante l'expressivité des portraiturés avec minutie d'après nature, sans avoir été en contact avec l'œuvre, mais dans un tout autre contexte artistique que le testament pictural et spirituel de Raphaël.

Charles Willson Peale exécute aussi un portrait de groupe dans les mêmes années que Copley, mais en s'inspirant du rococo et de la dernière mode des portraits anglais tout en y ajoutant sa spécificité dans le traitement pictural. En 1770, John Cadwalader avait sollicité Peale pour cinq portraits de famille lorsque le peintre originaire du Maryland rentre de sa formation londonienne avec West. Cadwalader est alors un patriote de la cause révolutionnaire et membre de l'élite aristocratique mercantiliste de Philadelphie, avant de devenir colonel du troisième bataillon au sein de la milice de la ville. Fait notable pendant la guerre, il appuie la traversée du Delaware par la colonne de Washington, puis son engagement armé à Trenton et Princeton. Ce portrait est la pièce maîtresse de la commande. L'engagement de Cadwalader est rappelé dans le titre apposé sur le cadre, tandis que la composition insiste sur l'intimité familiale. La méthode de travail de Peale donne à l'ensemble une élégance avec un ton argenté qui domine ici sa palette. L'innovation réside dans l'expression des visages et l'approche du rococo anglais, dont il n'applique pas totalement la légèreté picturale en faveur d'une précision des formes pleines que Peale considère comme révélatrice d'une peinture maîtrisée. Cette conception rend sa technique spécifique dans le rendu de la physionomie des visages qui révèle semblablement une certaine candeur artistique. Alliée à sa méthode, l'expressivité que Peale donne aux modèles rend sa peinture unique de même que son travail méticuleux sur les costumes et les décors, offrant à l'ensemble un style soigné. Ce portrait des Cadwalader lui permit d'évaluer l'intérêt du public pour son œuvre lors d'une exposition à Philadelphie. Peale reçut plusieurs commandes, ceci révélant l'intérêt que suscite son art.

1 Letters and papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739 – 1776, op-cit.

La spécificité de la palette de Peale, que le public et les élites politiques américaines appréciaient, réside dans ses compositions dérivées des portraits européens traditionnels, témoignant d'une nouvelle réalité américaine où s'enchevêtrent les idéaux politiques et familiaux corrélatifs aux valeurs identitaires inhérentes à la cause révolutionnaire, puis à la jeune République démocratique. Le style de Peale fit de lui le premier peintre de Philadelphie des années 1770 jusqu'à la décennie de 1780, tout en enracinant durablement sa famille comme étant la référence artistique de la ville qui était alors la plus prospère. Il exécute quatre portraits de groupe pendant toute sa carrière, la famille de Edward Lloyd et celle de Cadwalader qui furent peints dans les mêmes années entre 1770 et 1772 avant la guerre d'Indépendance, où l'intimité familiale prévaut sur les références politiques apparentes. Le double portrait du gouverneur Morris avec Robert Morris et celui de la famille de Robert Goldsborough, réalisé après le conflit, complètent cet ensemble au sein de la carrière artistique de Peale, mais avec, en occurrence, une connotation politique affirmée dans la composition tout en respectant le cadre intimiste.

En 1783, Peale restitue la collaboration entre les deux Pères Fondateurs pour assainir les finances et établir la sécurité financière de la nouvelle nation. Le cadre est intimiste, car dans une bibliothèque privée. Le gouverneur Morris est assis devant un bureau de travail avec une plume à la main, tandis que Robert Morris regarde avec insistance le spectateur en désignant un projet de finance qui vient d'être rédigé. La date sur l'un des documents est double, puisqu'elle indique celle de la composition autant que celle d'une décision de politique financière. Robert Morris et le gouverneur eurent un rôle primordial dans le financement de l'armée continentale et son approvisionnement logistique en matériel, ils peuvent être ainsi considérés comme les financiers de la guerre révolutionnaire. Ils furent donc associés à la surintendance des finances de la jeune république, en devenant les fondateurs du système financier des États-Unis avec la création de la Bank of North America fondée un an avant que Peale ne termine sa composition. Quatre ans après avoir réceptionné la toile qu'il avait commandée, Robert Morris est de nouveau signataire d'un autre texte fondamental au sein de la vie politique des États-Unis, en signant, toujours avec le gouverneur Morris, la constitution, considérée comme la loi suprême du pays.

La famille de Robert Goldsborough est le deuxième et dernier groupe peint par Peale postérieurement à la guerre révolutionnaire. Cette composition de 1789, retouchée deux ans plus tard, offre une expression certaine par les jeux de regards des portraiturés. Le fils de Goldsborough permet de rentrer dans cette représentation idéalisée avec une colonne dorique qui sépare l'intérieur de l'extérieur et parallèlement la partie plus rococo de celle aux connotations néoclassiques. La fille de Goldsborough est représentée après avoir cueilli des fleurs sur un fond de paysage. À l'opposé trône un buste sculpté à l'antique de George Washington que Peale peint de profil portant une couronne de laurier et avec l'inscription « President of the United States of America » sur sa base. Robert Goldsborough est juste devant pour rappeler certainement son engagement politique comme délégué du Maryland, puis son rôle dans la convention de 1776 qui élabore la nouvelle constitution de la colonie qui se prépare à devenir un État au sein de l'Union continentale. Le traitement chromatique de Peale donne aux portraiturés une complicité vivante présente dans ce groupe familial, uni par l'amour filial et leur amour pour leur pays avec le buste solennel de l'ex-général en chef devenu président qui surplombe, voire, protège cette concorde familiale à l'aura patriotique.

Ralph Earl et Edward Savage enrichissent également l'iconographie des portraits en groupe pendant l'ère révolutionnaire, avec le même traitement spécifique où se confond la sphère privée et publique. Une dimension patriotique prend place dans la composition au même titre que les personnages, ce qui transcende le cercle intimiste souhaité. Elle se matérialise par un engagement personnel authentique et authentifié par le biais de plusieurs attributs que les premiers peintres américains représentèrent sur une échelle de valeurs propres aux portraiturés et à la nouvelle nation.

Gilbert Stuart innove également dans l'art du portrait qui est alors très prisé par les Américains. Son œuvre ne comporte pas de portraits en groupe, qui sont d'habitude appréciés par les peintres pour les défis techniques. Néanmoins, il défie les conventions d'un style déjà amplement représenté au cœur du jeune marché de l'art des États-Unis. Stuart le fait en ne voulant suivre aucun maître, car souhaitant découvrir la nature avec ses propres yeux. Voici le sens qu'il donnait à son art et au rôle qu'il attribuait à la peinture. C'est précisément ce credo spirituel qui a fait de lui le portraitiste le plus titré et le plus ingénieux de la première période nationale américaine. Sa méthode de travail en peinture est effectivement très marquée par son originalité et sa conquête de l'expression vivante du portraituré. Stuart peint directement sur la toile sans aucune ébauche, sans longues études préparatoires à l'inverse de Copley, ou encore de Trumbull dont la carrière est parallèle. Le traitement de la couche picturale est exécuté à partir du visage, qui précise les volumes, le corps avec les décors à mesure que le peintre progresse dans la composition. On comprend pourquoi seuls les visages de Martha et George Washington furent réalisés pour les portraits de la commande passée par la première First Lady, puisque Stuart ne les a jamais terminés, ni même livrés. Mais ces deux portraits inachevés pour les Washington, pensés comme des pendants, permettent d'appréhender sa technique. En réalité, Stuart n'appréciait guère de peindre les décors qu'il juge ennuyeux, à tel point qu'il a développé une tendance à ne pas terminer certains tableaux. En revanche, il adorait déceler l'étincelle de vie des modèles qui posèrent pour lui en engageant des conversations et des blagues. C'est là que réside pour lui la quintessence de la peinture, la représentation de la ressemblance et du caractère prévalent sur les détails du décor. Il s'inspire donc de la spontanéité naturelle de son modèle pour capturer au mieux les expressions du visage et du regard. En dépit de son talent naturel, Stuart a lutté pour saisir le caractère de son plus célèbre modèle avec qui il n'arrivait pas à animer une longue conversation. L'artiste témoigne des problèmes qu'il a rencontrés avec George Washington alors âgé de 63 ans lors de sa première séance : *« Une apathie semblait le saisir et une vacuité s'étalait sur son visage, la plus épouvantable à peindre*[1]*»*. Néanmoins, son art a réussi à convaincre puisqu'il obtient une autre série de séances et Washington posa encore pour lui lorsqu'il se retire de la vie publique au sein de sa résidence privée à Mount Vernon afin de répondre à la commande de Martha, ce qui permit à Stuart de peindre les fameux pendants Athenaeum jamais achevés.

À dire vrai, George Washington était un modèle qui appréhendait « the touches of the painter's pencil », mais au fil du temps il maîtrisa ses émotions et manifesta sa patience envers la « Painter's Chair ». Ces séances de vie donnèrent naissance à des œuvres parmi les plus célèbres d'Amérique, dont la série des portraits du premier président des États-Unis par Stuart. De surcroît, il ne faut pas oublier les graves problèmes de dentition que Washington a subis à partir de la guerre de Sept Ans. Lorsqu'il prête serment comme président à 57 ans, il portait déjà une prothèse complète. Les difficultés que rencontre Stuart s'expliquent ainsi par les graves souffrances dentaires de Washington, comme on peut l'imaginer à la vue de l'une de ses dernières prothèses conservées aujourd'hui à Mount Vernon. Ses troubles dentaires ne sont pas anecdotiques, puisque les artistes remarquèrent des changements importants dans la forme du visage de Washington qui était lui-même conscient de l'impact des prothèses dentaires mal ajustées sur son apparence. Il s'en plaignait d'ailleurs de manière récurrente auprès de son dentiste new-yorkais, John Greenwood. Ses différents portraits semblent bien montrer des changements dans la forme de sa mâchoire et de sa bouche. On le remarque également avec ceux de Stuart qui a malgré tout réussi à exécuter une composition fidèle comme étant le visuel de référence. Cette représentation est devenue si emblématique que le critique d'art William Dunlap écrit en 1832 que *« si George Washington devait apparaître sur terre, il serait traité comme un imposteur, quant à la ressemblance que Stuart a faite de lui, à moins qu'il ne produise ses références ».* Stuart a su saisir un mouvement de l'âme lors d'une peinture directe.

1 The Diary of William Dunlap, New York Historical Society, 1930. Dunlap écrit également une biographie de Gilbert Stuart en 1832. Même références pour les autres citations de la page.

Paul Revere

John Singleton Copley, Oil on canvas, 1768

© Museum of Fine Arts Boston

Gift of Joseph W. Revere, William B. Revere and Edward H. R. Revere
Accession Number : 30.781

Les genres picturaux des compositions

La peinture d'histoire, mais aussi de bataille, ainsi que le portrait sont les genres picturaux qui ont eu la préférence des premiers peintres américains dans leurs processus créatifs concernant notre corpus d'œuvres. Néanmoins certains se sont affrontés avec leur art en s'essayant à d'autres genres picturaux, en quittant leur zone de confort du fait de leur recherche artistique et parfois par nécessité. Ces genres permettent de donner corps à la fresque iconographique des guerres d'Indépendance et de leurs aboutissements. La frontière est parfois assouplie entre ces genres qui peuvent être exploités au sein d'une même composition faisant d'un simple portrait une référence d'histoire par son potentiel symbolique immuable et d'une bataille, ou un événement majeur, un ensemble de portraits du fait de la volonté de réalisme du peintre qui ne veut pas représenter une majorité d'anonymes qui n'existent pas. L'enjeu est d'humaniser l'ère révolutionnaire par la peinture.

La recherche de la meilleure solution esthétique et plastique oblige un peintre à s'aventurer au-delà de sa zone de confort en donnant lieu à des expériences artistiques qui ont marqué temporellement, ou durablement, leur carrière et leur évolution personnelle. C'est le cas de certains peintres de notre période qui ont changé de veines picturales en s'essayant à d'autres genres après ou avant de venir enrichir l'iconographie révolutionnaire, qu'ils ont aussi, en certaines occasions, délaissée pour mieux s'y intéresser par la suite. Ces expérimentations ont indubitablement déplacé les lignes de la peinture d'histoire et du portrait grâce à la liberté par laquelle les premiers peintres américains comprirent la peinture, sans milieu académique structuré. D'un genre à un autre les techniques et les traitements des couches picturales sont différentes et n'ont pas les mêmes exigences. Mais elles peuvent se compléter mutuellement, ce qui ne manqua pas de bénéficier au processus iconographique représentant la naissance de la nation américaine.

En revanche certains artistes n'ont mis leur art que ponctuellement au service de cette iconographie, sans jamais y revenir, alors que d'autres y sont revenus après y avoir contribué. Dans ce sens, Rembrandt Peale a peint du fantastique, John Vanderlyn s'essaya aux paysages tout comme James Peale, mais la démarche artistique le poussa également vers les natures mortes. La palette de Edward Savage s’aventure semblablement dans le paysage. Copley fait l'expérience de la peinture de genre teintée d'histoire. Benjamin West fut le plus éclectique entre la peinture d'histoire, de bataille, fantastique, de portrait et aussi religieuse. Seuls Charles Willson Peale, John Trumbull, Gilbert Stuart, Ralph Earl et Thomas Sully ne dérogèrent pas à la peinture d'histoire et au portrait. Même si on relève un nu féminin parmi les œuvres de Sully, tout comme chez Vanderlyn. Stuart avait décidé de devenir le portraitiste le plus accompli, en conséquence sa palette ne quitta jamais ce genre. L'autre explication réside dans le fait que ce dernier était le plus plébiscité par les Américains, se faisant ainsi le genre le plus rémunérateur dans les États-Unis de la période.

À l'inverse Trumbull s'était consacré à la peinture d'histoire et de bataille, nonobstant il a dû se résoudre à peindre des portraits afin de se financer dans le but de continuer l'étude de son véritable projet pictural, à savoir représenter les grands moments de la guerre révolutionnaire par le prisme du genre qui était alors le mieux considéré parmi ceux que comptait la peinture. Certains genres furent donc d'une nécessité vitale pour subvenir aux besoins de la recherche esthétique du peintre qui sont consubstantiels à l'énergie et aux défis créatifs qui ponctuèrent l'ensemble de leurs carrières. C'est d'autant plus vrai que cette démarche se faisait souvent sans commissions extérieures, en dehors des revenus gagnés en réponse à une commande.

En dépit des différentes assurances de palette, les méthodes artistiques n'ont pas induit une répartition pyramidale pour compléter une composition, mais une circulation horizontale non hiérarchique. On peut notamment l'observer avec le portrait de John Jay de la National Portrait Gallery de Washington qui est de deux mains, celle de Stuart en 1784, puis celle de Trumbull en 1818. Le procédé se répète avec le portrait en pied du sixième président des États-Unis qui est analogiquement l'œuvre conjointe des pinceaux des deux célèbres portraitistes américains de la période, lorsque Sully termine la représentation de John Quincy Adams commencée par Stuart. L'appréhension des artistes du rôle du portrait et de la peinture d'histoire partage aussi une synthèse consensuelle et non hiérarchique, même s'ils étaient en compétition pour décrocher un nombre suffisant de commandes pour financer leurs ambitions artistiques.

Dans ce sens, l'iconographie de la guerre d'Indépendance n'est pas un simple agrégat de morceaux de patriotisme et de construction nationale, puisque les différentes énergies artistiques ont recherché à responsabiliser le spectateur qui doit trouver sa place au sein d'une iconographie résolument engagée, car identitaire, que les artistes l'aient ardemment souhaité ou non. Deux procédés s'articulent entre les genres de la peinture d'histoire, de bataille et du portrait. Le premier lorsque l'artiste enferme le spectateur dans sa composition à partir d'un axe, ce qu'on retrouve souvent par le portrait. Le deuxième quand le peintre oblige le spectateur à trouver une position afin qu'il ouvre son imaginaire, ainsi les peintures d'histoire et de batailles offrent systématiquement le moment précis, parfois fatidique, d'un événement. En définitive, les compositions du premier cercle de peintres américains ont ce dénominateur commun de saisir le spectateur par la puissance de leur palette, de le prendre à témoin des accomplissements de la guerre d'Indépendance avec le portrait des Pères Fondateurs et des héros de la révolution, ainsi que par le vecteur des grands moments de résolution solennelle, d'abnégation et de bravoure militaire.

Les genres des compositions de l'iconographie de la naissance des États-Unis d'Amérique ne répondent pas toujours aux aspirations artistiques des peintres, ni aux goûts de la clientèle américaine. Néanmoins, ce sont ces genres qui se prêtèrent au mieux à l'expression des émotions et des sentiments patriotiques des artistes, en particulier pour les Peale, Trumbull et Sully. Les portraits répondaient en général à des commandes privées, même si plus tard ils rejoignirent les collections publiques par donations. Les peintures d'histoire et de bataille, issues en majorité de commandes gouvernementales, permettaient de promouvoir l'œuvre et son sujet dans un format de collection très ambitieux. Elles étaient effectivement destinées à être des œuvres publiques visibles de tous les contemporains dans les édifices publics, du simple amateur d'art à l'artiste confirmé ou encore des membres de l'administration et de la vie politique comme du simple citoyen. Il faut aussi signaler certains portraits monumentaux qui suivirent un parcours analogue. C'est le cas pour le portrait grandeur nature de George Washington, le portrait Lansdowne, peint lors de sa dernière année à la présidence et sauvé in extremis avant que le bâtiment de la Maison-Blanche ne s'enflamme pendant la Deuxième guerre d'Indépendance.

Du portrait à la peinture d'histoire et de bataille, il s'agit de raconter un récit identifiable par l'image. Ces tableaux peints à différents moments de l'ère révolutionnaire et par des artistes distincts livrent finalement un récit visuel homogène qui deviendra identitaire au fur et à mesure de la construction politique des États-Unis. Les contemporains prirent aussi conscience de ce rôle de la peinture, puisque certaines toiles furent aussi précieuses que des papiers d'État. On peut le constater lors de l'évacuation de Washington le 24 août 1814. Des compositions peuvent être pensées comme un cycle chronologique à l'instar de la commande passée à Trumbull en 1817. Cependant, il est saisissant de constater qu'il existe un fil d'Ariane tangible qui relie même des œuvres peintes en portrait ou en scène d'histoire qui arrivent à se faire écho entre les premiers soubresauts de la révolution jusqu'à la première présidence en passant par des batailles et des événements charnières.

The Murder of Jane McCrea

John Vanderlyn, Oil on canvas, 1804

© The Wadsworth Atheneum Museum of Art

Purchased by Subscription, Accession Number : 1855.4

Chapitre III

La création d'une imagerie politique et patriotique

Les Founding Fathers paradigmes du sentiment national

Les Pères Fondateurs sont la génération fondatrice et tutélaire de la nouvelle nation américaine lorsqu'ils défièrent la première puissance militaire et économique, pour finalement déclencher une guerre d'indépendance coloniale créant à terme un État-nation avec ses valeurs identitaires et ses principes politiques. De leur vivant ils avaient acquis une aura politique singulière leur permettant d'occuper les plus hautes responsabilités à l'échelle fédérale, comme au niveau gouvernemental. La fin de la guerre, et surtout la victoire, leur procurent une image mythique, voire mystique après leur mort jusqu'à devenir l'incarnation même de l'ensemble des valeurs et des convictions exprimées dans les textes fondateurs qu'ils discutèrent, rédigèrent et votèrent. En cela ils sont devenus, de leur vivant comme à titre posthume, des icônes identitaires non seulement de la jeune République démocratique, mais de la nation américaine. Les premiers peintres américains pérennisèrent les engagements des Founding Fathers enchâssés dans l'admiration des citoyens. Ces portraits ne sont pourtant pas tous issus d'une volonté politique ou d'une ardeur patriotique des artistes, même si certains furent des patriotes de la première heure et qu'ils exprimèrent une réelle admiration et sympathie pour le Père Fondateur qu'ils peignirent. Ainsi tous les peintres américains de l'ère révolutionnaire ne peuvent être considérés comme des hérauts au service d'un vaste programme iconographique politisé et étatisé.

Néanmoins cet ensemble de portraits composés à différents moments des débuts de l'Histoire des États-Unis immortalise leur héritage que les citoyens américains perpétuent depuis la fin du XVIIIe siècle en respectant, tout en appliquant, les principes établis au sein des textes fondateurs, accordant aux hommes qui les ont paraphés une distinction immuable. En effet, les Founding Fathers ne sont pas des fondateurs légendaires comme dans la mythologie gréco-romaine, ils ont réellement existé et côtoyèrent significativement leurs concitoyens. Néanmoins, ils sont devenus des symboles identitaires que la peinture n'a pas manqué de transcender au rang de modèles civiques vertueux en excluant les First Lady qui ont apporté des contributions non négligeables, tout en minorant leurs échecs militaires comme politiques. George Washington a effectivement perdu plus de batailles qu'il n'en a gagné lorsqu'il commandait l'Armée continentale qui échappa de peu à une implosion. Les trois textes fondateurs promeuvent des principes démocratiques, la liberté d'entreprendre, d'expression et de mœurs, ainsi que celle de se défendre, sans oublier l'égalité devant la loi, mais aucun ne règle la question de l'esclavage incompatible avec les valeurs de la Révolution comme ont pu le reconnaître plusieurs membres éminents de la génération des fondateurs dont certains possédaient des communautés entières d'esclaves noirs !

La Constitution démontre aussi de graves dissensions concernant le gouvernement centralisé et les structures fédérales pour équilibrer la vie politique. Les Délégués du Deuxième Congrès continental et de la Convention de Philadelphie n'ont pas tous contribué de la même manière à l'engagement révolutionnaire, comme ils ne furent pas représentés dans les mêmes proportions ni par les mêmes artistes. Roger Sherman ratifie l'ensemble des textes fondateurs, mais il est rarement portraituré. Benjamin Franklin est aussi très peu représenté en dépit de sa participation au comité des cinq et de son rôle diplomatique crucial en Europe. À contrario, d'autres Founding Fathers bénéficient d'un authentique cycle de représentation à différents moments de leur vie corrélativement aux ramifications de la vie politique dont ils sont inextricables.

En effet quatre générations de peintres ont peint les Pères Fondateurs lors de séances de vie, comme d'après des gravures et des compositions antérieures. Ces portraits sont pléthoriques à l'image de la diversité religieuse, sociale et professionnelle des 56 signataires de *The unanimous declaration of the thirteen united States of America* promulguant l'émancipation politique des Treize colonies de la couronne britannique. Ces délégués du deuxième Congrès Contiental participent majoritairement à la convention de Philadelphie, totalisant 39 délégués. La guerre et l'institutionnalisation de la vie démocratique derrière eux, nombre de ces patriotes, forts d'une expérience politique attestée, intègrent les hautes sphères du pouvoir fédéral et gouvernemental jusqu'à la fonction suprême, les cinq premiers présidents étant des Founding Fathers avec George Washington, John Adams, Thomas Jefferson, James Madison et James Monroe. Ils partagent entre eux plusieurs types de relations, de la rivalité à l'amitié. Ces Pères Fondateurs sont les plus portraiturés. En revanche, d'autres acteurs de la Révolution sont semblablement peints sans avoir signé ou participé à l'élaboration de la Déclaration d'Indépendance, ou de la Constitution et de la Déclaration des Droits complétant la Loi suprême. On peut citer John Jay délégué à plusieurs Congrès continentaux pendant la guerre, puis secrétaire d'État aux Affaires étrangères après le conflit et surtout premier Chief Justice des États-Unis. Néanmoins, un Père Fondateur se détache au sein de cet ensemble pictural, non seulement par le biais de son engagement, mais également par le nombre de portraits qui lui sont dédiés par une majorité d'artistes de l'ère révolutionnaire. Ces compositions surplombent le premier courant de la peinture américaine, elles sont la clef de voûte de l'Éthos identitaire des États-Unis. Il s'agit bien sûr des portraits de George Washington.

À l'exception de Benjamin West, John Singleton Copley, Mather Brown et Ralph Earl, tous les artistes ont peint le « Commander in Chief » de l'Armée continentale, puis celui qui devint le premier président de la République américaine soit d'après nature, à l'aide de gravures ou encore à titre posthume. Nonobstant, Charles Willson Peale est le premier à portraiturer Washington qui était alors un gentleman farmer vétéran de la French and Indian War comme tant d'autres au sein des colonies américaines, mais il semble pressentir l'immense avenir de son modèle. Peale peint pour la première fois Washington en mai 1772 au sein de sa résidence privée vêtu de son uniforme de colonel du Virginia Regiment. C'est le seul portrait connu de Washington antérieur à la Révolution américaine, il inaugure la série réalisée par Peale. Commandée par Martha Washington, l'huile sur toile représente son mari à l'extérieur de Mount Vernon, la nature luxuriante aux abords des rives du Potomac y tient un rôle important puisqu'elle enveloppe Washington. Mais on ne peut affirmer s'il en retourne d'une vue idéalisée ou véritable du domaine des Washington que la fontaine au fond de la toile nous rappelle. Peale peint le « héros de Monongahela » avec ses attributs d'officier du Royal American Regiment, du gorget en argent à l'épée jusqu'au manteau dont la palette révèle les assortiments pour montrer le grade que Washington a acquis pendant la guerre contre les Français et les Indiens pendant laquelle il s'est distingué pour le contrôle de la vallée de l'Ohio. Le document dans sa poche titrant « Order of March » renvoie à son leadership reconnu et à son expérience de l'art de la guerre pour la façon d'organiser l'approvisionnement, de dispenser la justice militaire, de commander, de construire des forts et de gérer ses subordonnés. Il est intéressant de noter que le Royal American Regiment, dans lequel Washington a fait ses premières armes, est encore actif pendant la guerre d'Indépendance en regroupant des loyalistes favorables à la cause du roi contre celle les Patriots. Néanmoins, Washington n'est plus le jeune officier d'une vingtaine d'années qu'il était sous les couleurs de la British Army. Le second portrait en pied de Washington par Peale le représente investi du commandement de l'Armée Contientale matérialisé par la ceinture bleu clair, lorsque le chef d'état-major avait libéré la ville de Boston des troupes britanniques en mars 1776, visible à l'arrière-plan. La composition est commandée par John Hancock alors président du Congrès. Peale peint Washington début juillet 1776 alors que *« Ce jour-là, le Congrès continental a déclaré les colonies américaines libres et indépendantes[1]»*.

1 Note de Peale concernant sa séance de travail avec Washington du 2 juillet 1776.

Charles Willson Peale fervent patriote s'enrôle dans l'Armée continentale pour défendre son désir d'une Amérique libre, il survit notamment aux difficultés hivernales de Valley Forge en atteignant le grade de capitaine. Cette épreuve militaire explique en partie pourquoi il préfère représenter Washington en charge de sa commission de général en chef. Le troisième portrait réalisé par Peale est commandé par le conseil exécutif de Philadelphie en commémoration des victoires de Princeton et Trenton. La commande est l'occasion d'un plébiscite pour le travail du peintre recevant un nombre important de demandes avant même d'avoir terminé sa composition. Cette effervescence patriotique autour de la figure de Washington peut s'expliquer par le procédé pictural retenu par l'artiste. En effet, le chef de l'armée victorieux fixe directement le spectateur, lui permettant de rentrer sur le champ de bataille de Princeton. Washington pose de manière décontractée et reposent à ses pieds les étendards pris aux Britanniques et aux mercenaires hessois. Son attitude peut sembler désinvolte ou tout contraire résolue et déterminée avec sa main gauche sur le fût du canon et sa manière de tenir son tricorne. Il ne faut pas oublier que la guerre d'Indépendance était toujours d'actualité en 1779 ! La bannière étoilée flotte en arrière-plan également peuplé par les prisonniers capturés escortés sous bonne garde. La silhouette du Princeton College créée une perspective accrue à l'ensemble de la toile. Washington peint en général triomphant demeure la figure centrale inamovible de toutes les variantes. L'original est accroché à la State House de Philadelphie où fut déclarée l'Indépendance trois ans auparavant, il rejoint ensuite le Peale's Museum au second étage de l'édifice d'Independence Hall avant d'être définitivement placé à l'Académie des Beaux-Arts.

L'esprit de la toile originale est repris pour les victoires de Trenton et de Yorktown. Les arrières-plans détaillés permettent de localiser les affrontements en construisant une chronologie, d'autant plus que la réplique pour Yorktown permet d'identifier des soldats de l'armée royale française au moyen d'une bannière fleurdelisée alors que Washington pose héroïquement devant sa tente de couchage et de commandement qui est toujours soigneusement préservée au Museum of the American Revolution comme une regalia républicaine des combats pour l'indépendance. Les différentes versions permettent de diffuser l'image de Washington à travers les Cours européennes en mettant à jour sa tenue, tout en procédant à des échanges artistiques. En effet, Washington avait changé le code vestimentaire de l'uniforme américain en 1780 préférant les étoiles d'argent sur les épaulettes pour définir les grades. Il s'agit depuis d'une tradition préservée de la guerre de Sécession pour les uniformes des armées de l'Union jusqu'à ceux d'aujourd'hui. Cette modification du code vestimentaire militaire est l'objet de repentir sur plusieurs toiles où Peale recouvre la ceinture bleu clair en faveur des trois étoiles sur les épaulettes de Washington pour désigner son grade de commandant en chef. Les pentimento nous renseignent sur la méthode de travail de Charles Willson Peale qui avait préalablement peint George Washington sur plusieurs toiles vierges où il ne restait à inclure que la scène et les symboles demandés dans le cadre de futures commandes.

Vers 1784, Peale réalise une version de la bataille de Princeton à rebours de ses autres compositions puisqu'il peint le choc des affrontements suggérant la violence des combats. Princeton College est toujours visible mais à l'arrière-plan d'une mêlée où on identifie les dragons et l'infanterie britanniques chargeant frontalement une colonne américaine. La bataille fait rage, les morts tombent, les martyrs et les blessés de l'armée continentale ont remplacé le canon et le bivouac des autres compositions. Washington est représenté en pied imperturbable devant la confusion de la bataille et les blessés de son armée. L'épée dans sa main droite symbolise un geste de protection au-dessus duquel trône l'oriflamme de la nation maintenue par un porte-étendard. Peale a peint Washington de sa carrière militaire dans la milice coloniale en 1772 jusqu'aux dernières années de sa présidence en 1795 en réalisant plus de 70 portraits, dont 7 à partir de séances de vie. Peale, lui-même soldat, a pris soin de retranscrire la figure du général majoritairement représenté en tenue militaire pour commémorer son leadership.

Charles Willson Peale, *Autobiography*, 1826. Peale-Sellers Papers, American Philosophical Society.

Cependant, il représenta deux fois le Père Fondateur de Virginie en civil. D'abord en 1770 lorsque Washington est un planteur prospère possédant un riche domaine, mais parfaitement conscient des restrictions économiques imposées par la Grande-Bretagne, d'où son soutien, en tant que législateur au sein de l'assemblée des bourgeois de Virginie, en faveur des efforts politiques visant à restreindre le contrôle britannique des colonies. Puis en 1795 au moment du mi-mandat de la deuxième présidence de l'ex-général en chef. Le dernier portrait de Peale est idéalisé lorsqu'il souffre de la comparaison avec celui de son fils Rembrandt réalisé pendant les mêmes séances de travail en présence du Founding Father. Lors de certaines réunions, c'est la famille des peintres Peale qui est présente, faisant dire à Gilbert Stuart en plaisantant auprès de Martha Washington « being Pealed all around » ! Au même moment Stuart ravit à Charles Willson Peale la renommée de meilleur portraitiste, mais Peale a su peindre une image expressive intemporelle de Washington en « Commander in Chief » devenue une référence nationale, voire universaliste. Cependant Stuart n'a jamais obtenu la sympathie de George Washington contrairement à Charles Willson Peale qui avait tissé une réelle amitié avec son modèle pendant plus de vingt ans, doublée d'une admiration réciproque sincère : « *Je suis très familier avec le Général W qui est un homme qui parle peu, mais quand il le fait c'est dans un but et ce que j'ai souvent admiré de lui est qu'il a toujours évité de dire quoi que ce soit concernant les actions dans lesquelles il s'était engagé dans la dernière guerre. Il est exceptionnellement modeste, très travailleur - prudent*[1]*».* Washington détestait poser, d'autant plus à la fin de sa vie en raison de ses souffrances dentaires. Il s'y résout seulement par sens du devoir exception faite pour la palette de Peale qu'il apprécie : « *L'inclination a fourni l'opportunité, je ne suis pas contre toute attente sous les mains de Mr Pale mais aussi grave – d'une humeur maussade – et de temps en temps sous l'influence de Morphée, quand certains traits critiques sont faits, que j'aime le talent du pinceau de ce gentleman, il sera difficile à y mettre en exposition au monde les manières de l'homme que je suis*[2]*».* Charles Willson Peale fut le premier portraitiste de Washington et l'unique peintre ami avec le premier président pendant toute l'ère révolutionnaire, le nombre de séances accordées par le Père Fondateur en atteste. Par surcroît, seule sa palette jalonna toute la carrière de Washington du Royal American Regiment jusqu'au second mandat à la présidence des États-Unis.

Dans le sillage de Charles Willson, la famille des peintres Peale exécute une série prolifique de portraits de George Washington à partir de 1790 et plusieurs décennies après sa mort survenue prématurément le 14 décembre 1799. Une multitude de portraits ressemblants du colonel de Virginie envahit alors la scène artistique jusqu'au milieu du XIXe siècle en s'affranchissant du dessin et de la palette de Charles Willson tout en restant un modèle d'inspiration. Charles Peale Polk peint sa version de la victoire inopinée de Princeton qui a renforcé le moral de l'Armée continentale en renouvelant la confiance de l'ensemble des Patriots dans l'effort de guerre. L'inspiration vis-à-vis de la toile de son oncle pour appréhender sa propre démarche picturale est évidente, pourtant son interprétation de la bataille diffère de celle de Charles Willson. Les similitudes entre les deux compositions se retrouvent dans le format vertical de la toile et la précision archéologique de l'environnement incluant le Nassau Hall, le plus grand bâtiment en pierre des colonies américaines devenu un emblème de la transformation du campus de Princeton en champ de bataille. Washington est un homme d'action se présentant au spectateur avec une pose frontale prenant appui sur un canon capturé. Polk renverse la volumétrie et l'expression du modèle avec un Washington debout de trois quarts face dominant le premier plan. Le neveu de Peale fait abstraction de tous les éléments décoratifs afin de renforcer stylistiquement la présence du général en chef par le biais d'une scène plus substantielle seulement peuplée de quelques soldats au garde à vous. Une variante existe sans le Nassau Hall renforçant davantage la présence du modèle au détriment de l'atmosphère des lieux.

1 Charles Willson Peale, *Autobiography*, op-cit.

2 From George Washington to Jonathan Boucher, 21 May 1772. *The Papers of George Washington*. The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/02-09-02-0036

Les techniques picturales de l'oncle et du neveu reflètent la perception très marquée des deux artistes de la bataille et de Washington. Charles Willson a vécu cet affrontement en servant sous les ordres du « Commander in Chief » au sein d'une compagnie de miliciens. L'énergie et la recherche d'une forme d'action révèlent ses propres souvenirs, voire ses traumatismes. Charles Peale Polk peint la bataille par procuration d'après des récits et des témoignages, mettant l'accent sur une monumentalité rétrospective du modèle au contour net. Cette dernière se détache de manière contrastée du fond de la toile peinte avec des tonalités aux couleurs douces. Par cette colorimétrie, Polk exacerbe un sentiment d'assurance que Washington n'avait pas au début du conflit. En effet, il n'a jamais réussi à peindre le général en chef d'après nature, mais seulement en s'imprégnant des thématiques peintes par son oncle. Polk écrivit même à Washington depuis New York dans le but de peindre le plus fidèlement possible son expression vivante sur la toile *« dont le caractère ne sera jamais effacé du cœur des Vrais Américains*[1]*»*. Dans sa lettre du 6 août 1790, il signale avoir déjà exécuté une cinquantaine de portraits sans avoir obtenu le privilège du « One Short Setting ». D'un point de vue esthétique on peut affirmer que Polk n'a pas obtenu la moindre séance de vie, contrairement à son cousin Rembrandt bénéficiant de l'appui de son père pour être introduit auprès du Président. Néanmoins, Washington a très certainement pris connaissance de cette demande puisque la lettre existe toujours dans le fond archivistique de ses papiers personnels. Polk a malgré tout réussi à répondre à l'énorme demande de portraits du nouveau chef de la nation en peignant au moins 57 répliques de l'original véritable synthèse des tableaux de ses deux oncles et de leurs passés de soldats pendant la guerre d'Indépendance.

James Peale se distingue dans une approche analogue à celle de son frère Charles Willson. En effet, il livre une représentation de Washington à cheval pendant les combats de Princeton d'après ses propres souvenirs d'officier de l'Armée continentale engagé dans plusieurs campagnes. D'où la précision du rendu des combats entre les lignes britanniques et américaines à tel point que le spectateur pourrait sentir la poudre de chaque salve tirée. James Peale se démarque de la méthode de travail du reste de sa famille en peignant le premier un portrait équestre de Washington, qui était du reste reconnu comme étant un bon cavalier par ses contemporains. Une image vigoureuse en mouvement que seul son neveu Rembrandt réussit à retranscrire sur une toile de dimension plus ambitieuse vingt ans après lui. Il contribue à apporter de façon très prolifique sa pierre à l'édifice familial concernant la construction de l'image de George Washington, un sujet inépuisable pour l'imagination artistique des Peale comme le démontre Rembrandt avec l'un des rares portraits grandeur nature du général en chef à cheval. Pour sa composition il prend le parti de représenter la bataille décisive de Yorktown où les Insurgents américains des Treize colonies unies portent un coup fatal aux prétentions anglaises en Amérique du Nord.

Rembrandt fait le choix de peindre le moment critique où Washington donne ses ordres avant l'assaut final concluant trois semaines de siège contre les troupes de Lord Cornwallis coupé de tout renfort et du soutien logistique de la Royal Navy. Washington est au centre de la toile, son visage est clairement celui de la composition du PATRIAE PATER peint dans les mêmes années. Rembrandt transpose ainsi le visage d'un Washington idéalisé dont la prestance est renforcée avec la colorimétrie pastellée et les jeux de lumière parmi la cime des arbres où émerge précisément le regard persistant du général sous un ciel radieux à la dimension presque religieuse autour de sa personne. La nature tient une place centrale dans le tableau tout en révélant l'attrait des Peale pour les Sciences naturelles et leur volonté d'être considérés comme des hommes de science expliquant d'ailleurs leur point d'honneur à porter des lunettes dans leurs autoportraits. À côté des sabots du cheval on distingue une tige d'Aaron, une plante connue pour ses qualités médicinales placée volontairement au premier plan par Rembrandt au niveau de la monture de Washington.

1 To George Washington from Charles Peale Polk, 6 August 1790. *The Papers of George Washington*. The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-06-02-0089

La plante peut également faire référence de manière sous-jacente au bâton d'Aaron et à celui de son frère Moïse choisi par Dieu pour guider leur peuple afin de l'affranchir du joug égyptien. Le symbole biblique est assimilable à un bâton de commandement puisqu'il matérialise une autorité naturelle dans l'Exode. La tige fleurie est donc plus qu'une plante médicinale et qu'un desideratum de la part du peintre pour être reconnu comme un scientifique. Il s'agit effectivement d'un paradigme afin de démontrer le rôle prépondérant de Washington comme guide spirituel et militaire dans la guerre donnant ici ses ultimes ordres qui permettront de remporter la victoire finale et de libérer définitivement les Américains de la tyrannie de Georges III. Rembrandt concrétise cette peinture équestre, où le mouvement est visuellement suggéré, 25 ans après la mort de Washington. La démarche du peintre est celle d'un hommage solennel à travers le prisme de la détermination du général tourné vers l'action. Il ne faut pas oublier que la fascination pour Washington est alors à son apogée dans le premier quart du XIXe siècle. Nonobstant, Rembrandt n'omet pas la réalité historique avec l'intervention du corps expéditionnaire français représenté par le comte de Rochambeau à l'arrière-plan et dans l'ombre aux côtés de l'état-major américain avec le général d'artillerie Henry Knox. En revanche, La Fayette est en pleine lumière à proximité immédiate de Washington, le marquis occupe d'ailleurs une meilleure place dans la composition qu'un autre Père Fondateur, Alexander Hamilton galopant à cheval pour faire exécuter les ordres. Il est probable que l'artiste ait souhaité témoigner de l'amitié filiale entre les deux hommes et, de manière latente, de l'amitié franco-américaine : la France étant la première puissance à reconnaître l'indépendance des États-Unis.

La famille des peintres Peale a indubitablement contribué à façonner l'image de George Washington sur près d'un siècle de la toile de l'officier du Royal American Regiment en 1772 jusqu'aux variantes du « Père de son pays » en 1859. Leurs représentations furent estimées et maintes fois sollicitées, en atteste le nombre de reproductions imputables aux commandes privées, fédérales et les très larges diffusions de leur travail de peinture par la gravure. Elles influencèrent nombre de générations d'artistes et à travers elles, la peinture américaine. Charles Willson Peale a été le premier portraitiste de Washington, son imagination artistique s'impose dans la représentation du Founding Father en général jusqu'en 1795 lorsque le talent de Gilbert Stuart crée une nouvelle référence visuelle dans un tout autre registre, celui de l'homme d'État. Cette dernière est devenue la norme perpétuelle pour la postérité, elle figure sur le billet de un dollar dès la série de 1869 émise par la Réserve fédérale. Le portrait de Stuart fut depuis la référence pour l'effigie de Washington sur cette devise billetaire nationale. En définitive, Peale a imposé esthétiquement le portrait de Washington en « Commander in Chief », la palette de Stuart en fit de même pour la représentation du Père Fondateur en président de la République américaine.

Gilbert Stuart a construit un vrai cycle de représentation articulé autour de trois groupes de portraits dont le premier a servi de source d'inspiration aux innombrables répliques sans jamais flatter son modèle, mais en peignant un homme dans la réalité de ses 63 ans. L'image de Washington s'est construite avec la version Vaughan, un portrait en buste de trois quarts où le modèle est tourné vers la droite, sa variante Athenaeum, la plus célèbre, avec une pose similaire mais tourné du côté gauche et enfin le portrait en pied dit Landsdowne servant de modèle à toutes les représentations en pied de l'artiste. La singularité du travail de Stuart est d'avoir réussi à apporter dans chacune de ses compositions du président une différence significative d'expression et d'attitude. Pourtant deux leitmotivs demeurent, il s'agit du code vestimentaire et de l'inconfort dentaire de Washington. Les portraits Vaughan et Athenaeum d'après nature présentent le Père Fondateur vêtu d'un costume de velours noir avec un jabot de dentelle blanche autour du cou, ses cheveux poudrés tirés vers l'arrière. Stuart peint, avec un degré de raffinement oscillant d'une version à l'autre, le volant de la chemise dans des tons de blancs grisés très délicats renvoyant à la colorimétrie des cheveux dont les tons crème et gris reflètent la lumière.

Le regard concentré et résolu de Washington fixe toujours l'extérieur de la composition pour impliquer davantage le spectateur au sein de tous ces portraits en buste. Stuart entend restituer une gamme colorimétrique approfondie pour le rosé des joues et des lèvres révélant un homme d'énergie et d'action placé dans un arrière-plan aux tons unis d'une même gamme chromatique rythmée par des inflexions lumineuses. Cette sobriété met en évidence le traitement de la couleur et l'importance des coloris dans une composition où le décor est inexistant, sauf par la version Vaughan dont les ondulations du vaste drapé ferment l'espace pictural. La simplification des éléments derrière Washington ne manque pas de créer un sentiment d'intemporalité, très certainement non souhaité par l'artiste. En effet, cette démarche reflète le caprice de Stuart concernant les morceaux de décors qu'il détestait peindre. Toutefois, le visage du président reçoit un traitement sophistiqué, puisque c'est cette partie du tableau qui est la plus importante pour Stuart, il y déploie donc tout son talent. La structure faciale de Washington est ainsi très travaillée et ne souffre d'aucune simplification.

Les problèmes dentaires transparaissent par un gonflement visible en fonction de la prothèse portée le jour de la pose. C'est le cas pour la version Athenaeum peinte lors d'une séance de vie à Mount Vernon, que Stuart n'a jamais livrée aux Washington en dépit des nombreuses insistances de Martha Washington. Parfaitement conscient des répercussions d'une prothèse mal ajustée pour son paraître, il est fort à parier que ce portrait aurait déplu à Washington, mais il ne le verra jamais, d'autant plus que Stuart le laissa inachevé en dehors du visage. Pourtant c'est précisément ce portrait qui fera date dans la conscience nationale et l'esprit collectif des Américains, car sans cesse reproduit en peinture et en gravure jusque dans les planches des billets de un dollar. Stuart cherche à saisir la psychologie de son modèle sur la toile, d'où ses tentatives pour détendre Washington qui accepta de poser seulement pour répondre aux voeux de sa femme : « *Maintenant, monsieur, vous devez me faire oublier que vous êtes le général Washington et que je suis Stuart, le peintre*[1] *»*. Mais Washington n'était pas là pour sympathiser : *« Monsieur, Stuart n'aura jamais besoin de ressentir le fait d'oublier qui il est et qui est le général Washington »*. Le ton était donné !

Gilbert Stuart a mis un point d'honneur à exécuter le portrait du leader américain le plus célèbre du siècle, non pas par dévotion patriotique ou par un sens du devoir, mais simplement pour faire fortune en profitant de la forte demande du marché américain et européen. Les commissions ne cessèrent de monter crescendo du fait de la popularité de Washington jusqu'à sa mort à partir de laquelle elles s'enflammèrent suite à la vague d'émotion consécutive à sa disparition brutale. Dès lors, son aura de héros national atteignit le statut du mythe national, chaque citoyen considérait comme son devoir de posséder un portrait du premier président. Ainsi Stuart dupliqua sa version Athenaeum en diffusant l'image qu'il avait saisie de Washington d'après nature. Elle fut pour l'artiste un authentique défi à relever pour atteindre une vraie ressemblance, voire la gageure technique la plus complexe de toute sa carrière.

En effet, de l'aveu de Stuart les traits du visage de Washington étaient totalement différents de ceux qu'il avait observés chez nombre de ses modèles, en particulier pour les orbites des yeux et la partie supérieure du nez[2]. Il faut ajouter à cela l'ambiance attiédie par le manque d'enthousiasme du président à prendre la pose sur plusieurs heures. D'ailleurs, Stuart n'a pu compter que sur une seule séance très brève pour réaliser un autre portrait de Washington sacralisant non pas l'image du chef militaire, mais l'autorité et la puissance de la fonction présidentielle. Gilbert Stuart est ainsi le premier artiste à peindre Washington président de son pays paré de vêtements civils que l'on retrouve dans la composition des portraits en bustes Vaughan et Athenaeum, néanmoins il s'agit ici d'un portrait en pied, qui est, du reste, très rare au sein de l'œuvre de l'artiste.

1 The Diary of William Dunlap, op-cit. Même référence pour la citation suivante.

2 Isaac Weld, *Weld's Travels through the states of North America, and the provinces of Upper and Lower Canada, during the years 1795, 1796, and 1797,* Originally published in London 1799, Applewood Books, 2007.

Gilbert Stuart est aux antipodes de toutes les représentations de Washington, une démarche artistique lui permettant d'enraciner son art du portrait comme un modèle à imiter comme le fera Thomas Sully avec une copie où s'exprime sa palette romantique. Dans ce tableau où Washington n'est plus un général d'armée, symbolisant de facto sa renonciation à son pouvoir militaire, mais son passé de commandant en chef est rappelé par l'épée qu'il tient dans sa main gauche, elle lui vaut aussi de protéger l'État des divisions internes comme des attaques extérieures. La toile de Stuart s'insère en effet dans l'actualité politique de la fin du second mandat de Washington. La fonction du portrait est donc double en matérialisant l'image de la fonction présidentielle, tout en se faisant l'écho des convictions politiques de Washington. Dans ce sens, Stuart peint le président dans une gestuelle très solennelle évoquant son discours annuel au Congrès du 7 décembre 1795 sur l'état de l'Union dans lequel Washington met en garde la nation contre les alliances partisanes et le danger de l'instauration d'un pouvoir héréditaire. C'est dans ce sens qu'il refuse de se représenter à la fin de son second mandat, ouvrant ainsi une tradition politique dans la mandature présidentielle. Si Washington fut élu à l'unanimité lors de son premier mandat et facilement reconduit à son poste en 1793, il doit néanmoins affronter plusieurs crises politiques et diplomatiques.

L'entrée en guerre de l'allié français contre la Grande-Bretagne dans le contexte des guerres révolutionnaires est une menace, Washington dépense alors son énergie pour assurer la neutralité des États-Unis. Il soutient le traité Jay afin qu'il soit adopté par le Sénat pour régler les nébuleuses politico-commerciales instaurées par le traité de Paris en 1783. Cette prise de position ne manque pas d'irriter la jeune République française et les républicains jeffersoniens viscéralement contre ce traité avec la Grande-Bretagne. Washington doit également réprimer la rébellion du Whisky née en 1794 des contestations envers la politique fiscale du secrétaire du Trésor sur l'imposition des alcools forts. Cette dernière aurait pu dégénérer en guerre civile et faire voler l'Union en éclats. Washington est aussi tenu de mettre un terme à la Première Guerre indienne commencée en 1785 contre la Confédération des Amérindiens de l'Ouest. Toujours alliées à la Grande-Bretagne depuis la guerre de Sept Ans, ces populations se sont réunies en prenant les armes contre l'expansion américaine vers la région des Grands Lacs. Le traité de Greenville d'août 1795 assure la victoire de l'armée américaine à Fallen Timbers et pose les soubassements à la vocation de puissance continentale des États-Unis. Washington est donc politiquement engagé, il doit fatalement faire face à des oppositions et des critiques contre son projet de « *gouvernement libre, efficace et équitable* » tel qu'il l'avait défini devant le Congrès en 1790. La toile de Stuart représente ainsi l'homme d'État dans la pose d'un orateur s'adressant aux représentants de la nation tout en affirmant sa ligne politique.

Le Portrait Lansdowne est dans ce sens l'affirmation de l'autorité du président de l'Union, dont Washington ne manqua pas d'étendre les prérogatives. Stuart peint ainsi la souveraineté du gouvernement fédéral incarnée par la fonction présidentielle. Au sein de la composition, Washington est entouré d'attributs et d'insignes de l'identité américaine dont la disposition n'est pas laissée au hasard, le but du portrait étant d'impressionner le spectateur. Il est inspiré de l'iconographie des portraits d'apparat européens, dont Stuart reprend les codes stylistiques pour représenter la puissance. Washington est debout devant le fauteuil présidentiel aux couleurs de l'Union et près d'un bureau de travail dont la tenture rouge, la couleur du pouvoir, est relevée sur l'un des pieds surmontés d'aigles maintenant des éclairs et dont le décor sculpté rappelle des faisceaux. Un livre s'appuie contre le pied du meuble, il titre « Constitution and Laws of the United States » symbolisant les fondements de la République, tandis qu'un autre ouvrage à proximité intitulé « American Revolution » fait allusion à l'histoire de la nation. En revanche, les reliures posées sur le bureau derrière l'encrier, estampillé des armoiries du président Washington, évoquent la vie démocratique avec le titre « Journal of Congress ». L'arrière-plan est aussi riche en emblèmes au moyen d'une colonne dorique enveloppée d'une grande tenture rouge exprimant la force et la stabilité. L'arc-en-ciel quant à lui évoque la paix retrouvée après la guerre d'Indépendance.

Stuart peint non seulement George Washington dans sa fonction présidentielle, mais tout un programme iconographique auquel les Américains peuvent s'identifier. Le portrait Lansdowne parvient à une perfection symbolique reconnue puisque l'esprit de la composition est repris pour les portraits de Thomas Jefferson et James Monroe également peints par Gilbert Stuart. La toile de 1796 devient pour un temps l'archétype de la représentation des présidents en exercice portraiturés assis à leur bureau de travail et non debout en orateurs défendant leur politique devant les deux chambres réunies en Congrès. Ironie de l'histoire, l'original de ce portrait grandeur nature a été peint pour William Petty, premier marquis de Lansdowne, le dernier chef du gouvernement britannique pendant la guerre d'Indépendance. Ainsi Stuart fut commissionné par le marquis qui était sans doute l'un de ses anciens clients londoniens. La commande témoigne également de l'aura internationale de Washington. L'original quitte les États-Unis vers la fin 1796 pour être livré à William Petty en mars 1797, mais Stuart en fit des répliques dans différents formats notamment pour orner les State House des différents États fédéraux avant que la toile ne quitte définitivement son atelier. Une variante peinte en 1797, dite « The Constable-Hamilton portrait » montre Washington assis sur le fauteuil présidentiel, tandis que la console a laissé place à une vue où s'offre au spectateur l'United States Navy derrière le pilastre de la colonne dorique. Cette peinture navale clôture la composition et donne un effet métonymique, celui du rôle exécutif exercé par le président dirigeant le grand vaisseau de l'État. Il est matérialisé par l'épée tenue dans son avant-bras gauche. Il s'agit également de commémorer le Naval Act de 1794 signé par Washington qui prévoit la construction de six frégates. Le tableau est commandé par William Kerin Constable pour son ami Alexander Hamilton, alors secrétaire au Trésor pendant les mandats de Washington. La même année Stuart réalise la plus célèbre copie du portrait Lansdowne, il s'agit de celle installée à la Maison-Blanche en 1800. Quant à l'original, il ne retourne aux États-Unis qu'en 1968 avant que la toile, considérée comme un trésor national, ne soit rachetée par la National Portrait Gallery de Washington en 2001 pour vingt millions de dollars. Il a fallu attendre 205 ans pour que l'œuvre de Stuart quitte les mains des collectionneurs anglais et qu'elle rentre dans les collections nationales américaines.

Il existe dans le cycle des représentations peint par Stuart un portrait en pied offrant l'image du héros militaire au siège de Boston. C'est la seule fois où le travail de l'artiste représente Washington paré de son uniforme, mais le moment de la guerre d'Indépendance retenu est hautement emblématique. En effet, le siège de la ville au début du conflit joua un rôle fédérateur entre les colonies et au sein de l'Armée continentale lorsque la campagne militaire pour libérer Boston força les troupes britanniques à évacuer le foyer de la Révolution par la mer. Du reste, c'est également le seul portrait équestre connu de Gilbert Stuart. Au vu du thème proche d'une peinture de bataille, et connaissant l'attrait du peintre pour l'art du portrait, on peut affirmer qu'il répond à une commande de la ville de Boston honorée en 1806. En comparant le travail de Stuart, il n'est pas impossible qu'il se soit inspiré d'une autre toile peinte seize ans auparavant montrant le général Washington adossé à son cheval le tricorne à la main. Si Stuart a majoritairement peint Washington en civil comme premier président des États-Unis, John Trumbull, lui, l'a représenté avec son aura de général, à l'instar de Peale, du fait de son propre passif militaire qu'il partage en commun avec Washington lorsqu'il le servit comme deuxième aide de camp au début du conflit. Trumbull est rentré dans la postérité comme peintre d'histoire de la guerre révolutionnaire, toutefois il réalisa également des portraits en pied et en buste, majoritairement ceux de Founding Fathers, dont trois de George Washington de grandes dimensions et un en buste le représentant en civil au début de son second mandat dans le code vestimentaire que l'on retrouve deux ans plus tard avec la palette de Stuart. Malgré la nouvelle aura de chef de la Nation de Washington, Trumbull préfère le peindre à l'image du général qu'il côtoya en état-major : dans sa posture de « Commander in Chief ». L'essence de la bataille de Trenton et les forts de West Point et de Verplanck's Point qui servirent de places fortes autant que de campements sont retenus par l'artiste afin d'impliquer le spectateur dans l'intimité et le professionnalisme militaire de Washington.

John Trumbull fut témoin de l'intimité de Washington autant que de ses coups d'éclat en tactique militaire pendant le conflit grâce à son service au sein de son état-major. Ainsi l'artiste distille dans sa peinture des éléments de la sphère privée du général en chef afin de renforcer l'authenticité de son expression vivante. Ses portraits en pied représentent les deux chevaux personnels de Washington, de même que William Lee son serviteur particulier qui l'accompagna pendant la guerre. La toile de 1780, exécutée par Trumbull lors de son éducation artistique à Londres, accorde une place importante à l'esclave de maison peint derrière Washington à la mode d'un étranger oriental vêtu d'un turban afin de répondre au stéréotype de la période concernant les personnes de couleurs peuplant rarement les compositions. William Lee maintient Nelson reconnaissable par sa robe couleur châtaigne et sa tache blanche au niveau du chanfrein. Washington appréciait sincèrement son serviteur, d'où le fait que Trumbull ait souhaité le peindre aux côtés du général, puisqu'il a pu appréhender la manière dont William Lee était traité au service du général. Il ne faut pas oublier que le Père Fondateur est détenteur de plusieurs dizaines d'esclaves à l'instar de nombre d'Américains propriétaires d'une plantation. Washington a lutté contre l'institution de l'esclavage, souhaitant mettre fin à cette pratique tout comme Thomas Jefferson. Mais contrairement aux autres Founding Fathers, il fut le seul à prendre des dispositions dans son testament de 1799 afin de faire affranchir tous ses esclaves à son décès y compris William Lee.

Sur le plan de l'illustration des qualités de militaire de Washington, le choix de West Point par Trumbull est symbolique à plus d'un titre. Au niveau tactique le fort surplombe l'Hudson octroyant un accès privilégié jusqu'à New York, Washington n'a donc eu de cesse de renforcer les défenses de la place forte pour que *« Le commandement de la plus haute fonction en Amérique*[1]*»* demeure sous le contrôle des Patriotes. Dès 1777, le général en chef ordonne au général Putnam d'*« employez toute votre force et tous les moyens en votre pouvoir pour ériger et achever dans la mesure du possible, de tels travaux et entraves peuvent être nécessaires pour défendre et sécuriser le fleuve contre toute tentative future de l'ennemi*[2]*»*. Trumbull en qualité d'officier militaire connaissait semblablement l'intérêt névralgique de West Point qui aurait permis aux armées britanniques de couper en deux les colonies septentrionales de l'Union. En 1780, l'année où Trumbull travaille à sa composition, West Point devient aussi célèbre à cause de la *« perfidie que l'on ne peut qualifier d'Arnold*[3]*»*. Benedict Arnold fut effectivement général de l'Armée continentale avant de trahir la cause des Patriots transférant des informations aux forces britanniques pour capturer West Point alors sous son commandement, dont il avait affaibli les défenses. La machination ourdie comprenait également la capture de Washington pendant qu'il dînait avec lui. Néanmoins Arnold échoua au moment où son contact britannique, le major John André, fut capturé le 23 septembre 1780 transportant ses papiers. André fut pendu comme espion et Trumbull dut en subir les répercussions à Londres en se faisant arrêter à son tour ce qui fit avorter sa formation. Le portrait de Washington sur une falaise devant West Point, que le général désigne d'un geste de la main gauche, est donc hautement icônique pendant la guerre et rétrospectivement. Le fort devient d'ailleurs la première académie militaire sous l'administration de Jefferson après que Washington ait établi une école d'artilleurs et d'ingénieurs pour pallier l'absence de formation militaire officielle que la guerre d'Indépendance a percée à jour. West Point est depuis le lieu prestigieux de l'enseignement des officiers de l'U.S Army concrétisant le voeu de Washington d'une institution offrant aux corps d'officiers une formation inégalée. C'est un lieu stratégique et symbolique de l'identité américaine dès la fin du XVIIIe siècle que Trumbull a perpétué au moyen de la peinture.

1 From George Washington to William Heath, 21 March 1781. *The Papers of George Washington*. The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-05145

2 From George Washington to Major General Israel Putnam, 2 December 1777. *The Papers of George Washington*. The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-12-02-0473

3 From George Washington to John Laurens, 13 October 1780. *The Papers of George Washington*. The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03563

Si la toile de 1780 devient la première représentation de Washington faisant autorité en Europe, Trumbull peint un autre portrait en pied du général dix ans après pour restituer la revue des troupes de l'Armée continentale à Verplanck's Point en l'honneur du corps expéditionnaire français du comte de Rochambeau alors sur le départ pour les Antilles. Cette image idéalisée du général immortalise pourtant une démonstration de force bien réelle après les mois suivant la bataille de Yorktown, qui allait devenir la victoire finale de la guerre d'Indépendance dont on ne connaissait pas encore l'issue. Trumbull peint Washington accoudé à la selle et tenant les rênes de Blueskin, son autre cheval personnel identifiable par sa robe blanche. Il surplombe la scène. Le commandant en chef semble méditer sur la grandeur de ses actions, mais l'expression est bien éthérée puisqu'en réalité à ce moment précis Washington et ses troupes ne savaient pas que le conflit était terminé, pire il songeait même à une crise militaire aussi grave que celle de 1776. Yorktown est un échec militaire doublé d'une honte pour l'armée professionnelle britannique, mais dans les mois qui suivirent les forces de Sa Majesté ont volé de victoires en victoires faisant subir à la même force navale française qui piégea les troupes de Cornwallis par la mer une grave défaite navale le 12 avril 1782 à la bataille des Saintes. L'escadre de l'amiral Rodney coule le vaisseau amiral *Ville de Paris* et le vainqueur de la baie de Chesapeake, l'amiral de Grasse, est capturé ! À Gibraltar le général Eliott brise l'assaut des coalisés franco-espagnols mettant fin au siège. Dans les colonies New York et Charleston sont toujours occupées. Le siège de Savannah se poursuit, les Amérindiens sont toujours alliés aux tuniques rouges qui contrôlent le Canada. Washington craint à juste titre une nouvelle agression britannique et une réactivation du conflit malgré le début des pourparlers, d'autant plus que les troupes françaises quittent le continent américain pour renforcer l'armée royale dans les Caraïbes. De surcroît, le Congrès américain n'a toujours pas les pouvoirs de lever des fonds dans le but de rémunérer les effectifs américains. Les troupes de Rochambeau sont au campement de Verplanck's Point pour gagner Boston afin d'organiser le redéploiement des troupes vers la Martinique et contourner New York occupée. C'est l'occasion pour Washington de démontrer aux officiers français les compétences de l'Armée continentale avant leur départ. En effet, pour espérer contrer une résurgence du conflit face à la couronne britannique, les colonies américaines auraient de nouveau besoin de l'aide française. L'enjeu est de donner l'image d'une force alliée fiable sous son commandement loin des mécontentements et des dissensions internes. Il s'agit parallèlement d'auréoler le républicanisme idéologique de cette armée nationale. La composition de Trumbull pérennise ce moment précis de la guerre d'Indépendance, mais en 1790 la guerre était gagnée depuis sept ans, d'où le fait que l'artiste peint Washington en héros militaire serein et non rongé par l'angoisse.

En 1792, Trumbull est commissionné par la ville de Charleston qui souhaite commémorer la visite officielle du président de mai 1791. L'artiste fait le choix de peindre les manœuvres nocturnes décisives de Trenton conduisant à la victoire sur les troupes hessoises au lendemain matin. Le tournant majeur du début de guerre d'Indépendance va décorer l'hôtel de ville de Charleston. Cette commande avait une signification personnelle pour Trumbull, en vétéran du conflit il décide de peindre le moment critique du leadership de Washington représenté au premier plan tenant sa longue-vue. Il a conçu sa stratégie, ses troupes montent à l'assaut de la ville contre l'occupant ennemi. Par son traitement des couleurs, le peintre retransmet le sentiment inquiétant de ce moment dramatique où la bataille va se décider. Une batterie ennemie gît détruite aux pieds de Washington, derrière lui Blueskin, cabré, confère un dynamisme à la composition renforcé par le dragon de la cavalerie continentale qui tente de l'apaiser. Trumbull a fidèlement retranscrit le caractère du cheval connu pour son comportement nerveux lors des tirs de canon et des sons surprenants de la bataille. À l'arrière-plan on devine une compagnie d'artilleurs rappelant le rôle prépondérant accordé par Washington à l'artillerie. Les bannières étoilées flottent au milieu des fracas suggérés par les fumées des tirs de batterie. Le ciel menaçant à l'extrémité de la toile s'éclaircit du côté gauche avec des couleurs pastel suggérant le lever du jour : la victoire de Trenton est à portée de canon !

L'artiste perfectionne le traitement des coloris pour exprimer à travers la toile les émotions des combats engagés par les troupes révolutionnaires inférieures en nombre, mais confiantes dans la victoire car guidées par leur « Commander in Chief ». Trumbull considérait ce portrait en pied de grandeur nature, véritable synthèse entre la peinture de bataille et le portrait, comme *« le meilleur de ceux que j'ai peints »*. La toile manifeste en effet la quintessence même du patriotisme américain qui permit de prendre la ville de Trenton face à des Hessois entraînés et aguerris, mais impuissants à rompre les colonnes américaines menées personnellement par Washington au moment des charges intermédiaires dans la neige épaisse de l'hiver 1776. Nonobstant, Charlestown a refusé le tableau préférant une image moins militaire. Une autre version fut donc peinte avec la ville de Trenton refermant l'espace pictural. George Washington a posé pour Trumbull à Philadelphie en 1792. L'original successif à cette séance est le dernier portrait composant le triptyque des représentations de Washington par Trumbull en héros militaire. Une copie existe dans un format moins ambitieux aux tons plus sombres, pour la différencier Nelson est peint à la place de Blueskin.

Un dernier artiste contribue au cycle de représentation de George Washington dans l'art du portrait au moyen d'une démarche où s'enchevêtrent la sphère privée et publique. Edward Savage peint une composition en buste glorifiant le général en chef dans son uniforme, arborant pour la première fois l'insigne de membre de la société des Cincinnati dont l'emblème est directement inspiré du Grand Sceau des États-Unis créé en 1782, ce dernier fait sien le pygargue à tête blanche aux ailes déployées. Savage est ainsi le premier peintre à représenter Washington avec cette médaille en forme d'aigle émaillé, un symbole identitaire né de la guerre d'Indépendance et de ses idéaux devenus le paradigme allégorique des États-Unis maintes fois repris pour identifier nombre de leurs institutions politiques et gouvernementales jusqu'au XXI siècle. Le portrait de Savage est terminé en 1790, soit sept ans après la fondation de la Société en mai 1783 sous l'impulsion de Henry Knox en réponse à la dissolution par le Congrès de l'Armée continentale. D'autres peintres auraient pu représenter Washington portant l'insigne des officiers militaires ayant servi pendant la guerre d'Indépendance. Mais il n'en est rien. L'ex-général en chef n'est pas directement impliqué dans la création de la Society of the Cincinnati, il l'a rejointe en étant élu comme son premier président. La devise latine de la Société « *Omnia reliquit servare rem publicam* » est une allusion directe à l'histoire du général Cincinnatus connue par les écrits de l'historien romain Tite-Live.

Même si la Société reprend le nom et l'exemple vertueux du dictateur romain qui abandonna ses pouvoirs au Sénat pour retourner à sa retraite lorsque Rome fut sauvée de ses ennemis, cela ne l'empêche pas d'essuyer de vives critiques comme étant une organisation héréditaire anti-républicaine souhaitant mettre en place une noblesse américaine, voire une aristocratie militaire. Washington, sur les conseils de Thomas Jefferson qui essaya de le convaincre de prendre ses distances, dut proposer une série de changements lors de l'assemblée générale de la Société en mai 1784, notamment la suppression de l'adhésion héréditaire. Les suggestions réformatrices furent approuvées, cependant les pratiques perdurèrent. Les accusations ont anathémisé la Société comme un ordre anti-égalitaire à l'égal des chevaleries européennes. Il s'agit d'une épée de Damoclès planant au-dessus de l'Union, d'où la possible consigne artistique de ne pas associer l'image de Washington à celle de la Société perçue comme complotiste par l'opinion publique qui l'accuse de vouloir renverser la démocratie républicaine à son profit. De surcroît, la discrétion est une qualité fondamentale pour un franc-maçon, ceci expliquerait également l'exclusion des symboles de la franc-maçonnerie de l'iconographie de l'ère révolutionnaire. Ainsi, on ne retrouve à aucun moment un emblème de cette fraternité, malgré le fait que plusieurs Founding Fathers avaient adhéré au projet universel franc-maçonnique à l'instar de George Washington, lui-même maître maçon, qui pratiqua en public plusieurs rites de l'ordre vêtu de son tablier maçonnique. Toutefois cela n'a pas empêché l'adhésion à la construction idéologique avec le général romain, faisant de l'ex-général en chef de l'Armée continentale le Cincinnatus américain.

Thomas Jefferson, devenu un opposant à l'administration de Washington, crie également haro sur la Société des Cincinnati affirmant que *« leur vue doit être parfaitement éblouie par le scintillement des couronnes et diadèmes[1]»*. Le président avait parfaitement conscience de ces attaques véhémentes contre la Société et à travers elles contre sa propre politique, d'autant plus que *« que les sentiments politiques sont très variés parmi les citoyens dans de nombreux États[2]»*. Après le contexte agité de l'adoption de la Constitution par les États et afin de ne pas *« Pour réanimer les braises mourantes de la faction, ou soufflant sur l'étincelle latente de la jalousie en en faisant une flamme inextinguible[3]»*, il n'est pas impossible que les peintres aient reçu l'ordre de ne pas représenter des symboles sujets à des dissensions politiques pouvant mettre en danger la sécurité de l'Union. Une inquiétude de désordre public, suscité par la formation du club démocrate-républicain encourageant la participation civique contre la corruption, gagne l'élite fédéraliste au pouvoir. Ce climat politique écœure Washington des logiques partisanes. Une censure a donc pu être appliquée, le président admettant lui-même que *« l'harmonie et l'adaptation sont essentiellement les plus requises pour notre prospérité publique, peut-être pour notre existence nationale[4]»*. En 1793, Savage réalise une composition inspirée du portrait en huile sur toile qu'il avait peint, le président apparaît en civil consultant les plans de la future capitale assis à son bureau. Il exécute trois ans après un nouveau portrait sans insigne des Cincinnati en restituant tous les codes picturaux des portraits en buste de Washington des compositions Vaughan. L'artiste améliore son traitement du visage, tout en se distinguant de la palette de Gilbert Stuart. Il peint toujours Washington presque de profil, le regard tourné vers l'extérieur de la toile sans prêter attention au spectateur.

Savage réussit à révolutionner une dernière fois l'iconographie de George Washington construite pendant l'ère révolutionnaire par le biais d'une peinture monumentale. Il s'agit effectivement de la seule et unique fois où le président est peint dans l'intimité familiale à Mount Vernon. The Washington Family est l'œuvre la plus célèbre de Savage, ce projet ambitieux exigea sept ans de conception de 1789 à 1796. La composition devient rapidement une icône nationale par sa popularité, car successivement exposée dans les galeries d'art de Savage et diffusée à grande échelle par la gravure que l'artiste maîtrise. Washington lui-même commanda quatre exemplaires de la toile, dont un pour sa salle à manger de Mount Vernon. Le travail impliqua plusieurs séances d'après nature à New York avec les époux Washington et leurs petits-enfants qu'ils avaient adoptés suite aux décès de leurs parents. L'artiste peint successivement George, Martha, Eleanor Parke Custis, George Washington Parke Custis, ainsi que l'esclave William Lee avant de les représenter autour d'une table à Mount Vernon. Savage a souhaité peindre Washington dans son uniforme complet pour rappeler son passé militaire. Le plan urbain posé sur la table n'est autre que celui de Pierre Charles L'Enfant pour la nouvelle capitale, dont le chantier est en cours. Martha indique d'un geste décidé avec son éventail l'une des premières rues tracées, la future Pennsylvania Avenue reliant le Capitole à la Maison-Blanche, deux bâtiments singulièrement indissociables de l'identité américaine également en construction. Washington pose aussi la main sur le plan de la future capitale fédérale, l'une de ses plus grandes réussites politiques de ses deux mandats présidentiels. La ville deviendra éponyme à titre posthume afin de lui rendre hommage. Le globe sur lequel s'appuie son petit-fils et l'instrument scientifique qu'il tient dans sa main symbolisent des attributs scientifiques. Le plan urbanistique fait allusion aux projets architecturaux de la capitale, il est inhérent au domaine des arts. De manière sous-jacente Washington se ferait-il peindre sur le modèle d'un souverain protecteur des arts et des sciences ? L'expression picturale et stylistique semble le confirmer !

1 From Thomas Jefferson to James Madison, 28 December 1794. *The Papers of Thomas Jefferson.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-28-02-0171

2 From George Washington to William Barton, 7 September 1788. *The Papers of George Washington.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/04-06-02-0446

3 From George Washington to William Barton, 7 September 1788. Références note 2.

4 From George Washington to William Barton, 7 September 1788. Références note 2.

La palette de Savage immortalise la double image de Washington dans la même composition, celle du président de la nation et du grand-père de famille au sein de sa plantation, faisant ainsi écho au parallèle entre le général américain et le général romain Cincinnatus. Cette dernière était alors bien connue des Américains. Le domaine de Mount Vernon est rappelé par la vue sur le Potomac grâce au levé figuratif du drapé entourant la colonne dorique. Ce panorama est idéalisé en partie, en effet Savage visite la plantation du Président lorsqu'il travaille à son portrait de groupe entre 1787 et 1791. Il en réalisera d'ailleurs deux peintures à l'huile détaillées indépendantes, seuls témoignages du domaine privé de Washington de son vivant. L'artiste juxtapose ainsi dans son œuvre plusieurs dessins et peintures préparatoires, la vue sur le Potomac depuis Mount Vernon, les portraits de George et Martha Washington puis ceux de leurs petits-enfants.

L'ensemble atteste de la sophistication et du raffinement de la palette de Edward Savage restituant en détail la marqueterie des fauteuils, les tons soyeux et satin de la robe de Martha Washington, sans omettre sa coiffe en mousseline. L'orfèvrerie travaillée de l'épée de George Washington peut être admirée du pommeau jusqu'à la garde. L'uniforme témoigne semblablement de la précision du peintre par le rendu de la finesse des volants de la chemise, du jabot en dentelle, du seyant des épaulettes dorées et de la cocarde du tricorne dont on distingue la volumétrie. Les vêtements des petits-enfants bénéficient de la même subtilité picturale. La topographie des lieux n'est pas négligée, le spectateur peut observer attentivement les rives du Potomac et le mont Vernon offrant un sentiment d'immensité et une perspective aboutie à la toile. Savage livre ici une image d'une richesse unique de la famille Washington où la vie privée côtoie la sphère publique. La composition assure des revenus substantiels témoignant de l'attrait du public pour l'œuvre de Savage, elle fut maintes fois reproduite en gravure, notamment colorisée avec une légende en français. The Washington Family clôture le cycle de représentations dévolues à Washington.

De toute la génération fondatrice des États-Unis, George Washington est le plus représenté dans toute l'iconographie de la guerre d'Indépendance. De son vivant, le Père Fondateur de Virginie était admiré et jouissait d'une grande popularité, néanmoins éprouvée lors de ses mandats présidentiels. Pendant la guerre on contemplait sa capacité à inspirer et à mener une armée hétéroclite, lors de sa présidence on reconnaissait son leadership politique. La multiplicité des représentations de Washington atteste de la persistance du mythe construit autour de sa personne tout au long de son existence. De l'image du héros de la guerre à celle de chef de la nation, elles expriment sa personnalité emblématique devenue à terme indissociable de l'identité américaine. Le rôle de Washington fut déterminant dans la pratique militaire et celle du pouvoir politique influençant considérablement la société américaine jusqu'à la personnifier. Le réputé discours devant le Congrès sur l'état de l'Union est issu de sa volonté personnelle, il est depuis sans cesse repris jusqu'à rentrer dans la tradition pour finalement devenir une norme fondamentale de la vie politique américaine.

L'émotion extraordinaire suite à sa mort s'est répercutée dans toute la nation endeuillée pour l'homme, le héros et plus chaleureusement pour le père du pays qu'il était devenu. La peinture a transcendé sa réputation d'honorable Gentleman Farmer en aura du général providentiel puis à celle du premier président. Les peintres ont synthétisé les différents symboles inhérents à Washington à travers leurs compositions, de même que les différents aspects de sa personnalité. Ils créèrent le piédestal artistique de sa légende. Son image est ainsi devenue immanquablement l'un des poncifs identitaires de la nation auquel se réfèrent les Américains. L'oraison funèbre du général Henry Lee traduit le sentiment patriotique exprimé autour de George Washington par ses contemporains et que l'on retrouve dans les gammes chromatiques des compositions picturales de la période : *« Washington. First in WAR. First in PEACE. First in fine HEARTS of his COUNTRYMEN*[1]*»*.

1 Washington. Premier en guerre. Premier en paix. Premier dans le cœur de ses compatriotes.

George Washington est omniprésent dans l'iconographie dévolue aux Founding Fathers, cependant la palette des premiers peintres américains représenta aussi d'autres individus ayant contribué à créer la première démocratie moderne tout en atteignant par leurs mérites les sommets de l'appareil d'État. John Adams fait partie de ces délégués consacrant leur vie au service public de la jeune nation. Il se fait connaître comme l'un des membres les plus influents de la génération révolutionnaire lorsqu'il défend les soldats britanniques accusés du massacre de Boston et en devenant le chef de la faction indépendantiste au Congrès continental. C'est un bourreau de travail au caractère bien trempé participant à quatre-vingt-dix comités pour lesquels il a œuvré, tout en étant l'un des Founding Fathers à l'érudition accomplie pour avoir étudié le droit à Harvard. Premier vice-président des États-Unis, il devient le second président des États-Unis après Washington dont il avait fait la connaissance depuis 1774 !

Le délégué du Massachusetts a effectivement dîné plusieurs fois avec celui de Virginie, dont il partageait les mêmes convictions politiques, tous deux devenant de fervents fédéralistes après la Révolution. Son intercession fait nommer Washington « Commander in Chief of the Continental Army ». Il signe la Déclaration d'Indépendance après avoir participé à sa rédaction aux côtés de son ami Thomas Jefferson. Adams préside le Board of War and Ordnance dont la mission est d'administrer l'Armée nationale avant de représenter les Colonies Unies sur la scène européenne afin de financer l'effort de guerre. Il prend donc une part active dans les négociations et les préliminaires de paix aux côtés de Benjamin Franklin, John Jay et Henry Laurens. John Adams pose à plusieurs reprises, mais jamais pendant son mandat présidentiel. Ses premières représentations connues sont peintes lorsqu'il soutenait l'indépendance de la nouvelle nation en étant diplomate à Londres, avant de devenir le premier ministre des États-Unis en Grande-Bretagne. Son service d'ambassadeur lui permit d'être reconnu comme l'un des leaders de la Révolution par ses compatriotes, tout en le faisant entrer dans l'iconographie de l'ère révolutionnaire.

John Adams est d'abord portraituré par les peintres américains présents à Londres pendant son mandat d'ambassadeur auprès de Georges III. John Singleton Copley est ainsi le premier peintre pour lequel Adams posa en 1783 dans le but de commémorer son rôle vis-à-vis de la ratification du du Traité de Paris par les belligérants, officialisant de facto la reconnaissance politique des États-Unis par l'ex-métropole. Il s'agit du seul portrait en pied d'Adams dans toutes les représentations connues du Père Fondateur. Copley le peint avec les attributs de sa fonction pour d'autant mieux souligner son dévouement. La technique de travail de Copley a gagné en maturité depuis ses premiers portraits américains, la physionomie d'Adams étant bien proportionnée dans l'espace de la composition contrairement à celle de son cousin Samuel, dans un tableau exécuté dans les jeunes années de Copley en 1772. Néanmoins, on reconnaît la touche de l'artiste par la précision des coloris et l'élégance de l'espace scénique restitué à l'aide d'une palette généreuse en détails.

Adams regarde directement le spectateur, l'impliquant au sein de son œuvre diplomatique tout en le prenant à témoin. Il désigne une carte où est distinctement représentée la région du Nouveau Monde inhérente aux colonies américaines peintes en rouge par Copley. La draperie richement décorée sur la console de travail laisse entrevoir un globe terrestre insistant de nouveau sur les territoires revendiqués par le gouvernement américain par le biais d'une gamme chromatique faisant écho au rouge de la carte. La peinture est réalisée après la dernière campagne militaire à Yorktown puisqu'une statue d'inspiration classique tient un rameau d'olivier tout en abaissant une torche en direction des cartes. Le travail de Copley reflète ici la volonté américaine de mettre fin à la guerre d'Indépendance tout en tissant de nouveaux liens avec Londres, notamment commerciaux. La démarche artistique offre une image efficacement élégante de John Adams par la volumétrie des volants de la chemise, les jeux de lumières sur la veste et la perruque poudrée.

La colonne, leitmotiv du symbole de force et de stabilité, occupe une place non négligeable. Sa monumentalité accroît le sentiment de puissance acquis par la jeune République américaine sur la scène diplomatique pour avoir défait l'hégémonie de la Grande-Bretagne. Adams lui-même est représenté avec une épée alors qu'il n'est en rien un militaire. Copley a sans doute voulu signifier le combat du délégué du Massachusetts comme acteur de la reconnaissance souveraine des États-Unis, voire sa responsabilité de chef de la diplomatie américaine. En effet, il n'est pas impossible que Adams ait souhaité se démarquer des autres ambassadeurs américains en Europe en affirmant son rôle par rapport à Benjamin Franklin avec qui il était en conflit sur la direction à donner concernant l'alliance franco-américaine. Adams s'est même opposé à Vergennes, le secrétaire d'État aux Affaires étrangères de Louis XVI, sur des questions commerciales jetant in fine les bases de l'unilatéralisme américain. Copley a souhaité exposer l'œuvre à Londres, néanmoins l'opinion publique anglaise était encore sous le choc de la perte des colonies américaines et l'instabilité gouvernementale régnait. Il s'agissait également de ne pas être renvoyé de la Royal Academy of Arts sur décision de Georges III à cause du portrait d'un Insurgent américain que le roi côtoyait dans le cadre des négociations. Ainsi le portrait en pied de John Adams est à l'abri des regards dans l'atelier de l'artiste jusqu'en 1796, date où il est enfin exposé à l'académie des Beaux-Arts. Il est finalement envoyé à son modèle en 1815, lorsque Adams s'était retiré de la vie politique dans son domaine privé après avoir été battu pour sa réélection. Abigail Adams, qui se fera portraiturer par Stuart lorsqu'elle devient la First Lady, a salué le talent de Copley pour avoir su saisir *« la très bonne ressemblance*[1]*»* avec son mari, tandis que le deuxième président l'a dénigrée reflétant *« un morceau de vanité »*. John Adams était un opposant aux arts et à leurs splendeurs mode d'expression privilégiée des régimes monarchiques inégalitaires selon lui. Le faste artistique de la Galerie des Glaces au Château de Versailles avait d'ailleurs profondément choqué ses convictions de républicain fédéraliste !

John Adams se fait de nouveau peindre à Londres lors de sa dernière année au service de la politique étrangère de son pays. Il choisit Mather Brown un autre peintre américain toujours originaire de Boston. Le ministre plénipotentiaire est représenté de trois-quart face, il fixe l'extérieur de la toile en direction du spectateur. Brown prend le parti d'une palette accentuant des tons sombres contrastés par les nuances de vert dominant le portrait en buste. Adams est à son bureau de travail, il est prêt à écrire avec un feuillet de papier vierge cachant un encrier, dont on devine la présence par la plume d'oie. L'« Histoire de Virginie », un traité sur les composantes sociétales virginiennes, de son ami Thomas Jefferson est distinctement reconnaissable par sa reliure. John Adams représente l'une de ses qualités associées à sa personne et reconnue de ses collègues à l'Assemblée du Congrès, celle d'un travailleur infatigable dévoué à l'Indépendance de la nation américaine. Par ce simple portrait exécuté en 1788, Brown peint à travers Adams l'une des valeurs idéologiques de la Révolution américaine, celle du mérite. Absent de la Convention de Philadelphie et des travaux pour établir la Constitution, les services d'intérêts publics de l'auteur de la constitution de l'État du Massachusetts ne sont pas passés inaperçus puisqu'un an plus tard il est élu Vice-président sans s'être présenté, remportant le plus de voix après Washington.

Malheureusement pour lui, la vice-présidence est à la fin du siècle un rôle honorifique au sein du gouvernement, Adams a lui-même qualifié son poste de *« plus insignifiant jamais inventé par l'homme ou conçu par son imagination*[2]*».* Il était exclu des délibérations du cabinet de Washington, par surcroît l'ancien délégué du Congrès continental devait assurer la fonction de témoin silencieux en tant que président du Sénat, intervenant seulement 31 fois pour départager un vote sans majorité qu'il trancha néanmoins toujours en faveur de l'administration de Washington. Ces huit années passées dans l'ombre sont difficiles, mais c'est alors que Trumbull peint la toile qui deviendra rétroactivement son portrait officiel à la fonction suprême pour la postérité.

1 *Letters of Mrs. Adams : The Wife of John Adams*, Wentworth Press, 2019. Même référence pour la citation suivante.
2 *Letters of John Adams Addressed to his Wife*, Cambridge University Press, 2011.

John Trumbull réalise un tableau faisant date au sein de son œuvre. Il s'agit d'un clair-obscur où John Adams surgit de la nuit captant sur lui toute la lumière. L'arrière-plan est composé entièrement d'une intense noirceur contrastant avec le portraituré regardant vers l'extérieur de la composition. Trumbull apporte un soin délicat pour le rendu du visage, par la finesse de la gamme chromatique utilisée sur la peau rougie notamment au niveau des joues. Une lumière zénithale semble descendre sur le vice-président d'où les jeux de luminosité fortement concentrés sur le haut du visage, puis diminuant constamment vers l'extrémité du jabot de la chemise. Cet effet que l'on rencontre rarement dans la palette de Trumbull, du moins de manière aussi marquée, permet d'alléger la composition tout en lui apportant un relief saisissant. La démarche artistique place immédiatement Adams au sein d'une intemporalité déstabilisante tout en captant simultanément l'attention. L'expression accordée au Père Fondateur est simple et redoutable d'efficacité. Dans les mêmes années, entre 1792 et 1793, Trumbull exécute deux variantes où seuls le fond de la toile et le traitement de la lumière diffèrent, Adams étant peint dans le même code vestimentaire stricto sensu et toujours de trois quart face. Il n'est d'ailleurs pas impossible que ces trois portraits soient un travail de recherche de l'artiste pour approcher au mieux la ressemblance et l'expression vivante du Vice-président. En revanche, il est certain que Trumbull a stylistiquement repris un portrait en buste du délégué du Massachusetts afin de l'intégrer à sa toile monumentale de la signature de la Déclaration d'Indépendance pour la rotonde du Capitole placée l'année même de la mort d'Adams en 1826.

Gilbert Stuart est le dernier peintre à portraiturer John Adams pendant sa retraite dans le Massachusetts après son retrait de la vie publique suite à sa défaite pour sa réélection face à Thomas Jefferson. Au moment où Washington refuse de se représenter pour un troisième mandat consécutif, la fonction suprême était vacante et Adams se présente pour l'emporter d'une courte majorité après une campagne acharnée face à Jefferson, ce dernier devenant de facto son vice-président. Le deuxième président eut la lourde tâche insurmontable de succéder à l'administration de George Washington. Sa présidence fut largement impopulaire, en particulier à cause de la popularité posthume écrasante de Washington, cette dernière auréolant toute son entreprise politique passée, d'autant plus que son administration fut sapée de l'intérieur par les manœuvres d'Alexander Hamilton. En dépit d'un mandat entaché par les lois sur les immigrants étrangers et le Sedition Act contre les diffamations subversives, Adams réussit pourtant à éviter une guerre ouverte avec la France par le traité de Mortefontaine signé trop tardivement pour sauver son mandat. Il quitte la présidence discrédité en 1801 après avoir causé, malgré lui, la victoire de l'opposition.

La technique de Stuart a dû plaire à John Adams opposé à toute forme de magnificence exacerbée par un décorum somptueux. L'ex-président est représenté devant un fond uni d'une gamme chromatique réduite mais avec des variations de lumières et d'ombre. Aucune draperie soyeuse, pas de mobilier aux matières nobles, pas même de reliure de livre ouvragée, ou de fauteuil en marqueterie, seulement John Adams en toute sobriété sans attributs évoquant ses différentes fonctions gouvernementales ou son rôle déterminant lors du deuxième Congrès continental. Les deux portraits en bustes représentent Adams regardant vers l'extérieur de la composition. Seule la couleur de sa veste change du noir en faveur du rouge, peut-être pour différencier l'original de sa copie. En 1823, son fils commissionne Stuart pour un dernier portrait où il ne ménage pas la vieillesse du modèle âgé de 88 ans ! Son visage est marqué, mais son regard n'a rien perdu de sa vivacité et fixe énergiquement le spectateur. Il est assis sur un sofa s'appuyant sur une canne, astucieusement cachée. C'est son dernier portrait réalisé deux ans avant que son fils John Quincy Adams devienne le 6e président des États-Unis en 1825, également portraituré par Stuart. John Adams s'éteint à quatre-vingt-dix ans, le jour même du cinquantième anniversaire de la déclaration d'Indépendance à laquelle il avait contribué aux côtés de son ami et rival politique, Thomas Jefferson.

Personnalité haute en couleur parmi les plus charismatiques et les plus ambivalentes de la Révolution américaine, Jefferson est le Père Fondateur le mieux représenté dans l'art pictural après George Washington. Mather Brown, John Trumbull, Charles Willson Peale et son fils Rembrandt, puis Gilbert Stuart et enfin Thomas Sully l'ont portraituré tout au long de sa carrière à différents moments de la construction identitaire des États-Unis, si bien qu'il en est devenu l'une des icônes majeures, par ses prises de position et les charges qu'il exerça de gouverneur de Virginie jusqu'à celle de locataire de la Maison-Blanche. Jefferson est un exemple accompli de la philosophie des lumières s'exerçant aux sciences, au droit, à la politique, à l'économie et traitant des questions religieuses. Il partage le même rang social que Washington, celui des riches planteurs propriétaires d'esclaves. Tous deux furent en ce sens élus à la Virginia House of Burgesses. Jefferson lutta d'ailleurs avec le fossé existentiel entre ses convictions philosophiques contre l'esclavage et la dépendance économique des États de l'Union à ces pratiques d'asservissement. Devenu veuf il eut d'ailleurs une relation, dont la nature laisse perplexe, avec l'une de ses esclaves, Sally Hemings, la demi-sœur de sa défunte épouse qui séjourna d'ailleurs avec lui en France pendant son mandat de diplomate. Six enfants sont même nés de cette union, quatre survivent jusqu'à l'âge adulte, ils seront affranchis. Qualifiant l'esclavage de « crime abominable » et plaidant pour l'émancipation progressive de la population asservie, Jefferson n'en reste pas moins le Founding Father possédant le plus grand nombre d'esclaves, soit plus de 600 !

Il exprime d'abord son dévouement à la cause révolutionnaire au sein du Committee of Five en étant le principal auteur du premier texte fondateur des États-Unis, celui de la Déclaration d'Indépendance. La célèbre formulation[1] du préambule énonce non seulement les principes du gouvernement et les valeurs de l'identité américaine, mais elle détient également une dimension universaliste par l'inspiration pluriséculaire qu'elle a suscitée. Délégué influent au Deuxième Congrès continental reconnu pour sa plume, puis à la Virginia House of Delegates lorsqu'il travaille au projet constitutionnel de l'État de Virginie, Jefferson n'est toujours pas portraituré. Il faut attendre 1786, la même année où il est fier de rédiger le Virginia's Statute for Religious Freedom établissant la liberté religieuse et de culte en Virginie. Sur les recommandations de John Adams, Jefferson pose pour la première fois sous son mandat de ministre en France après avoir succédé à Benjamin Franklin dans ces fonctions. Mather Brown peint alors la première représentation d'après nature connue de Jefferson.

Dans sa démarche, Brown représente le ministre de façon très formelle répondant aux critères de bienséance : veste, gilet rayé embelli d'un jabot en soie frisée, cheveux habillés d'une perruque poudrée. Ce traitement permet de renforcer la solennité du portrait. L'arrière-plan est un fond uni rouge clairsemé d'un jeu de lumière. À droite de Jefferson, une statue allégorique de la Liberté identifiable grâce au bonnet phrygien. Cet élément n'est pas une fantaisie décorative, mais bien un symbole de compréhension rappelant les idées du ministre. L'expression peinte par Trumbull en 1788 sur un support en acajou est très proche de celle de Brown, mais la palette de l'ex-aide de camp de Washington offre au spectateur un travail de peinture plus fluide apportant une sensibilité accrue au modèle. En revanche, l'évocation des convictions républicaines du portraituré est totalement absente. C'est la dernière représentation de Jefferson avant qu'il intègre le gouvernement et après une période de presque cinq ans passés à Paris en France, le rendant profondément francophile, se réjouissant des débuts de la Révolution française qu'il a vécus.

1 *« We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ».*
« Nous tenons ces vérités pour évidentes, que tous les hommes sont créés égaux, qu'il sont doués par leur Créateur de certains droits inaliénables, parmi lesquels il y a la Vie, la Liberté et la poursuite du Bonheur ».
The U.S. National Archives and Records Administration. National Archives Museum.

Le troisième portrait connu de Jefferson est peint par Charles Willson Peale en 1791 pour sa collection des personnalités emblématiques de la Révolution dévolue à son musée. La composition n'appréhende pas la réalité des 48 ans du modèle, Peale représente Jefferson plus jeune, sans doute d'après ses souvenirs lorsque le secrétaire d'État était le délégué de la Virginie au Congrès continental. Il s'agit donc d'un portrait idéalisé laissant toutefois entrevoir une inflexion de la toilette méticuleuse de Jefferson qui n'a plus les cheveux apprêtés, mais détachés au naturel. Le travail de Peale incarne aussi pour le portraituré sa période conflictuelle au sein de l'appareil d'État. En effet, Jefferson s'est rapidement trouvé en désaccord avec un autre Père Fondateur, le secrétaire au Trésor Alexander Hamilton, dont le pouvoir et l'influence sur le président rivalisaient avec les siens. Tout oppose Jefferson à Hamilton, notamment son plan de financement, son projet de banque nationale jugé inconstitutionnel.

Il s'oppose également sur le règlement de la dette nationale, conséquence du conflit, sur l'emplacement de la nouvelle capitale permanente et sur les relations diplomatiques avec la France sombrant alors dans les violences révolutionnaires. Jefferson, francophile, soutient le renforcement des liens avec l'allié historique contre Hamilton souhaitant favoriser des relations plus étroites avec la Grande-Bretagne. Sur le plan national, le secrétaire d'État est favorable à un gouvernement fédéral moins centralisé accordant plus de pouvoir aux États de l'Union alors que le secrétaire au Trésor plaide pour un exécutif puissant. Un conflit aux ramifications plus larges que la désunion au sein de l'administration de Washington impacte irrévocablement le paysage politique américain. Ces trajectoires irréconciliables créaient en effet le premier système des partis nationaux. La prochaine représentation picturale de Jefferson sera celle du vice-président des États-Unis, chef de file des démocrates-républicains, ardent opposant aux fédéralistes.

Jefferson claque la porte du cabinet de Washington, considérant le président à l'instar d'un adepte sénile de la politique de son secrétaire du trésor que Jefferson juge monarchiste, profondément antirépublicain. Après la disparition du président, il aurait même affirmé que l'esprit républicain pouvait désormais renaître, les fédéralistes ne pouvant plus se cacher derrière l'image héroïque de l'ex-général en chef. Il faut savoir qu'une telle animosité n'avait pas toujours existé entre les deux délégués de la Virginie, jusqu'à la formation de la vie politique américaine. Par les propos de Jefferson, on peut affirmer qu'il avait parfaitement conscience du pouvoir des représentations sur l'opinion publique et du rôle de la peinture, seul média possible pour perpétuer une image dans la durée. L'ex-secrétaire d'État est rapidement devenu un leader politique recevant suffisamment de voix en 1796 pour devenir vice-président sous John Adams.

Rembrandt Peale peint alors Jefferson neuf ans après son père, l'année précédant l'élection de l'ex-gouverneur de Virginie au plus haut sommet de l'État. C'est la première composition où Jefferson regarde directement le spectateur. Dans le but d'accroître la présence du modèle, Rembrandt s'inspire très probablement du portrait en buste de John Adams par Trumbull exécuté sept ans plutôt. On retrouve le même procédé très marqué de clair-obscur, les coloris sombres contrastent avec la luminosité au niveau du visage de Jefferson rayonnant de sérénité. Les tons et les dégradés orangés sont à l'unisson de l'inflexion lumineuse dégageant un sentiment de douceur et de chaleur humanisant la personnalité du Vice-président. La sophistication dans le traitement de cette gamme chromatique clôture l'espace pictural et apporte un élément de compréhension en convainquant de l'intellect équilibré de Jefferson, celui-là même qui lui permit d'écrire la Déclaration d'Indépendance. Corrélativement, le futur président de la nation incarnerait l'esprit des Lumières. La ressemblance réussie par Rembrandt Peale devient immédiatement, non l'une des images les plus plébiscitées de Jefferson, mais son image publique reproduite et largement diffusée par la gravure pendant ses deux mandats. Elle aura la préséance sur le portrait officiel exécuté cinq ans plus tard pour intégrer la collection des portraits des présidents de la Maison-Blanche.

Le deuxième portrait en buste de Jefferson par Rembrandt Peale est réalisé au moment de l'apogée politique du Père Fondateur. En janvier 1805, le troisième président des États-Unis était déjà réélu par le Collège électoral avec une écrasante victoire. Sa politique est une réussite aux yeux de ses concitoyens. En assainissant les finances, il réussit malgré tout à affirmer la puissance continentale de la nation par l'achat de la Louisiane à Napoléon doublant ainsi la superficie territoriale de la jeune République démocratique. Dans les actes Jefferson a démenti les propos de Martha Washington qui qualifia son accession au pouvoir comme le *« plus grand malheur que notre nation ait jamais connu*[1]*»*. Par cette composition exécutée à la Maison-Blanche, Rembrandt Peale peint un président au sommet de sa popularité, dont le deuxième mandat ne fait que commencer, ce dernier rentrera dans la postérité par l'interdiction de l'importation d'esclaves. Jefferson pose de manière décontractée et peu formelle pour ce portrait à la fonction officielle. Il apparaît au naturel les cheveux non apprêtés avec un manteau doublé de fourrure. Cette sobriété est le signe de l'élégance du président dans sa vie quotidienne, notamment pendant l'hiver 1805. Ce portrait humanisant de nouveau Jefferson est antithétique de celui de Gilbert Stuart commandé par James Bowdoin III peint pourtant la même année. Si Rembrandt Peale a mis en exergue un président accessible, Stuart le représente dans un leadership imprégné d'une solennité hors d'atteinte pour le spectateur. En effet, le portraitiste le plus en vogue s'inspire de son portrait Lansdowne de George Washington afin de matérialiser la puissance souveraine de la démocratie américaine sous Jefferson.

Le rendu stylistique trahit effectivement Gilbert Stuart, restituant un décorum sur lequel il avait déjà travaillé. La complexification de l'environnement est atténuée notamment avec les détails du fauteuil, dont le travail de sculpture n'est plus perceptible. Néanmoins, le peintre innove dans la représentation du modèle présidentiel, alors qu'il n'a plus peint un président en fonction depuis 1797. Jefferson n'est plus devant le Congrès pour son discours de l'Union tel que pouvait le suggérer la gestuelle de Washington. Le spectateur rentre dans l'intimité du président à son travail qui le regarde de façon réfléchie assis à son bureau. Les fléchissements du drapé enveloppant la colonne sont clairement puisés dans la méthode d'expression picturale du pouvoir mise en place pour Washington à la fin de son second mandat. Le tableau doit célébrer la première réélection d'un président affilié à un parti tout en impressionnant par sa dignité individuelle et l'intensité réfléchie de ses qualités d'homme d'État. Gilbert Stuart commence à exécuter une autre toile de Jefferson la même année, elle sera cependant terminée bien après son second mandat. Le portrait Edgehill est le résultat de deux séances de travail en présence du modèle. Une nouvelle fois, l'enjeu est de traduire ses capacités à diriger la nation. L'expression doit convaincre de l'intelligence audacieuse des décisions du président. Stuart fait transmettre cette volonté, non pas à l'aide d'un décorum chargé de symboles régaliens ou encore des réalisations du modèle, mais simplement avec le visage. Il éclaire ainsi intensément le front de Jefferson dont la silhouette se détache d'une gamme chromatique unique articulée autour du gris vert. Le code vestimentaire du président est très proche dans les formes et la colorimétrie de celui des portraits de George Washington. Il s'agit de créer une continuité stylistique et politique de l'iconographie de la fonction présidentielle.

Stuart s'inspire de ce portrait sur acajou pour en réaliser une variante vers 1820. Jefferson est dans la même posture, le fond uni est plus recherché dans le travail des coloris avec des tons nettement plus contrastés. Le visage correspond davantage à la technique de Stuart dans l'appréhension de l'expressivité de son modèle. Le haut de la tête de Jefferson bénéficie toujours d'un traitement lumineux, mais plus doux et moins agressif. Gilbert Stuart est donc le peintre pour lequel Jefferson a le plus posé avec Rembrandt Peale. Un dernier portrait vient cependant conclure ce cycle de représentation, lorsqu'il était redevenu un gentleman farmer dans sa résidence principale en Virginie. Thomas Sully s'y rend en mars 1821. Pendant deux semaines, il peint le dernier portrait connu du Père Fondateur, dont découlera une série de variantes dans les codes du style romantique.

1 *Life, journals and correspondence of Rev. Manasseh Cutler, LL.D*, Cincinnati, R. Clarke & Co, 1888.

Thomas Jefferson est alors un président à la retraite, le Père Fondateur a terminé sa vie exactement comme le fit George Washington au sein de son domaine, tous deux répondirent aux valeurs de la philosophie des lumières de retour à la nature et de l'idéologie républicaine prônant l'idéal d'une vie agraire. Néanmoins, Sully ne fait pas le déplacement à Monticello pour peindre un ancien président âgé de 78 ans s'occupant de sa plantation, mais pour *« Les Surintendants, les Officiers, les Professeurs et Cadets de l'Académie Militaire des États-Unis, impressionnés, ont la plus haute estime des grands services que vous avez rendus à la Nation*[1]*». « Cette Institution, avec laquelle ils sont connectés, créée sous Votre patronage et présidence se préoccupe d'un mémorial spécial et approprié à votre personne, qui peut contribuer à la postérité »*. Dans sa lettre du 26 janvier 1821, Jared Mansfield informe Thomas Jefferson du vœu l'Académie de posséder son image et de la placer aux côtés des *« portraits du Grand Washington le Fondateur de notre République et du Colonel William le premier Chef de l'Académie Militaire »*. Lorsque Jefferson prend connaissance du courrier, West Point avait d'ores et déjà engagé *« un des meilleurs Portraitistes de notre Pays (Mr Sully de Philadelphie), ils attendent de vous pour cette fin une réponse selon votre convenance »*. Le but était maintenant de convaincre l'ancien président de poser pour Sully, dont le talent était reconnu comme une référence dès le vivant de Stuart et de Peale, les deux plus grands portraitistes américains avant lui. Ainsi le portrait de Jefferson caractérise les débuts de la peinture romantique américaine tout en répondant aux préoccupations de l'ex-président concernant son propre héritage politique et l'avenir de son image au sein de la République américaine.

Washington a appelé de ses vœux à la création d'une institution consacrée à l'éducation aux arts et aux sciences de la guerre afin d'abroger la dépendance américaine envers les ingénieurs et artilleurs étrangers. Cependant, c'est bien Thomas Jefferson qui signe le Military Peace Establishment Act ordonnant la création de l'Académie militaire des États-Unis à West Point. Le troisième président craignait le pouvoir potentiel d'une armée permanente, mais en ordonnant le 16 mars 1802 qu'un corps d'ingénieurs soit établi et stationné à West Point, il parachevait lui-même l'un des idéaux de la Révolution que Washington en personne n'a pas réussi ancrer dans la réalité pendant ses huit années à la présidence. West Point devient plus que le fort stratégique jamais capturé par l'armée britannique pendant la guerre d'Indépendance. Jefferson a pleinement conscience de cette valeur politique hautement symbolique. De surcroît, l'Académie a rapidement acquis une réputation prestigieuse d'une envergure nationale. Cette aura ne fut pas volée puisque aucune construction réalisée par l'un de ses ingénieurs militaires ne fut prise pendant la Deuxième guerre d'Indépendance. Dans ces conditions, Jefferson ne peut que s'asseoir pour la palette de Sully. Le portrait est réalisé dans une gamme chromatique fluide de teintes fauves. L'éclairage raffiné présente Jefferson au naturel, non idéalisé. Le visage est représenté avec des rides d'expression au niveau de la bouche, l'orbite des yeux est creusée, les cheveux blancs descendant sur le front. Malgré son grand âge, l'expression de Jefferson est extraordinaire de dignité, créant in fine un antagonisme faisant la force du tableau peint sous l'effet du charisme du portraituré. Le code vestimentaire ne tient rien au hasard, le manteau garni de fourrure est celui que lui a offert Tadeusz Kosciuszko, l'un des héros de la bataille de Saratoga choisi personnellement par Washington pour concevoir les fortifications de West Point ! La force de la colorimétrie fournit des teintes contrastées avec un jeu de lumière subtil. Sully reprend trait pour trait cette composition pour en exécuter une variante en pied au symbolisme significatif. Jefferson est solennellement entre la saillie des colonnes de marbre polychrome de la Chambre des représentants des États-Unis, une construction tant politique qu'architecturale à laquelle il a été étroitement lié. Jefferson, architecte à ses heures, insista sur l'importance d'évoquer l'esthétique romaine et son association au bâtiment incarnant l'une des composantes identitaires fondamentales de la République démocratique américaine.

1 To Thomas Jefferson from Jared Mansfield, 26 January 1821. *The Papers of Thomas Jefferson.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/98-01-02-1794 {Mêmes références pour les autres citations de la page}.

Thomas Jefferson est l'un des rares dirigeants politiques à avoir apprécié le domaine des arts devenant un passionné, tout en saisissant toute la subtilité du pouvoir des images véhiculées par la peinture, d'où l'importance qu'il accorda à codifier ses représentations. Il ne s'en cachait pas : *« Vous voyez je suis un enthousiaste concernant les arts. Mais c'est un enthousiasme dont je n'ai pas honte, étant donné que son objet est d'améliorer le goût de mes compatriotes, d'accroître leur réputation, de les réconcilier avec le respect du monde et de leur procurer son éloge*[1]*»*. Les portraits de Jefferson deviennent étroitement associé aux valeurs fondamentales de la nation américaine, il en personnifie l'héritage jusqu'au jour même de sa mort survenue lors du cinquantième anniversaire de la Déclaration d'Indépendance dont la majeure partie est née de sa plume. Si Thomas Jefferson peut être considéré comme le père du texte de 1776 en théorisant la rupture avec la métropole et les idéaux de la nouvelle nation, un autre Founding Father est aussi célèbre pour sa contribution déterminante au deuxième texte fondateur, celui de la loi suprême des États-Unis. Ce Père Fondateur est issu du même milieu social, et il se lia d'amitié avec lui dès 1776 lorsqu'ils participèrent à la Virginia House of Delegates avant qu'il ne devienne son secrétaire d'État suite à l'aide décisive qu'il lui apporta dans la formation du parti démocrate-républicain et pour sa victoire aux élections de 1800.

James Madison est portraituré par plusieurs générations de peintres, lorsqu'il devient un acteur incontournable de la vie politique américaine, puis un homme d'État au sein de l'appareil gouvernemental avant d'occuper lui-même la fonction suprême. Propriétaire de l'importante plantation de Montpellier, il est élu délégué à l'Assemblée de Virginie en 1776 et travaille en étroite collaboration avec Jefferson lorsque ce dernier est élu gouverneur de l'ex-colonie. Néanmoins, il faut attendre la fin du conflit pour qu'il intègre le Congrès continental en devenant le plus jeune délégué à 29 ans en représentant la Virginie. Mais il n'y a toujours aucune commande auprès d'un peintre américain pour le représenter sur une toile. Après la guerre, il retourne à la vie politique fédérale en s'attachant à l'adoption du document sur la liberté religieuse rédigé par Jefferson et à la concrétisation du projet constitutionnel de l'État de Virginie. Nous sommes à la veille du Congrès de Philadelphie où Madison va prendre une envergure nationale. L'atmosphère et les difficultés du gouvernement à fonctionner en vertu des articles de la Confédération, devenus d'une obsolescence politique criante depuis la guerre d'Indépendance, poussent Madison à s'enfermer au sein de sa bibliothèque. Là il rédige son Virginia Plan dont l'ingénieux système trahit ses ferventes lectures de Montesquieu qu'il admirait pour sa philosophie politique fondée sur l'équilibre des pouvoirs. Donc l'habilité politique de Madison pour fournir un cadre constitutionnel mieux défini l'incite à créer des alliances circonstancielles qui ne survivront pas aux luttes partisanes internes au gouvernement. Il orchestre avec Hamilton la Convention d'Annapolis, une manœuvre pour assurer la tenue de la future convention constitutionnelle. Corrélativement, Madison travaille sans relâche pour faire sortir Washington de sa retraite à Mount Vernon afin qu'il participe à la Convention. Au cours des mois et des sessions de travail, il joue un rôle central en convainquant ses collègues de créer un nouveau gouvernement avec plus d'autorité et de pouvoir centralisé plutôt que de simplement réviser les articles de la Confédération. À 36 ans, Madison, en prenant fréquemment part aux débats, influence la définition du cadre de la répartition des pouvoirs au sein de la démocratie américaine avec pour clef de voûte le bien-être de tous les citoyens. Après la Convention, Madison participa activement à son adoption par les États afin qu'il obtienne la majorité pour devenir la loi suprême du pays. Dans ce sens, il fait équipe avec Hamilton et Jay pour défendre le projet constitutionnel en rédigeant une série de lettres publiées dans les journaux. Après l'adoption du texte le 21 juin 1788, il rédige la Déclaration des droits, le dernier texte fondateur protégeant la liberté de parole, de presse, de religion et de réunion parmi de nombreux autres droits. Sa contribution essentielle à la définition légale du bicamérisme fédéral, lui vaut d'être appelé de son vivant le « Père de la Constitution ».

1 To James Madison from Thomas Jefferson, 20 September 1785, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/01-08-02-0191

Madison remet en cause cette distinction, mais l'aura acquise autour de sa contribution au projet constitutionnel lui vaut de rentrer dans le cycle des représentations des peintres de l'ère révolutionnaire pour plusieurs compositions picturales. Charles Willson Peale souhaite réaliser son portrait afin de compléter sa collection de grands hommes de la nation pour son musée, dont Madison qui prit une part active à l'élaboration des principes universels de liberté de la démocratie américaine. En 1792 le représentant du parlement fédéral pose pour Peale, alors portraitiste le plus en vogue. Le peintre de Philadelphie exécute une toile en forme de médaillon avec un fond uni où Madison regarde avec intensité à l'extérieur du tableau. Ce portrait en buste non idéalisé est le premier connu immortalisant l'expression vivante du « Père de la Constitution » quatre ans après avoir signé le deuxième texte fondateur. Le travail de Peale marque aussi une période très précise pour Madison, alors en pleine ascension vers les hautes sphères du pouvoir. Il est proche de Washington en offrant ses conseils pour la mise en exercice du nouveau gouvernement fédéral, y compris jusqu'à la sélection des membres du gouvernement. On peut d'ailleurs noter que c'est par son intermédiaire que Jefferson rentre au cabinet de Washington. Nonobstant des dissensions apparaissent à cause des propositions financières de Hamilton, pierre d'achoppement pour une partie des membres du gouvernement. Les relations se détériorent jusqu'à la rupture politique au moment où Madison tente de saboter l'adoption du traité Jay par le Sénat. L'épisode met définitivement fin à sa relation de proche collaborateur du président, la plume de Washington passe irréversiblement dans l'opposition en aidant Jefferson à la fondation d'un nouveau parti politique.

Le travail abattu au sein du camp jeffersonien pendant la présidence d'Adams permet de mener une campagne active propulsant l'initiateur du mouvement à la tête des affaires. Après son élection Jefferson nomme Madison secrétaire d'État, c'est l'occasion d'une nouvelle toile picturale par le biais d'une commande auprès du nouveau portraitiste en titre du pays. James Bowdoin III, nommé ambassadeur à la Cour d'Espagne sur décision du président dont il admirait les principes républicains, souhaite emporter l'image du président et de son secrétaire d'État pour décorer sa résidence ibérique. La palette de Gilbert Stuart est donc naturellement sollicitée. Le portrait est commencé à Washington en 1805 et Madison sera élu quatrième président des États-Unis un an après les dernières touches de peinture. Le secrétaire d'État a posé dans le même intervalle que son ami Jefferson, les deux portraits sont pensés comme des pendants où les qualités de leadership des modèles se réfléchissent. Le secrétaire d'État est peint à son bureau de travail dans le même code vestimentaire que le président, la colonne dorique évoque non seulement la stabilité étatique mais également le programme politique pour lequel les deux gouvernants œuvrent de concert dans l'intérêt de la puissance de la nation symbolisée par le rouge du drapé enveloppant la colonne. Stuart réitère cette teinte chromatique pour la marqueterie des fauteuils et les revêtements des bureaux pour d'autant mieux souligner l'unité des deux toiles et corrélativement celle au service de l'État. La différence se situe dans la gestuelle et l'expression des modèles, plus désinvolte pour James Madison qui s'accoude sur le dossier de sa chaise en regardant vers l'extérieur de la composition.

L'intention de Stuart de créer des variantes issues de ces portraits est flagrante par ses compositions à l'huile des années 1820. La conception de l'expressivité est identique, elle est explicitement inspirée des séances de travail de 1805. Le visuel des environnements est moins solennel mais davantage intemporel. L'ensemble fait penser à une nouvelle paire, seule la gamme chromatique varie avec le choix du vert pour le fond de la toile de Madison. Stuart reprit la même technique de travail et un traitement stylistique semblable pour les portraits du disciple et du protégé de Thomas Jefferson, James Monroe le cinquième président des États-Unis. Toujours de trois quarts face, posant à son bureau de travail, les draperies rouges gonflées autour de la colonne. Il s'agit de la formule picturale de Stuart pour peindre les portraits des présidents américains en pleine réflexion politique. Mais s'il peint Jefferson et Monroe à la fonction suprême, ce n'est pas le cas pour Madison pendant ses huit années à la Maison-Blanche.

Thomas Sully peint effectivement le portrait solennel de James Madison, même si ce dernier ne rejoint pas pour la postérité la collection des portraits officiels des présidents, contrairement à celui de John Vanderlyn. La composition est exécutée dans les premières années de l'administration Madison qui sera dominée par les affaires étrangères et les relations bilatérales avec l'ex-métropole. Sully peint un portrait en pied inspiré de celui de Stuart, à l'instar de celui où Madison est dans l'intimité de sa bibliothèque rappelant la toile pour James Bowdoin III. On retrouve ainsi tous les éléments symboliques du portrait Lansdowne, colonnes, draperies rouges, bureau de travail, fauteuil présidentiel avec le drapeau de l'Union. Cependant, les similitudes s'arrêtent ici. Sully peint un globe terrestre, le président Madison ne s'adresse pas aux deux chambres réunies en Congrès, mais directement au spectateur en s'appuyant sur le fauteuil présidentiel tout en désignant un document. Les symboles retenus par Sully impliquent le spectateur dans les décisions politiques du président. L'enjeu est de faire comprendre la trajectoire de l'indépendance des États-Unis dans la gestion de ces affaires diplomatiques, avec le refus d'intervenir dans les conflits européens tout en garantissant la non-ingérence des puissances étrangères dans la politique nationale, en particulier d'expansion territoriale vers l'ouest. Ce processus politique fut amorcé sous l'égide de Jefferson, puis poursuivi par Madison pour être pleinement réaffirmé par Monroe. Cette souveraineté restera une préoccupation constante des dirigeants américains et un chantier politique permanent tout au long du XIXe siècle.

Cette ligne politique entraîne irrévocablement des tensions croissantes entre les États-Unis et la Grande-Bretagne pour atteindre leur paroxysme sous la présidence de Madison en débouchant sur la Deuxième guerre d'Indépendance. Dans le contexte des guerres napoléoniennes et du blocus continental, les forces américaines de l'United States Navy étaient arraisonnées et enroulées de force par la Royal Navy. Les forces britanniques ont continué à harceler la jeune flotte américaine. Analogiquement les différentes mesures commerciales, en particulier l'embargo act de Jefferson, même une fois aboli, ont clairement exprimé les visées américaines sur la scène internationale. Le conflit est inéluctable, Madison est mis sous pression par les War Hawks pour présenter une action militaire au Congrès. Le 18 juin 1812, les États-Unis déclarent la guerre à la Grande-Bretagne. L'affrontement se poursuivra jusqu'au deuxième mandat de Madison dans lequel s'enchevêtre la Creek War relative aux résistances indiennes contre l'expansionnisme américain. L'administration Madison misait sur une victoire rapide, mais les États-Unis sont en réalité mal préparés. Le 24 août 1814, le Président est forcé de fuir la capitale fédérale pour échapper à l'humiliation ultime d'une capture par le corps expéditionnaire britannique qui pénètre dans Washington non fortifiée et incendie les principaux édifices gouvernementaux. Quatre mois plus tard exactement un accord de paix est négocié, la guerre prend officiellement fin avec la ratification du traité de Gand en février 1815. C'est la dernière fois que les Américains seront en guerre contre les Britanniques.

Le début de la guerre fut désastreux, globalement indécis, le conflit se résout par un statu quo. Néanmoins les quelques victoires navales, où se distingue l'USS Constitution, et la campagne du général Andrew Jackson soldée par la victoire triomphale à La Nouvelle-Orléans convainquirent l'opinion publique que la Deuxième guerre d'Indépendance fut en réalité couronnée de succès. Le conflit permet un renouvellement patriotique et affermit la construction identitaire de la jeune démocratie. Les fédéralistes opposés à la guerre disparurent même du paysage politique en tant que parti national. En 1816, la palette de John Vanderlyn intervient dans ce climat pour répondre à une commande de Monroe. Le président ressortit renforcé par la guerre, la toile de Vanderlyn exacerbe ce sentiment par un un clair-obscur. Le président occupe la majorité de l'espace pictural, il regarde de manière résolue le spectateur. L'artiste a réussi à rendre sur la toile toute l'intensité du regard de Madison, inébranlable, à l'image de la nation américaine évoquée par la colonne. Après la guerre, les États-Unis ont connu l'« Era of Good Feelings ». Ce portrait incarne cette ferveur nationale, intégrant ainsi les collections de la Maison-Blanche comme portrait officiel du quatrième président.

James Monroe est le dernier Founding Father à être actif dans les années 1820, sa particularité est d'accéder à la présidence sans jamais avoir siégé à aucune des assemblées qui donnèrent naissance aux États-Unis. Il n'est donc absolument pas représenté par les peintres de l'ère révolutionnaire avant qu'il ne pose pour son ami, le peintre John Vanderlyn revenu de ses études d'art parisiennes. Une grande majorité de ses électeurs ne savaient pas à quoi il ressemblait lorsqu'il remporte l'élection de 1816 ! Il se fait ainsi portraiturer pour la première fois après sa victoire électorale. Vanderlyn reprend la même approche picturale que pour le portrait de Madison où le style néoclassique français trahit sa palette. Le traitement de la lumière est cependant moins flamboyant du fait de l'absence de la couleur rouge. Le rendu global est très soigné. La surface picturale est hautement expressive grâce à l'intensité du regard, une nouvelle fois maîtrisée par John Vanderlyn dans ses deux portraits de Monroe, dont un fut donné à Madison. James Monroe est le cinquième président élu et clôture de facto la dynastie des démocrates-républicains de Virginie à la fonction suprême. En terme d'expérience, il est l'un des Founding Fathers les plus qualifiés par son service militaire au sein de l'Armée continentale où il participe à la bataille de Trenton tout en survivant à l'épreuve hivernale de Valley Forge jusqu'au poste de secrétaire d'État à la Guerre dans l'administration Madison, sans oublier ses services dans les organes législatifs de l'Assemblée de Virginie, du Sénat à Washington et sur la scène diplomatique en France. Sa présidence profite le plus de l'ère des bons sentiments, parenthèse enchantée de la société américaine consécutive à la guerre de 1812 où prévaut un fort sentiment d'unité nationale avec la fin temporaire du bicamérisme de la vie politique.

Un an après son élection Monroe pose de nouveau, mais pour Gilbert Stuart. Le portrait est l'occasion d'un rendu que l'on retrouve peu dans la peinture de l'artiste. L'espace pictural est fermé par un arrière-plan couleur pastel donnant l'illusion d'un ciel nuageux créant in fine un sentiment d'harmonie transcendée par la quiétude dégagée par le président s'adressant directement au spectateur. La composition reflète d'une certaine manière la période idyllique vécue alors par les Américains où se conjuguent croissance économique, renouveau patriotique et affermissement de la souveraineté nationale incarnée par la grande tournée du président. Monroe, protégé de Jefferson depuis ses études en droit, poursuit sa politique à laquelle il travailla dès qu'il négocia l'acquisition de la Louisiane. Néanmoins, il hérite du corollaire de l'expansionnisme, l'antithèse vivante des valeurs républicaines de la Révolution. L'autorisation de l'esclavage dans les nouveaux territoires à l'ouest du Mississippi menace une nouvelle fois l'Union, une situation périlleuse désamorcée temporairement par le Père Fondateur avec le compromis du Missouri signé en 1820. Toutefois, le legs durable de son administration, rentré à posteriori dans la mémoire collective, est son célèbre discours devant le Congrès s'opposant à l'ingérence européenne sur le continent américain.

La politique souverainiste du président, rentrée dans la postérité sous le nom de « doctrine Monroe », est un des piliers identitaires des États-Unis en devenant la clef de voûte de toute la stratégie américaine en politique étrangère sur plus d'un siècle. Gilbert Stuart immortalise la réélection de Monroe en 1821. Sa technique de travail est clairement inspirée de ses portraits de Jefferson et de Madison. Pourtant la gamme chromatique employée permet une inflexion lumineuse des coloris offrant un rendu global très proche du portrait Lansdowne, référence immuable. Cependant, Monroe est assis dans le fauteuil présidentiel à son bureau avec un regard serein. Stuart appréhende toujours les attributs du pouvoir et de la puissance nationale par la colonne et les drapés rouges, leitmotivs de ses portraits d'hommes d'État. La sophistication apportée aux réfections lumineuses, notamment dans l'ondulation des drapés, apporte un effet d'élégance indéniable. Gilbert Stuart achève sa composition en 1822, l'année précédant la déclaration de Monroe devant le Congrès le 2 décembre 1823. Le tableau devait être le portrait officiel, mais c'est celui de Samuel Morse, plus connu pour son télégraphe que pour ses peintures, qui rentre à la Maison-Blanche. La présidence de Monroe conclut l'accession au plus haut sommet de l'État de la génération fondatrice.

Sur les 39 délégués qui signèrent la Constitution et les 56 signataires de l'Indépendance, seulement quatre accédèrent au fauteuil présidentiel, mais cela ne signifie pas pour autant que les autres Pères Fondateurs furent omis de la palette des premiers peintres américains donnant corps à l'ère révolutionnaire. Les délégués du Congrès et de la Convention sont toujours issus des mêmes milieux sociaux les rendant aptes à financer les services d'un peintre, même si le commanditaire n'est pas toujours le portraituré. D'autre part, les scientifiques, avocats, commerçants ou propriétaires de plantations au sein de ces deux assemblées ne sont pas systématiquement les mêmes. On observe de nouveaux représentants à l'instar de Alexander Hamilton pour l'État de New York ou encore Nathaniel Graham pour le Massachusetts, tous deux peints respectivement par John Trumbull et Charles Willson Peale. Il ne faut pas omettre les délégués présents lors de plusieurs sessions et qui n'ont pas signé le texte final pour des raisons diverses, à l'exemple de Oliver Ellsworth portraituré par Ralph Earl. En revanche un certain nombre de délégués du Deuxième Congrès continental, et ayant signé la dissolution des liens politiques entre les Colonies et l'État de Grande-Bretagne, n'ont pas accepté ou n'ont pas pu assister à la Convention de Philadelphie. On peut citer Richard Henry Lee, célèbre pour sa résolution lors des sessions de 1776, John Hancock, pourtant le premier à avoir signé la Déclaration, ou encore Samuel Adams, l'ardent patriote de Boston. Nonobstant des délégués du Deuxième Congrès de 1776 et ayant signé l'Indépendance participent également à la Convention tout en paraphant la Constitution, notamment Benjamin Franklin et George Clymer portraiturés par Charles Willson Peale.

La génération fondatrice est donc plurielle et ne peut se résumer qu'aux Founding Fathers devenus présidents des États-Unis. D'avocat à gouverneur d'État, de scientifique imprimeur à diplomate renommé, d'aide de camp à Secrétaire du Trésor, ou encore de marchant à élu fédéral, de délégué au Congrès continental à Chief Justice tous ont apporté une pierre angulaire à la construction identitaire de la nouvelle nation sur le plan politique, institutionnel et visuel. En effet, plusieurs membres des deux assemblées furent portraiturés, de même que ceux dont la signature ne figure pas sur le document final. Charles Willson Peale est le peintre contribuant le plus à définir artistiquement l'image de ces Founding Fathers pour la postérité, il est le seul des Peale à mettre sa palette à la disposition de ce groupe de la génération fondatrice, celui n'ayant pas atteint les plus hautes sphères gouvernementales. John Singleton Copley en fit autant, même si les portraiturés qui posèrent pour lui, en dépit de leurs prises de position politique, ne s'étaient pas encore distingués pour les rôles qu'on leur connaît a posteriori. Gilbert Stuart et John Trumbull peignirent les membres de ces assemblées qui atteignirent les plus hauts postes de l'appareil d'État. Ralph Earl peint en l'occurrence le seul patriote dont la signature est sur tous les textes fondateurs de la démocratie américaine. Thomas Sully peignit sur la toile le délégué à avoir vécu le plus longtemps, tous les représentants des Congrès continentaux et de la Convention de Philadelphie confondus. C'est le seul Founding Father à bénéficier d'un portrait romantique en dehors de Thomas Jefferson, le seul membre du groupe à avoir brigué un ou plusieurs mandats présidentiels tout en remportant les élections.

Si Gilbert Stuart était le portraitiste des têtes présidentielles, John Trumbull fut le portraitiste officieux d'Alexander Hamilton. De toute les palettes de l'iconographie révolutionnaire seule celle de Trumbull a réellement peint le secrétaire du Trésor. Mais avant d'être le fondateur et l'architecte du système financier américain, Hamilton fut un Patriot engagé dans les protestations coloniales contre la politique impériale britannique. Son ascension est typique de la méritocratie américaine qui promeut des hommes selon leurs talents et non selon leur rang social. C'est l'un des fondements identitaires de la première République démocratique moderne, dont Hamilton n'est pas une exception confirmant la règle. L'aide de camp de Washington incarne invariablement l'une des valeurs intrinsèques à la nation américaine par son image toujours présente dans la vie des Américains plus de 200 ans après que Trumbull l'ait peinte sur la toile.

John Trumbull peint Alexander Hamilton d'après nature pour la première fois en 1792, lorsque l'ex-colonel avait accédé au cabinet présidentiel. Cependant Hamilton n'est pas resté anonyme pendant tout le conflit jusqu'au premier mandat d'un président élu dans l'histoire, son parcours est révélateur de son avancement lui permettant in fine de devenir l'une des icônes identitaires de la période en marquant irrémédiablement la guerre d'Indépendance et les débuts de la vie politique américaine. Deux ans avant le Deuxième Congrès continental, il écrit plusieurs brochures attaquant les vues loyalistes, puis en 1775 il s'engage dans la milice volontaire de New York pour finalement être nommé capitaine d'une compagnie d'artillerie en mars 1776. Le jeune officier impressionne par son intelligence tactique lui valant dès janvier 1777 d'être invité par Washington lui-même à rejoindre son état-major. Ainsi dès les premières campagnes de la guerre révolutionnaire, Hamilton rejoint la famille militaire du « Commander in Chief », qu'il ne quittera plus jusqu'à la fin du conflit malgré un différend par frustration face à son manque de prise de décision sur le terrain. Pendant la guerre Hamilton participe aux batailles de Kip's Bay, White Plains, Trenton et Princeton. Lors du siège de Yorktown il obtient de Washington le commandement tant escompté, Hamilton mena l'assaut décisif de la Redoute 10 contribuant à la reddition du général Lord Cornwallis. John Trumbull et Alexander Hamilton servirent ainsi dans l'état-major de Washington durant plusieurs campagnes faisant d'eux des frères d'armes, ce n'est donc pas un hasard si le colonel aux qualités artistiques est choisi par le premier secrétaire au Trésor pour le portraiturer en 1792 !

Hamilton s'est jeté dans l'arène politique américaine aussi vite qu'il se jeta au sein de la guerre d'Indépendance. En raison de son intérêt pour le renforcement du pouvoir exécutif, il se fait élire au Congrès de la Confédération à partir de 1782. Puis, il représente en particulier l'État de New York à la Convention d'Annapolis en 1786 où il milite pour la convocation d'une Convention constitutionnelle. S'il fait partie d'une faction nationaliste ardente, Hamilton demeure étonnamment peu actif lors des débats à la Convention de Philadelphie en 1787 qu'il avait pourtant appelée de ses vœux. Son nationalisme virulent le met en désaccord avec nombre de délégués. Il juge le texte final déficient, mais il est néanmoins le seul des trois délégués de New York à le parapher. En revanche, c'est à l'extérieur de la Convention que son rôle s'avère crucial pour la ratification auprès des Treize États. Bien sûr, il est à l'origine de l'adoption de la Constitution par l'État de New York l'année suivante. Il s'investit passionnément dans une campagne ardue et réussit contre une opposition déterminée, en reprenant le même mode d'action qu'au début de la guerre d'Indépendance. Il se joint donc à John Jay et James Madison, allié de circonstance, pour dégager la majorité escomptée afin d'atteindre la ratification. Dans ce sens, Hamilton rédige la majorité des essais des Federalist Papers dans le but de convaincre un nombre suffisant d'États de l'Union.

La contribution originale d'Alexander Hamilton à la pensée politique américaine et sa maîtrise économique impressionnent George Washington qui le nomme au poste de secrétaire au Trésor créé lors de l'entrée en fonction du premier gouvernement en 1789. L'ex-délégué à la Convention rétablit immédiatement les finances désorganisées de la nation sur des bases solides en présentant un programme, non seulement pour les assainir, mais aussi en les stabilisant de façon pérenne via l'émergence d'une industrialisation massive, cette dernière s'avéra décisive pour l'avenir des États-Unis. La pièce maîtresse de cette politique de relance de l'économie post-révolutionnaire est la création de la première banque nationale, une institution entièrement pensée par Hamilton et en totale contradiction avec la vision jeffersonienne des États-Unis, dont l'idéal est une société agraire aux antipodes du programme politique de Hamilton basé sur les banques et l'industrie. Dès le premier mandat de Washington deux projets sociétaux s'opposent donc fermement avec pour ramifications durables le bicamérisme de la vie politique américaine, devenu une tradition pérenne depuis la fin du XVIIIe siècle. Malgré les oppositions, Hamilton réussit à faire voter son projet en décembre 1791, il pose dès l'année suivante pour Trumbull.

Gilbert Stuart a démontré sa parfaite maîtrise artistique à représenter l'incarnation du pouvoir au sein de ses portraits d'hommes d'État et de membres du gouvernement. Nonobstant, John Trumbull, son rival, a semblablement révélé sa capacité à transformer ses sujets en véritables icônes politiques puissantes au sein des rares portraits qu'il a peints. Celui d'Alexander Hamilton composé en 1792 est l'une des rares représentations en pied de toute la carrière de Trumbull. Le secrétaire au Trésor est placé au centre de la toile, dont la verticalité accroît inévitablement sa présence dans l'espace pictural et son affirmation en dehors. Le format de la composition n'est pas le seul témoignage de la codification politique du traitement de la couche picturale. L'importance des inflexions lumineuses permet au modèle de capter l'attention en se détachant du fond de la toile très travaillée dans la perception des volumes par le biais de l'arche ouvrant sur l'extérieur et à la circonférence de la colonne. Trumbull semble de nouveau démontrer sa maîtrise technique dans son appréhension du mouvement. Hamilton semble revenu de l'extérieur, son pardessus est posé sur sa chaise de travail, il vient d'enlever son gant qu'il tient dans sa main droite encore vêtue. La sophistication de la posture du secrétaire d'État, s'appuyant sereinement sur les papiers posés sur son bureau et regardant en dehors de la composition, sans s'adresser au spectateur, rappelle celle de Washington à la bataille de Trenton peint par Trumbull. Les deux tableaux sont peints la même année, il n'est donc pas impossible qu'ils se soient côtoyés et que l'artiste ait travaillé successivement sur chaque toile au sein de son atelier. L'impression du mouvement est en tous les cas suggérée par le même procédé pictural au sein des deux compositions autour du rendu complexe du gant défait tenu par le portraituré dans la main droite. La montre suspendue à la taille par sa châtelaine est finement peinte pour matérialiser cet accessoire important de la parure masculine.

La première toile connue de Alexander Hamilton le représente de manière élégante au moyen d'une gestuelle stratégiquement traitée par Trumbull afin de décupler l'expression vivante des sentiments de l'architecte des finances nationales, posant résolument avec un rictus sobre reflétant très probablement la satisfaction de son travail de refonte de l'économie qu'il a réussi à imposer. Trumbull a in fine transmis la manifestation psychologique de Hamilton face au spectateur et à ses opposants politiques, Jefferson et Madison en tête. L'artiste réalise une variante en buste de ce portrait en pied où le modèle apparaît devant le fond uni d'une même gamme chromatique afin de le placer en pleine lumière au moyen d'un clair-obscur efficace. La posture, l'expression et le code vestimentaire de Hamilton sont strictement identiques à la composition verticale grandeur nature, avec cependant une luminosité plus intense sur le traitement des coloris. Ces deux portraits sont réalisés au moment de l'apogée politique d'Alexander Hamilton lorsque ses vues ont généralement prévalu avec l'assentiment du président, jetant de facto les bases d'un exécutif fort. Les compositions de Trumbull ne manquent pas de personnifier cette réussite. Néanmoins, elles sont les dernières à être achevées du vivant du secrétaire du Trésor. Hamilton quitte le cabinet en janvier 1795, il fut brièvement l'officier supérieur de l'armée à la mort de Washington en décembre 1799 qui avait accepté de reprendre le commandement après son second mandat. Alexander Hamilton est ensuite resté politiquement actif en continuant à exercer un impact puissant sur la politique nationale et fédérale. À cause de son influence, et en calomniant énergiquement des opposants, l'ex-secrétaire a fatalement créé de l'amertume à son endroit. En dépit de son opposition constante à Jefferson, il fait preuve d'une clairvoyance politique peu commune en soutenant son ennemi lors des élections présidentielles de 1800. Alexander Hamilton a très clairement fait pencher la balance électorale en faveur de Jefferson, lorsqu'il écrivit aux fédéralistes du Congrès pour les implorer de soutenir le leader des démocrates-républicains face à Aaron Burr qu'il vilipende outrageusement : *« L'ambition sans principes n'a jamais duré sous la conduite du bon sens. Outre cela la force de compréhension de Mr Burrs est vraiment surestimée. Il est beaucoup plus rusé que sage, bien plus adroit que capable. À mon avis il est inférieur en capacité réelle à Jefferson*[1]*».*

1 From Alexander Hamilton to James A. Bayard, 16 January 1801. *The Papers of Alexander Hamilton.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Hamilton/01-25-02-0169

Jefferson doit en partie son élection à son farouche opposant, mais Hamilton s'est attiré l'animosité du nouveau Vice-président. Dans le cadre de l'élection du gouverneur de New York en 1804, il fit de nouveau barrage à Burr grâce à son réseau de sodalité. Lors d'un dîner privé, il aurait insulté Burr : *« J'affirme que le Géréral Hamilton et le Juge Kent ont déclaré, en substance, qu'ils considéraient M. Burr comme un homme dangereux et à qui il ne fallait pas faire confiance concernant les rênes du gouvernement. Si, Monsieur, vous avez assisté à une réunion de fédéralistes, à la taverne de la ville, où le Général Hamilton a fait un discours sur l'élection en cours, je pourrais faire appel à vous pour la vérité sur une grande partie de cette assertion en ce qui le concerne*[1]*»*. La lettre fut publiée par l'Albany Register, Burr perdit l'élection et après s'être confronté avec Hamilton, il le défia en duel le 11 juillet 1804. Le Vice-président blessa mortellement le chef du parti fédéraliste. La mort retentissante de l'ex-secrétaire au Trésor déclenche une effervescence sur le marché de l'art américain où les demandes pour ses portraits explosent. De 1804 à 1806, John Trumbull produit ainsi une série de répliques stylistiquement à la hauteur des portraits qu'il avait peints d'après nature 12 ans auparavant. En 1809, Vanderlyn peint un portrait de profil de Burr afin de le magnifier en une figure politique puissante, mais la réputation de l'ex-Vice-président était morte avec Hamilton.

En 1806 Trumbull termine deux portraits, dont un où les traits du visage de Hamilton sont différents des compositions ultérieures puisque le peintre s'inspire d'un buste sculpté par Giuseppe Ceracchi en 1794, soit deux ans après ses premières compositions. Il est saisissant de constater à quel point Trumbull semble avoir saisi la démarche artistique de Ceracchi. Le sculpteur italien envisageait en juillet 1792, avant qu'il n'arrive aux États-Unis : *« un objet qui doivent interesser une Nationne Trionfante de satisfaire la juste embition pour Celebrer l'Epoque de sa Gloire*[2]*»*. Ceracchi a travaillé préalablement à la confection d'un monument pour *« la glorieuse posteriteè »* de la jeune République, mais son projet avait été rejeté par le Congrès. Il avait conçu des bustes d'Américains éminents de l'ère révolutionnaire destinés à son usage personnel afin de travailler à cet ensemble sculpté plus ambitieux. Il dut se résoudre à envoyer ces bustes aux modèles respectifs suite à la décision de l'appareil législatif américain, dont Hamilton. Le sculpteur était satisfait d'avoir pu graver dans le marbre les traits du first Secretary of the Treasury. En juillet 1792, il a hâte de recevoir son ébauche dans son atelier à Rome pour finaliser sa sculpture : *« la satisfaction d'enfoncer mon Ciseau dans le marbre pour en developper quelque Hero de l'Amerique, c'est pour cela mon cher Monsieur, qu'il me retarde de recevoir la terre que jeu la satisfaction de former d'aprez votre spirituelle et significante Fisionomie ; je ne dirois pas d'avantage, crainte d offancer la delicatesse de là Personne que j'estime le plus et qui pourra m anoncer lè chaimin pour franchir la marche de la glorieuse posteriteè*[3]*»*. Cette glorieuse marche vers la postérité fut atteinte par la palette de Trumbull. Le portraituré ne regardera décidément jamais le spectateur, mais ce dernier ne peut qu'être saisi par toute la spiritualité dégagée par le travail de peinture. Le caractère visionnaire et pragmatique de Alexander Hamilton semble se manifester à travers la toile. L'image du secrétaire est ainsi devenue indissociable de l'identité américaine. Ce statut d'icône nationale fut à maintes reprises réitéré comme la métonymie du système qu'il avait créé. Le portrait posthume de 1804 est devenu la première œuvre d'art américaine ancienne à entrer dans la collection du Metropolitan Museum of Art de New York. La Réserve fédérale grave pour la première fois en 1918 le portrait datant de 1806 qui demeure depuis la norme visuelle. Elle est continuellement utilisée pour le billet de dix dollars depuis la série de 1928 avec le Treasury Building au revers. Alexander Hamilton a jeté les bases d'une République forte, son portrait en est devenu l'une des expressions identitaires.

1 Enclosure: Charles D. Cooper to Philip Schuyler, {23 April 1804}. *The Papers of Alexander Hamilton.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Hamilton/01-26-02-0001-0203-0002

2 To Alexander Hamilton from Giuseppe Ceracchi, 16 July 1792. *The Papers of Alexander Hamilton.* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Hamilton/01-12-02-0044

3 Références en note 2.

L'image d'Alexander Hamilton a suscité une certaine ferveur lors de sa mort prématurée, ceci sans jamais avoir accédé à la Maison-Blanche. L'un de ses proches alliés politiques, personnalité fédéraliste importante au début de la République, bénéficia également de la palette des premiers peintres américains, en particulier de ceux dont la palette a codifié la représentation du pouvoir. John Jay pose pour Gilbert Stuart en 1784, la composition est achevée seulement en 1818 par John Trumbull, soit 17 ans après que le Chief Justice ait quitté la vie publique. Jay est assis accoudé à son bureau de travail tenant une missive dans sa main gauche. La nature du document est explicitée par les pliures du papier avec un rendu complexe voulu par les peintres qui n'ont toutefois pas jugé utile de suggérer un texte. John Jay est habillé en civil à l'aide d'un jabot de dentelle, d'une chemise en soie et d'un pardessus. La matière de la chemise tire insidieusement parti des reflets de lumière sur le drapé pour rendre l'aspect soyeux du tissu. Elle est représentée déboutonnée à un endroit laissant apparaître la partie basse du jabot. Jay est clairement dans l'intimité de son bureau. La toile fut commencée un an après la signature du Traité de Paris mettant fin à la guerre d'Indépendance, dont Jay fut l'un des négociateurs plénipotentiaires aux côtés de Benjamin Franklin et John Adams. La démarche est donc d'appréhender le rôle du portraituré et sa contribution à la reconnaissance de l'Indépendance des États-Unis sur la scène internationale. Il s'agit parallèlement de restituer les charges du nouveau secrétaire aux Affaires étrangères, poste auquel succède Jay et qu'il occupe pendant cinq ans jusqu'en 1789 en vertu des articles de la Confédération. On comprend mieux le soin du traitement pictural apporté au pli diplomatique dont le modèle prend connaissance.

Dix ans plus tard Stuart portraiture de nouveau Jay, mais dans une composition solennelle, celle du représentant du pouvoir judiciaire. L'artiste n'a pas eu besoin de la palette d'un autre peintre pour terminer son travail. On peut donc affirmer qu'il a honoré cette commission publique pour le portrait officiel du juge incarnant la plus haute Cour judiciaire de la nation. La Constitution n'énonce pas les pouvoirs et les prérogatives exactes de la Cour suprême, ni son organisation. Ainsi, le Congrès et les juges de la Cour ont pris soin de les développer. John Jay fut nommé par Washington, qui nomma également les 38 autres juges en chef des cours fédérales. Il est ainsi investi Juge en Chef dès l'entrée en vigueur du Judiciary Act de 1789. Nonobstant, la toile de Stuart fut terminée un an avant la démission de Jay en 1795 pour être élu gouverneur de New York. Jay avait déjà rendu des décisions importantes en établissant des précédents durables. Stuart symbolise cette direction de la Cour pendant ses premières années d'existence. John Jay est donc le premier à personnifier l'appareil judiciaire américain, il est peint vêtu de sa robe de Cour de justice avec une complexification stylistique apportée à la volumétrie des manches dénotant le souci du peintre concernant le rendu de l'amplitude de la robe. Les effets de lumières et l'importance du traitement des couleurs noir et rouge permettent d'en saisir chaque pliure. Le fond de la toile rappelle la puissance de l'institution dirigée par Jay. La date du portrait fait également écho au traité négocié avec la Grande-Bretagne, lorsque le juge en chef fut envoyé spécialement à Londres pour résoudre les différends entre les deux nations.

On ne peut affirmer s'il en retourne d'un hasard de calendrier entre le début du travail de peinture et l'achèvement de la toile. En revanche, il semble peu probable que le Congrès ait commandé un tableau représentant Jay l'année même où fut signé un traité jugé trop favorable à la puissance économique et militaire de la Grande-Bretagne par l'opinion publique. L'accord connu sous le nom de Jay's Treaty, vécu comme le retour de la domination anglaise par les Américains, d'où le cri populaire de *« Damn John Jay »*, fut l'étincelle menant à la mobilisation contre les fédéralistes au pouvoir dont Washington lui-même. Le soutien au mouvement démocrate-républicain s'est fait ressentir par rejet du traité bilatéral avec des majorités consécutivement gagnées au Congrès jusqu'à l'élection de Jefferson à la présidence. L'accord controversé a cependant évité une guerre que la jeune république devra pourtant affronter 18 ans plus tard.

Il est à noter que les portraits des Chief Justice succédant à John Jay révèlent l'évolution des traditions de la *Supreme Court of the United States* depuis sa première assemblée le 2 février 1790. Rembrandt Peale représente John Marshall dans un environnement où le décorum imposant par sa solennité laisse place à une intériorisation du tempérament du nouveau Juge en chef et à l'affirmation identitaire du pouvoir judiciaire américain. En 1794, Jay porte en effet une robe à face rouge similaire à celles des juges coloniaux et des magistrats anglais. Marshall porte en revanche une robe noire significative de son autorité judiciaire et dénote une nouvelle tradition par cet usage instauré en 1800. Le quatrième Juge en chef est peint l'avant-dernière année de son mandat d'une durée totale de 34 ans ! Depuis celui de John Jay, tous les Chief Justice servirent brièvement, mais Marshall est le premier à marquer durablement l'institution par son leadership. Il introduit de facto la tradition de la longévité des mandats d'une moyenne de 20 ans depuis le sien. Rembrandt Peale transmet par la peinture l'affirmation de ce dévouement à l'indépendance de l'appareil judiciaire pour régler les affaires portées devant la Cour selon une *Equal Justice under Law* héritée des valeurs de la Révolution. Dans sa démarche picturale, Peale prend le parti d'humaniser Marshall grâce à l'accessibilité qu'il fait ressentir par le regard du modèle, permettant une introspection renforcée par la gamme chromatique des coloris en arrière-plan. Vers 1819, l'artiste reprend le même procédé pour le portrait de William Tilghman, le juge en chef fédéral de la Cour Suprême de Pennsylvanie. John Jay est ainsi davantage dans la démonstration de puissance de sa fonction et non dans l'expression des sentiments intérieurs.

Jay est un Founding Father pour son rôle sur la scène internationale et son poste de représentant de la plus haute juridiction de la nation. Mais un autre Père Fondateur également connu pour ses triomphes politiques et diplomatiques, même davantage que John Jay, fut peint par les peintres américains. Si la production artistique n'est pas quantitativement à la hauteur de la célébrité de cet Américain, elle le représente sous ses deux facettes ambivalentes d'homme de science philanthrope et d'homme d'État adepte de la philosophie naturelle. Il est malgré tout devenu un des piliers de la Révolution jusqu'à la reconnaissance politique des États-Unis en dépit de la faible présence de son image dans l'iconographie des portraits individuels de la période. Benjamin Franklin est très certainement le Père Fondateur le plus connu de ses contemporains en Europe et au sein de l'Union après George Washington. Pourtant seulement deux portraits le représentent au moyen de la palette de Charles Willson Peale et de celle de Benjamin West. Les réalisations de Franklin sont éclectiques ce qui lui vaut son surnom de « Prométhée des temps modernes ».

Cependant nombre d'entre elles sont indissociables de la construction identitaire américaine, avant même le début de la Révolution. L'American Philosophical Society, la Library Company of Philadelphia, l'Academy of Philadelphia furent toutes fondées sous son impulsion. Mais Franklin est devenu un féroce Patriot après avoir fui la Grande-Bretagne pour éviter l'arrestation suite aux tentatives de pourparlers afin d'amorcer un processus de réconciliation. Roger Sherman fut le seul délégué à signer les trois textes fondateurs, mais Benjamin Franklin est l'Américain à avoir paraphé le plus de documents clefs contribuant à la naissance des États-Unis : la déclaration d'indépendance, le Traité d'alliance avec la France, le Traité de Paris et la Constitution. Franklin joua en outre un rôle fondamental dans les négociations franco-américaines, en exposant les revendications des colonies et en arrachant l'aide de Louis XVI, qui, du reste, ne l'appréciait guère contrairement à l'aristocratie parisienne. John Adams, souvent opposé à son compatriote vis-à-vis de la politique extérieure à adopter, a reconnu malgré lui, dans une verve caustique, le caractère prépondérant de son influence dans l'édification du pays : *« L'Histoire de notre Révolution sera un bouillonnement continu d'un bout à l'autre. L'essence de l'ensemble sera que la tige du Dr Franklin a frappé la terre dont jaillit le général Washington . Que Franklin l'a électrifié avec sa tige - et par conséquent l'a propulsé pour mener toutes les législations sur les négociations politiques et la guerre*[1]*»*.

1 From John Adams to Benjamin Rush, 4 April 1790. *The Papers of John Adams.* The U.S. National Archives and

Benjamin Franklin, alors délégué le plus âgé à 70 ans, participe au Deuxième Congrès continental en représentant la Pennsylvanie. Il a marqué la mémoire collective surtout pour avoir été chargé de rédiger la Déclaration d'indépendance aux côtés de Jefferson, Adams, Sherman et Livingston. Sa contribution se fait toujours ressentir dès les premières lignes du document en substituant la loi naturelle à la sanction divine. En effet, Jefferson avait d'abord écrit *« Nous tenons ces vérités pour sacrées et indéniables »*. Sa participation à la Convention de Philadelphie a été semblablement décisive, bien qu'affaiblie par des problèmes de santé qui l'obligeaient à souvent s'aliter. Mais Franklin n'a pas attendu d'être malade pour se faire peindre, il pose après son retour de France en 1785 à l'heure où il est gouverneur de Pennsylvanie. Charles Willson Peale est donc le premier peintre américain à portraiturer le célèbre diplomate pour l'inclure dans le cycle de représentation de sa galerie à Independence Hall, le lieu même où Franklin avait présenté de manière résolue le document rédigé de la Déclaration à John Hancock à l'été 1776. Les deux hommes s'étaient déjà rencontrés à Londres entre 1766 et 1769, Peale étudiait la peinture à l'atelier de West et Franklin essayait d'arracher la réconciliation auprès du gouvernement de Lord North. Ils s'étaient découverts une passion commune pour les sciences naturelles et c'est tout naturellement que Franklin accepte de poser pour le plus reconnu des portraitistes américains.

Peale n'idéalise pas le gouverneur dans ce portrait en buste, il le peint avec des rides d'expressions à différents endroits du visage reflétant les 79 ans du modèle. En revanche, les lunettes sont une référence à l'inventeur célèbre pour ses expériences scientifiques et non pour mettre en évidence sa vieillesse. Peale réalise son tableau dans les mêmes années que celui de Joseph Siffred Duplessis servant aujourd'hui de référence visuelle pour le billet de cent dollar. Duplessis avait déjà peint Franklin deux ans après son arrivée en France pour négocier l'aide à la guerre d'Indépendance américaine. À l'inverse de la représentation de Peale, postérieure de 7 ans, elle est rapidement devenue emblématique de l'apparence et du caractère de Franklin. Cependant un leitmotiv se dégage de ces trois représentations, la volonté du signataire de la déclaration d'apparaître naturellement sans fard, vêtu d'une simple veste et refusant de porter une perruque. Il s'agit de la simplicité légendaire de Franklin. À l'instar de Charles Willson Peale, Benjamin West a semblablement préféré commémorer l'homme de science plutôt que l'homme d'État mais pour des raisons différentes. West achève vers 1816 une petite huile sur ardoise prélude à une composition au format plus ambitieux jamais réalisée. Le portrait de Benjamin Franklin est exécuté à titre posthume, plus de vingt-cinq ans après sa mort. Nonobstant, les traits du Père Fondateur sont fidèles à la réalité, même si West ne le peint pas d'après nature. En effet, les deux hommes s'étaient rencontrés et sont même devenus amis lors des nombreux séjours de Franklin à Londres.

Le président de la Royal Academy of Arts fait le choix de rendre hommage au scientifique reconnu par la médaille Copley de la Royal Society qui lui fut décernée. On peut aisément deviner pourquoi West peint Franklin en pleine expérience démontrant que la foudre est une forme d'électricité, plutôt qu'en ardent Patriot signataire de la source de l'histoire nationale américaine. West avait préalablement perdu sa charge de peintre d'histoire du roi sur décision de George III à cause de son entrevue avec Napoléon. Préférer l'expression d'un membre actif de la Révolution ayant conduit à la perte des colonies américaines aurait inévitablement entraîné son limogeage de la Royal Academy, d'autant qu'il est reconnu comme un artiste américain parmi les académiciens fondateurs de l'institution. Benjamin West représente donc Franklin au moment critique de son expérimentation à la source de sa renommée dans les sciences. Le Founding Father est épaulé par des génies l'aidant à capturer l'énergie électrique contenue dans la foudre, dont il conceptualisera la maîtrise par la mise au point du paratonnerre. L'artiste a appréhendé les volumes des drapés pour suggérer le vent de la tempête orageuse perceptible à l'arrière-plan qui procure un sentiment inquiétant d'une intensité dramatique contrastant avec l'attitude calme et attentive de Franklin.

Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Adams/99-02-02-0903

Les autres Founding Fathers composant l'iconographie de la guerre d'Indépendance furent peints à différents moments de l'émergence de la nation américaine et pas systématiquement après leur participation cruciale. Certains sont portraiturés au seuil de leur destin politique à l'exemple de Hancock, Adams et Sherman. La peinture a anticipé le symbolisme de leurs actions, mais sans elle ils seraient restés de simples révolutionnaires. D'autres posèrent des décennies après avoir assisté à l'une des assemblées fédérant les colonies, et plus tard les États, autour d'une même union nationale. On peut citer Carrollton peint 51 ans après avoir signé la Déclaration d'Indépendance, George Clymer 31 ans après sa signature du même texte fondateur. Néanmoins, certains Pères Fondateurs n'ont pas attendu près d'un demi-siècle pour que leurs traits soient immortalisés par la palette d'un artiste, comme Benjamin Rush qui posa 7 ans après la promulgation du premier texte fondateur et Gorham peint 6 ans après qu'il eut paraphé les articles de la Constitution. Les Founding Fathers portraiturés par John Singleton Copley le sont avant leur devenir politique, à contrario ceux peints par Charles Willson Peale le sont lorsqu'ils avaient acquis une distinction sociale pour leur engagement patriotique. En juillet 1776 ils étaient des rebelles séditieux passibles de la peine capitale pour trahison, mais à la fin du XVIIIe siècle, ou au début du XIXe siècle, ils étaient des citoyens éminents au sein de la République démocratique pour avoir assisté aux sessions des Congrès continentaux et encore plus pour ceux qui signèrent un des documents à l'origine des principes du gouvernement et de l'identité américains.

John Hancock fut peint par John Singleton Copley dix ans avant qu'il ne préside les Congrès continentaux dont les débats et les prises de position affirmeront les vérités évidentes du préambule de la Déclaration d'Indépendance. En 1765, lorsqu'il pose pour le portraitiste le plus accompli d'Amérique, la Révolution n'en est qu'à ses débuts, mais elle ne manque pas de s'inviter dans la démarche du peintre et influençant probablement les souhaits du modèle. En effet, le futur premier signataire de la Déclaration dirige la House of Hancock, la plus grande compagnie maritime de Boston. Il est même surnommé « King Hancock » reflétant les richesses tirées de son monopole dans les activités mercantilistes. Sa commande auprès de Copley est d'ailleurs pour décorer son magnifique manoir sur Beacon Hill. Cependant, le décor et l'atmosphère austère de la composition sont inattendus. Hancock n'est nullement dans la démonstration de ses richesses même si la sobriété de l'arrière-plan, son code vestimentaire et sa gestuelle suggèrent sa position sociale. Il porte une redingote bleu foncé accentuée par le traitement des coloris. Le mobilier n'est pas à la mode du temps, mais le morceau de draperie suspendu et la table qu'elle recouvre attirent le regard du spectateur vers le livre de compte qu'il consulte. Ce livre clarifie les activités du modèle et rappelle sa réussite. Si on adopte une lecture religieuse de la toile, tout en gardant à l'esprit le puritanisme intrinsèque au Massachusetts, on peut interpréter cette composition comme le témoignage d'une bénédiction divine récompensant matériellement Hancock qui respecte l'ascétisme puritain. Son action et son avenir politique renversent pourtant cette cohérence visuelle.

La réussite économique de Hancock est inextricablement liée à la politique et à ses convictions. Son implication dans les différents coups d'éclat des Fils de la Liberté confirmera sa volonté, doublée de son aide financière, de promouvoir l'effort révolutionnaire tout en espérant occuper un rôle important dans ce processus de revendications où les colons américains rejettent les valeurs de la société britannique pour embrasser l'idéal d'une démocratie républicaine. L'empire économique de Hancock aurait pu susciter l'émoi de la population s'adonnant au saccage et au vandalisme des symboles politiques et économiques de la métropole dans le cadre de la crise du Stamp Act. Mais la recherche de la psychologie du modèle par la méthode picturale de Copley permet au contraire de placer Hancock dans le camp des Patriots, à l'égal de Samuel Adams et de Thomas Mifflin qui signèrent respectivement la Déclaration et la Constitution et dont les portraits[1] sont antérieurs à 1776.

1 Ces toiles sont étudiées dans la première sous-partie du chapitre I et la seconde du chapitre II, pages 16 et 57.

L'austérité du portrait de Roger Sherman par Ralph Earl, également peint avant les implications politiques du juge de la Cour supérieure du Connecticut qui lui permirent d'être reconnu comme un Père Fondateur, n'est pas sans évoquer celle de la composition de Copley. Néanmoins, la toile de Earl est désespérément vide, non pas pour atténuer la réussite sociale du modèle par les affaires commerciales, mais par rejet sans ambiguïté de l'élégance des élites continentales et par extension de celles des monarchies européennes. Earl peint Sherman avec un regard perçant, voire intransigeant, dirigé vers le spectateur qui rentre ainsi dans une composition purgée de tout décorum à l'exception d'une chaise sur laquelle est assis le portraituré. Le code vestimentaire et la pose de Sherman dévoilent une nouvelle fois sa rigidité contre l'opulence jugée élitiste. Il est vêtu d'une cravate, d'un ensemble simple sans ornements et matière noble. Ce traitement pictural est fidèle aux souhaits et aux convictions de Sherman contrastant avec les représentations du premier quart du XIXe siècle le plaçant dans un environnement tel que Stuart le conçoit pour transformer ses modèles en icônes politiques puissantes. Toutefois ce portrait n'est pas représentatif du style de Ralph Earl comme le démontre le portrait d'Oliver Ellsworth.

Ralph Earl a représenté Ellsworth avec son épouse Abigail au sein d'une toile monumentale d'un grand raffinement dans la restitution des détails de la marqueterie des fauteuils, des ornements de la décoration au sol, en passant par les reliures des ouvrages de la bibliothèque jusqu'au rendu topographique de la propriété par l'ouverture de la fenêtre, sans oublier les tenues vestimentaires des Ellsworth. Earl avait l'habitude de peindre une vue extérieure de la propriété des portraiturés eux-mêmes restitués dans l'une des pièces de leur demeure. Il s'agit d'une volonté du peintre d'ériger sa palette contre les décors fictifs et fantaisistes. Oliver Ellsworth et sa femme s'adressent directement au spectateur. Earl soigne l'expression de ses modèles, de même que l'esthétisme des vêtements en particulier la coiffe en mousseline et la volumétrie de la robe soyeuse d'Abigail Ellsworth. En 1792, lorsque la toile est livrée aux Ellsworth, l'ancien représentant du Connecticut au Congrès continental pendant la guerre d'Indépendance était devenu un puissant leader politique à l'échelle fédérale. Ralph Earl peint ainsi le sénateur du Connecticut siégeant à la chambre haute du Congrès. Nonobstant, Oliver Ellsworth n'avait pas encore terminé de gravir les échelons de l'appareil d'État puisqu'il est nommé par Washington Chief justice à la Cour suprême des États-Unis en mars 1796, avant de signer le Traité de Mortefontaine quatre ans plus tard mettant fin à la Quasi-guerre. Il quitte la vie publique après son retour aux États-Unis et le succès des négociations avec la France révolutionnaire. Mais pour Ellsworth sa plus grande contribution à l'égard de son pays est la Constitution, en dépit du fait qu'il quitte la convention avant de pouvoir signer le texte final.

Une copie de la Constitution des États-Unis occupe effectivement la place centrale du tableau. Earl rend visible les articles VII et VI stipulant respectivement le nombre d'États de l'Union nécessaire à la ratification du texte, ainsi que le statut de loi suprême de la Constitution que tous les représentants élus ou nommés doivent soutenir. Par ce traitement pictural, le portraituré, sénateur du Connecticut, exprime son soutien à la Constitution nationale et son attachement à la République démocratique. Oliver Ellsworth veut être perçu comme un soutien au gouvernement établi en vertu de la Constitution. Il s'agit parallèlement de mentionner de manière sous-jacente la part active qu'il occupa dans les débats de la convention de Philadelphie cinq ans plus tôt. Ellsworth a laissé sa marque par un amendement visant à remplacer le mot « national » par « États-Unis » dans une résolution. Il a également joué un rôle prépondérant dans l'adoption du texte par le Connecticut. Malgré son rôle dans l'élaboration du texte constitutionnel, Oliver Ellsworth manque de peu d'être un Père Fondateur même si la postérité l'identifie comme tel en vertu de son engagement politique. La toile de Ralph Earl témoigne d'ailleurs de cette implication en immortalisant son dévouement indéfectible envers son pays pendant toute l'ère révolutionnaire.

Charles Willson Peale a peint un nombre important de Founding Fathers, du moins parmi ceux qui furent portraiturés. Son œuvre témoigne de son statut de meilleur portraitiste jusqu'à l'affirmation de la palette de Stuart. Il réalise les portraits de Thomas Mckean, Nathaniel Gorham et George Clymer sur le même modèle, peints en buste de trois quarts, contrairement à celui de Richard Henry Lee aux couleurs vives et tout à fait de profil. Mais tous sont délimités par un fond de toile uni rehaussant l'expressivité du regard. Peale entreprend ces réalisations pour son musée et parfois pour répondre à une commission. Il exécute le portrait de Clymer relativement tard, cinq ans avant la mort du modèle, 31 ans après avoir signé la Déclaration et 20 ans après sa participation à l'assemblée constitutionnelle dont il paraphe également le document final. Peale ne l'idéalise pas et complexifie sa représentation dans sa pose à l'instar de Lee, statique, mais dont le buste est mis en valeur. Il peint aussi un portrait miniature de George Walton seulement 5 ans après que le délégué de Géorgie ait signé la Déclaration. C'est le seul Founding Father, avec Washington, à bénéficier de cette méthode picturale par l'artiste. Ce type de peinture sur ivoire permettait d'avoir le portrait sur soi en pendentif, serti dans l'anneau d'une bague ou encore suspendu à la taille par une des chaînettes de la châtelaine qui servait à porter plusieurs objets accrochés à la ceinture. Par contre Peale adopte un autre traitement stylistique pour les portraits de Benjamin Rush, celui du Gouverneur Morris avec Robert Morris[1] et le double portrait de Thomas Mckean avec son fils. Ce sont les rares portraits en groupe dans toute l'œuvre de Peale, ce qui en fait leur spécificité. Le peintre de Philadelphie reprend le même concept d'environnement intimiste pour le portrait de Benjamin Rush, le physicien de Pennsylvanie qui a paraphé le texte fondateur du 4 juillet 1776.

Benjamin Rush est un homme de science parmi les plus jeunes délégués du Deuxième Congrès continental. La palette de Peale affirme ce caractère érudit du Père Fondateur en le peignant selon l'image archétypale d'un homme studieux, tel qu'on se les représentait dans l'imaginaire collectif. Rush porte une robe de chambre ample, il est assis à un secrétaire en train de rédiger une lettre dans son cabinet de lecture. Peale restitue la volumétrie des vêtements par des inflexions lumineuses sur le drapé. Le peintre traduit sa recherche de la psychologie du modèle en le représentant dans une pose réfléchie suggérant l'introspection et l'intellect. Les reliures des volumes soigneusement étiquetés, et appréhendés par le travail de peinture, permettent de clarifier la composition pour mieux la comprendre. Les livres symbolisent effectivement le savoir et la sagesse. Benjamin Rush n'est donc pas seulement un signataire de la Déclaration, mais aussi un scientifique accompli étudiant les sciences dures et les humanités. On retrouve des similitudes dans un portrait peint par Sully. La pose, l'atmosphère scénique, les vêtements, l'attitude du portraituré se font écho. Pourtant plus de 44 ans séparent les deux tableaux, la génération de Charles Willson Peale avait même laissé place à celle de Thomas Sully qui fut le dernier à peindre sur la toile les traits du dernier signataire de la Déclaration encore en vie lors d'une séance en 1827. Toute l'érudition de Charles Carroll of Carrollton transparaît en respectant tous les codes de la peinture romantique où la palette de l'artiste excelle. La correspondance savante du Père Fondateur est d'ailleurs l'un des fers de lance défendant l'Indépendance au début de la Révolution. Son activisme le propulsera jusqu'à la chambre haute du Congrès après la guerre et au Sénat du Maryland.

Les membres de la génération fondatrice furent peints de manière inégale, les plus représentés sont les occupants de la Maison-Blanche élus à la fonction suprême. La production picturale jalonne leurs parcours en jouant un rôle coloré et rythmique de leur engagement politique, mais tous ne bénéficient pas des mêmes attributs dans la représentation nationale. La peinture les a sacralisés de leur vivant comme à titre posthume. Elle a construit un microcosme symbolique autour d'eux comme étant la personnification des valeurs américaines entrelacée dans les couleurs et les matières de véritables cycles picturaux. La peinture a transcendé l'expression identitaire des Founding Fathers à l'image d'icônes perpétuelles du début de l'Histoire des États-Unis d'Amérique.

1 Toile étudiée dans la deuxième sous-partie du chapitre II, page 58.

Portrait of Thomas Jefferson

Thomas Sully, Oil on canvas, 1821

© West Point Museum Collection, United States Military Academy

Les portraits des héros militaires et de la démocratie

Les héros des guerres d'Indépendance sont des vecteurs qui définissent l'idéal patriotique par le combat militaire et les engagements individuels pour la cause des États-Unis. Les peintres ont représenté des Insurgents devenus des Patriots, puis des Patriots devenus des Citoyens. Les portraits des acteurs de la Révolution et des guerres d'Indépendance offrent un panel d'hommes et de femmes qui ont donné corps à l'identité américaine. Copley a peint les participants de la vague de protestations qui allait se muer en véritable révolution, les Peale ont représenté des leaders révolutionnaires et des vétérans de la guerre, à l'instar de Stuart qui construit également l'imagerie héroïque des soldats de la guerre de 1812, tout comme Rembrandt Peale. Ralph Earl a portraituré des soldats de l'Union et également les nouveaux acteurs de la vie démocratique après que l'Indépendance fut acquise. Ces portraits peuvent ainsi aller des engagés volontaires des Minutemen jusqu'aux soldats professionnels de l'armée, du marchand boycottant les produits manufacturés britanniques jusqu'aux membres de la haute société continentale engagés par des libelles pour dénoncer la politique de la métropole, du délégué siégeant aux Congrès continentaux pendant la guerre jusqu'au Congrès des États-Unis dans l'entre-deux-guerres. Ces portraits sont donc marqués par la diversité des parcours individuels et la singularité des appartenances sociales, autant qu'ils sont représentatifs des éléments patriotiques consensuels et identitaires incarnés par l'Union des colonies et de leurs populations devenue union nationale à partir du 4 juillet 1776.

L'iconographie des guerres d'Indépendance démontre ainsi qu'il n'existe pas de portrait type d'un Patriot, tant par les manifestations contre l'oppression britannique que par les procédés picturaux. Des compositions présentent simplement un visuel, alors que d'autres s'attardent sur la psychologie du modèle, ses convictions ou ses activités en dehors de son engagement politique, ou à l'origine de celui-ci. Cette partie de la peinture de l'ère révolutionnaire est résolument plus intimiste en renvoyant le portraituré à sa trajectoire singulière, mais aussi à son intériorité. Les mises en scène d'icônes politiques nationales puissantes ont laissé place au déploiement de la personnalité et de l'intériorité d'un général, d'un représentant fédéral ou tout simplement d'un ardent patriote parfois retourné à sa vie privée. Les colonnes, les draperies, les faisceaux et les globes terrestres ont fait place nette à des attributs témoignant d'un engagement personnel au service des libertés américaines. Néanmoins ces symboles du pouvoir relevant de l'art officiel peuvent resurgir par l'imaginaire artistique ou lorsque le modèle souhaite exprimer une volonté ou un goût personnel.

Les peintres démontrent la qualité de leur touche respective à travers ces représentations de protagonistes, y compris étrangers, qui ont pris fait et cause pour l'Indépendance américaine. Il s'agit d'une production artistique très particulière où l'image individuelle devient une image historiographique. Par surcroît, la peinture construit esthétiquement une densité patriotique reliant les acteurs de la guerre d'Indépendance de 1776 à celle de 1812. Elle manifeste la catharsis d'un sentiment patriotique partagé par différentes générations au sein de leurs combats comme étant le meilleur rempart pour garantir les principes des textes fondateurs sur lesquels sont fondés le gouvernement et l'identité des États-Unis. Simultanément, l'enjeu est de créer sa propre image individuelle et de l'ancrer dans une imagerie patriotique collective dont l'ampleur ne manque pas d'inspirer la grandeur nationale. Ces portraits capitalisent ainsi les engagements individuels à exprimer les droits du peuple américain tout en revendiquant leur rôle personnel pour les acquérir.

Les combattants de la liberté et de la poursuite du bonheur sont donc pluriels et aussi diversifiés socialement que leurs prises de position politique en faveur de l'Indépendance. La typologie de leurs portraits est un témoignage fidèle de la multiplicité des actes de patriotisme reflétant les cultures, les religions et les économies des populations des États de l'Union. Les portraits des héros militaires et démocratiques sont aussi un élément fédérateur évoquant la nation dans toutes ses composantes et privilégient parallèlement la mise en scène de l'héroïsme américain dans toutes ses formes de combat. Les attitudes et les expressions des portraiturés ne font pas toujours référence à un événement auquel ils ont participé. Essentiellement individuels, ils mettent l'accent sur la contribution personnelle pour que l'emporte un élan collectif tout en assurant la pérennisation des valeurs philosophiques et identitaires de la Révolution en les transmettant à la jeune génération. Ces portraits expriment in fine une conscience nationale. Ainsi il n'existe pas une représentation archétypale du Patriot américain, mais une pluralité avec pour dénominateur commun le sentiment viscéral qui a balayé les Treize colonies. Ces toiles donnent à voir également le tissu des strates sociales des populations de l'Union, voire un répertoire de la représentation nationale pendant l'ère révolutionnaire plus de deux cents ans après le travail des peintres qui font partie intégrante de cette ossature par leurs autoportraits. Ces icônes patriotiques puissantes donnent l'essence d'une appartenance à une cause résolument nationale qui est au fondement de la décomposition de l'allégeance à l'Empire britannique par l'entrée en guerre des Treize colonies alors en révolution.

La composante majeure des héros militaires réside dans les portraits de vétérans ou de soldats incorporés soit dans l'Armée continentale ou engagés au sein de milices pour défendre et inscrire dans la réalité les aspirations américaines. Ces portraiturés sont des professionnels militaires expérimentés ou des enrôlés volontaires ayant acquis leur expérience des armes pendant la première ou la Deuxième guerre d'Indépendance. Ils sont peints en uniforme avec un fond de toile intemporel ou avec les attributs de leur fonction au sein de l'armée nationale. D'autres ont fait le choix d'être représentés en civil évoquant leur retour dans la sphère privée à la suite de leur prise d'armes, du moins pour ceux qui ne furent pas peints avant le conflit. Tous les soldats n'ont effectivement pas fait carrière dans les armes au lendemain de la Première guerre d'Indépendance, en laissant derrière eux leur service militaire. Les peintres les ont majoritairement représentés avec l'insigne de Cincinnati qui n'est pas un ordre national proclamé par une loi, mais une décoration symbolisant une affiliation, celle des récipiendaires de la guerre de 1776. Dans l'entre-deux-guerres, l'insigne devient le symbole du courage et de la bravoure pour les combattants américains miliciens ou de l'armée régulière. Ceci explique la volonté de leur détenteur d'être représenté avec cet insigne accroché à leur uniforme ou à leur costume civil, car devenu un emblème pour être identifiés comme des soldats, ou fils de militaires, de la Première guerre d'Indépendance.

Les militaires portraiturés avant l'étape charnière de la Déclaration et participant aux actions qui allaient mener à la Révolution, ou les soutenant, le sont par Copley et Peale. Ces tableaux constituent une minorité de la production dévolue à cette catégorie des héros révolutionnaires. En effet, la majeure partie du travail de peinture fut réalisée pendant les années qui précédèrent la conclusion du premier conflit pour l'indépendance et immédiatement après jusqu'au début du XIXe siècle. La guerre de 1812 entraîna une autre vague de portraits pour célébrer l'engagement de nouvelles figures militaires qui se sont distinguées, succédant ainsi à la génération des combattants de 1776 au sein de l'imagerie patriotique auprès du public. La peinture avait semblablement changé de référence artistique avec un nouvel univers pictural, d'où le fait que ces portraits furent exécutés essentiellement par les palettes de Thomas Sully et Rembrandt Peale. On ne peut affirmer qu'un peintre se dégage plus qu'un autre au vu de sa production, car tous ont contribué à construire cette iconographie qui participe au culte de l'héroïsme militaire américain. Néanmoins, des leaders de l'armée émergent de cette imagerie patriotique à différents moments de leur carrière.

John Singleton Copley peint le Colonel Jeremiah Lee en 1769 dans un portrait en pied grandeur nature qui reflète davantage la position sociale du portraituré à l'instar d'un homme à la mode, possédant les dernières nouveautés en matière de vêtements, de décoration intérieure et d'ameublement coûteux importés de Grande-Bretagne. Le colonel du Royal American Regiment ne semble pas soutenir les velléités contre la politique fiscale accablante de la métropole, mais revendique plutôt sa fière appartenance à la bonne société de l'Empire britannique. Pourtant il n'en est rien ! Jeremiah Lee n'était plus en service actif comme nous le démontre la représentation de Copley où l'on peut voir un homme reconverti dans le négoce. Aucun élément esthétique ne fait référence à son passé sous les drapeaux régimentaires, hormis le titre de l'œuvre. La palette de l'artiste déploie tout un cadre somptueux suggérant la réussite de Lee dans le commerce des denrées et produits manufacturés entre l'Europe, le Nouveau Monde et les Antilles. Les papiers fraîchement décachetés dans sa main et sur son secrétaire, près de l'encrier avec la plume d'oie, évoquent la gestion de ses affaires qui sont un véritable attribut. L'ex-colonel était en effet membre de l'aristocratie coloniale et l'un des plus aisés de toute la Nouvelle-Angleterre, son portrait est d'ailleurs une commande pour décorer son manoir géorgien à Marblehead. C'est un pendant à celui de sa femme réalisé la même année par Copley dans un style rococo. La sophistication du travail de peinture permet à la matière soyeuse du drapé de tirer insidieusement profit des inflexions lumineuses mettant en valeur son décor floral. La palette de Copley riche en détails permet également d'apprécier le raffinement de la marqueterie et surtout la qualité des bronzes de la console, faisant office de secrétaire, sur laquelle s'appuie Lee. Le peintre démontre ses qualités artistiques avec l'ébénisterie, il en fait autant par le biais des figures tissées du tapis qui semble de grandes dimensions. La colonne à peine visible au fond de la toile ouvre sur une perspective idyllique purement fictionnelle donnant l'illusion d'un espace pictural non fermé. Toutefois ce parti pris stylistique de Copley ne doit pas occulter la réalité politique des engagements du vétéran de la guerre de Sept Ans qui s'est battu pour les aspirations des colons américains, puis en faveur de la liberté américaine contre les taxes de la Couronne successivement entrées en vigueur à la fin des années 1760, ces dernières menaçaient l'économie des colonies tout en accablant ses affaires.

La même année que le très controversé Stamp Act, Copley termine le portrait de Joseph Warren. Cette composition est antérieure de quatre ans à celle du colonel Lee, mais elle représente un Patriot qui a irrévocablement marqué la Révolution américaine au point d'en devenir une icône consubstantielle. Warren n'est pas de la même génération que Lee, ni du même milieu. En revanche ils eurent leur sensibilité politique enflammée par la législation britannique. Cette dernière pénalise les Treize colonies et fit d'eux des acteurs du mouvement et de la cause révolutionnaires. Lorsque Warren pose, il n'est pas encore l'un des meneurs de la Boston Tea Party ni l'officier de la milice qui s'illustrera à la bataille de Bunker Hill par son sacrifice, que Trumbull représentera également dans sa peinture d'histoire. C'est un médecin. Copley choisit de le peindre ainsi en excluant l'image du Patriot engagé, et ami de Paul Revere, mettant sa plume au service des idées, jugées alors radicales, des Fils de la Liberté. La profession de Warren est rappelée par son code vestimentaire et les dessins anatomiques, dont le spectateur semble avoir interrompu l'étude en attirant le regard bienveillant du modèle. Le futur auteur des Suffolk Resolves est assis de manière frontale accoudé à une table. La draperie à la tonalité rouge part de l'arrière-plan pour servir de revêtement en descendant sur la table tout en l'enveloppant afin de remplir l'espace de la toile. La marqueterie en tissu de la chaise est de la même gamme chromatique et permet d'unifier l'ensemble. On retrouve l'effet brillant cher à la touche de Copley sur l'ossature de la chaise qui suggère semblablement le bois d'acajou du meuble. Ce portrait nous implique et témoigne de la méthode de travail conventionnelle du peintre dans l'art du portrait. En effet, sa démarche consiste à fournir un cadre pensé comme grandiose pour mettre en valeur son modèle. Il est traduit stylistiquement par les draperies et la colonne qui ne sont en rien un symbole de la puissance étatique, mais de la forte influence esthétique des portraits de la Renaissance dans la palette de Copley.

Charles Willson Peale est le deuxième peintre américain à représenter un Patriot qui prendra les armes pour défendre les droits et la liberté des colonies américaines. En 1771, Lambert Cadwalader n'est pas encore un officier milicien, il obtiendra le grade de lieutenant-colonel cinq ans plus tard, ni un membre de l'assemblée coloniale de Pennsylvanie qu'il intègre en 1774. On peut donc affirmer que l'œuvre de Peale fut renommée postérieurement après le travail de pigmentation, au moins à partir de 1777 lorsque le modèle obtint son dernier grade, la toile étant connue sous le nom de « *Portrait of Colonel Lambert Cadwalader (1743-1823)* ». La guerre se termina prématurément pour Cadwalader lorsqu'il fut capturé après la reddition du Fort Washington le 16 novembre 1776. La fin des échanges d'officiers faits prisonniers l'empêche de réintégrer le service actif, il soutiendra l'indépendance en représentant le New Jersey au Congrès continental, puis au Congrès des États-Unis après la guerre. Toutefois en 1771, Lambert Cadwalader est un partisan inflexible de la cause révolutionnaire en s'opposant aux lois votées à Westminster, tout en boycottant les produits britanniques. Il est associé à son frère John Cadwalader dans les affaires commerciales de Philadelphie. Peale réalisera la composition en groupe de son aîné avec sa famille l'année suivante[1]. Les deux frères se sont distingués au début du conflit, en particulier John Cadwalader dans la campagne de l'hiver 1776 – 1777 ce qui lui vaut d'obtenir le grade de brigadier-général qu'il refuse. Il est surtout resté en contact étroit avec Washington le conseillant en particulier sur le moral des troupes. Néanmoins, en 1771 et 1772 les frères Cadwalader sont peints à l'image de marchands prospères comme le démontrent les compositions élégantes de Peale. Contrairement au portrait de John, Lambert Cadwalader se présente seul en s'adressant au spectateur. Sa tenue est sobre, mais elle n'en demeure pas moins raffinée par le port de la perruque poudrée. Une ouverture offre une vue sur un paysage et permet au peintre de complexifier sa toile en suggérant un espace extérieur à celui où pose le portraituré. La perspective est renforcée par la lumière concentrée sur Cadwalader au premier plan et stimulant les coloris bleutés de ses vêtements.

Le 5 septembre 1777, le colonel Mordecai Gist à la tête du camp de Sassafras informait George Washington que *« J'ai trouvé le Général Cadwalader avec environ 300 Miliciens dans un ordre très confus, leurs griefs concernant le fait d'avoir été appelés contrairement à la loi sont devenus monnaie courante parmi eux, ce qui m'a incité à leur permettre d'appliquer la règle d'appel des 3 premières classes comme ordonné par l'Assemblée de l'État, pour la meilleure régulation de la Milice. Cela semble satisfaire à l'ensemble et cela me mettra dans une position plus respectée au sein du Commandement, ainsi je pourrai mieux les contraindre à faire plus attention à l'ordre[2]»*. La correspondance militaire entre Gist et Washington démontre les obstacles pour lever des troupes. Les chambres de Délégués de certains États mettent à mal l'autorité des directives du Congrès parfois impuissant à cause du vide exécutif des articles de la Confédération. Gist ne manque pas de crier haro sur les actes de l'assemblée du Maryland qui refusent aux officiers le privilège de recruter au sein de l'État. Le colonel qualifie d'ailleurs l'assemblée d'égoïste et de libérale auprès de Washington[3]. Ceci explique le recours aux milices pas toujours fiables et peu disciplinées, ce qui est à rebours de la légende dorée des Minutemen véhiculée par la mémoire collective révolutionnaire. Gist est un Patriot de Baltimore aidant à mettre sur pied un bataillon indépendant afin de défendre les idéaux révolutionnaires face aux tergiversations de l'assemblée. Il se fait élire capitaine du Baltimore Independent Company. Pendant ces années il se fait peindre par Peale, avant d'obtenir une commission au First Maryland Regiment au sein de l'Armée continentale. Gist est alors fermement dévoué à l'Indépendance, sentiment qui gagne désormais un grand nombre de colons américains. Peale immortalise ce soutien sans ambiguïté.

1 Toile étudiée dans la deuxième sous-partie du chapitre II, page 57.

2 To George Washington from Colonel Mordecai Gist, 5 September 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-11-02-0148

3 To George Washington from Colonel Mordecai Gist, 8 July 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-10-02-0215

Peale représente Gist assis fixant le spectateur qui ne peut qu'être happé par l'assurance paisible dégagée par sa pose. Il semble étudier la navigation. Le navire prenant le large, visible par l'ouverture au fond de l'espace pictural, renforce cette idée. Les détails et la sophistication esthétique apportés au deux mâts démontrent les talents de l'artiste pour la peinture miniature. Le gréement, le gonflement des voiles et le reflet de la coque à la surface de l'océan sont en effet perceptibles. Le peintre offre une nouvelle fois une perspective saillante avec le renfort d'une ambiance crépusculaire permettant le déploiement de coloris aux tonalités douces accentuées par les derniers rayons du jour contrastant avec la lumière plus présente au premier plan. Peale n'a pas lésiné sur la finesse des habits du modèle splendidement brodés couleur or, du tricorne à la veste en passant par la chemise, sans oublier les boutons assortis. La volumétrie du jabot de dentelle et des volants aux manches finit de convaincre de la touche minutieuse de Peale qui semble conquérir le mouvement. Gist est un propriétaire terrien aisé, mais le brick, les outils de navigation ne sont pas là pour rappeler uniquement un intérêt personnel ou une activité commerciale. Il s'agit d'évoquer l'engagement patriotique du portraituré qui a participé en octobre 1774 à l'incendie du *Peggy Stewart,* autrement dit à l'Annapolis Tea Party. C'est un coup d'éclat révolutionnaire basé sur le même modèle que la Tea Party de Boston de décembre 1773 contre le monopole accordé à la East India Company et la forte taxation du thé qui ne s'appliquait pas à cette compagnie privée à charte au pouvoir régalien pour servir l'impérialisme britannique. Gist joua un rôle déterminant avec son contingent de Baltimore en exigeant que la cargaison de thé, d'une valeur non anecdotique de 2000 livres, soit non débarquée et brûlée sur le pont. Cette volonté au service des idéaux révolutionnaires a permis de faire triompher symboliquement les droits et libertés revendiqués. Le portrait de Gist est dans ce sens un véritable message politique sous-jacent et magnifié par le traitement pictural de Peale, également fervent Patriot récemment installé à Annapolis et Baltimore.

Le jeune major s'illustre deux ans plus tard à la bataille de Long Island en août 1776, lorsqu'il sauve la retraite américaine avec un régiment de Marylanders connu aujourd'hui sous le nom de Maryland 400 pour leur courage entré dans les annales de l'histoire américaine. Washington a également reconnu leur valeur en associant les troupes à leur État avec le surnom « The Old Line State ». Cet hétéronyme est devenu une métonymie immuable pour le huitième État de l'Union. Néanmoins, cette bataille est un cuisant revers mobilisant un grand nombre de contingents entre les deux belligérants et qui permit aux armées britanniques de faire de New York leur base navale stratégique qu'ils conserveront jusqu'à la reddition de Cornwallis. La bravoure du major, malgré son inexpérience des batailles rangées, le distingue parmi les jeunes officiers et le Congrès le promeut colonel. Dès lors, le Gist's Regiment continuera d'appuyer la Ligne du Maryland et les forces continentales jusqu'à sa capture à Charleston où il est dissous en janvier 1781 pour renforcer d'autres effectifs. Gist marque la Première guerre d'Indépendance de part ses qualités d'officier averti s'assurant scrupuleusement de l'*« attachement à la liberté et à l'Indépendance de l'Amérique[1]»* de chaque recrue. Dans sa correspondance avec Washington de mai 1777 à octobre 1781 brillent sa gestion stratégique et l'importance qu'il accorde aux forces maritimes, tant ennemies qu'américaines, du fait des avantages tactiques octroyés par la mer. Son service lui vaut d'être nommé brigadier-général par le Congrès, il en est informé par la main de Washington lui-même. Mordecai Gist continue de servir malgré la perte douloureuse de sa femme qui lui vaudra malgré tout de refuser un ordre direct du « Commander in Chief ». Il est présent à la débâcle de Camden en août 1780, lorsque Horatio Gates est humilié par les troupes de Lord Cornwallis pourtant nettement inférieures en nombre. Gist s'est échappé et participe à la défaite finale de Cornwallis à Yorktown où il lave son honneur, Trumbull le peint parmi les officiers américains ayant pris part au siège dans sa composition monumentale commémorant la victoire.

1 To George Washington from Brigadier General Mordecai Gist, 21 June 1779, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-21-02-0173

Près de huit ans après sa dernière lettre au général en chef, il envoie une dernière missive à Washington devenu président de la nation. Mordecai Gist atteste de son intérêt pour la construction politique des États-Unis comme le prouve son jugement sur la Loi suprême : *« La constitution des États Unis a investi le Président du pouvoir de nommer les officiers pour les différents départements du Gouvernement actuel, j'ai donc en conséquence pris la liberté de me présenter à votre Excellence, et je serai excessivement content d'accepter toute nomination dans cet État ou dans l'État du Maryland pour lequel je serai jugé qualifié*[1]*»*. Washington n'apporte pas de réponse et Gist ne reçoit aucune charge en dépit de son devoir et de ses distinctions militaires. Il fonde la section de la Society of the Cincinnati du Maryland et ne brigue aucun mandat public. Il termine ses jours en gérant sa plantation à Charleston.

Les portraits à venir ne sont plus antérieurs à la guerre et aux engagements militaires des modèles qui les rendirent connus de leurs compatriotes par leur dévouement patriotique. Ils sont exécutés pendant le conflit, essentiellement lors des dernières campagnes, immédiatement après ou encore au début du XIXe siècle pour les plus tardifs. Les compositions des héros de la Deuxième guerre d'Indépendance sont en grande majorité postérieures aux hostilités, plus brèves que la guerre de 1776. Charles Willson Peale est le seul à fixer sur la toile les traits des héros militaires jusqu'en 1782, lorsqu'il est rejoint par la palette de son frère, puis par celle de son neveu l'année suivante. Stuart installe son chevalet à partir de 1785 pour répondre à des commandes visant toujours à saisir la ressemblance d'après nature de ces parangons patriotiques ayant combattu sur les champs de bataille. Il est suivi de Trumbull et Earl un an plus tard.

Charles Willson Peale est le premier à peindre en 1778 le général Henry Knox dont les efforts pour construire une milice nationale et les premières forces d'artilleurs de la République ont été primordiaux dans le cadre de la victoire sur la première puissance militaire de la période, celle de l'Empire britannique. Cet autodidacte en stratégie et histoire militaire, tant pour l'armement que les fortifications, a étudié l'art de la guerre[2] en travaillant dans une librairie avant d'ouvrir la sienne à Boston, la London Book Store. Il s'agit d'un lieu considéré à la mode que l'on peut comparer à un club où s'enchevêtrent savoir encyclopédique et discussions politiques, en particulier autour des *« livres si nécessaires pour un peuple qui lutte pour la Liberté »*. Ce club à l'américaine était fréquenté notamment par un certain John Adams qui, impressionné par les connaissances de Knox, le recommanda à l'été 1775 pour un poste au sein de l'Armée continentale qui venait d'être créée.

Le jeune colonel de 25 ans est un ardent Patriot conscient des enjeux pour le peuple américain :*« La Cause dans laquelle nous sommes engagés est un moment si infini pour l'Amérique qu'aucun coût ni aucune douleur ne peuvent être trop grands pour rendre sa conclusion heureuse »*. En juillet Knox rencontre pour la première fois Washington, une admiration et une amitié mutuelle naquirent immédiatement entre les deux hommes. Le président, lors de sa retraite à Mount Vernon, confiera d'ailleurs à John Adams : *« En ce qui concerne le Général Knox, je peux dire avec certitude qu'il n'y a aucun homme aux États-Unis avec qui j'ai eu une aussi grande intimité, personne que je n'ai aimée plus sincèrement, ni pour qui j'ai eu plus grande amitié. Mais l'estime, l'amour et l'amitié peuvent n'avoir aucune influence sur mon esprit lorsque je pense que l'assujettissement de notre Gouvernement et notre Indépendance sont des objets visés par les ennemis de notre Paix et lorsqu'éventuellement, tout est en jeu*[3]*»*.

1 To George Washington from Mordecai Gist, 25 July 1789, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-03-02-0174

2 Dans sa lettre à John Adams, Knox cite une variété de manuels militaires qui faisait autorité pour enseigner l'art de la guerre. To John Adams from Henry Knox, 16 May 1776, *The Papers of John Adams*, The U.S. National Archives and Records Administration.https://founders.archives.gov/documents/Adams/06-04-02-0081
{Références identiques pour les citations en fin de page}

3 From George Washington to John Adams, 25 September 1798, *The Papers of George Washington,* The U.S.

Le succès de Knox dans le vol et l'acheminement de l'artillerie et du stock de poudre détenus au Fort Ticonderoga lui assure la confiance de Washington qui le nomma chef de l'artillerie de la « Grand Continental Army ». C'est un rôle dont l'officier bostonien s'acquitte pendant toute la guerre, de l'établissement des fonderies à la logistique sur le terrain, en passant par l'enrôlement et la formation de régiments d'artilleurs. Lorsque Peale réalise le portrait de Knox à Valley Forge, juste avant la bataille de Monmouth, il peint le responsable militaire de toute une branche de l'armée. Knox était devenu brigadier-général depuis janvier 1777, il s'adresse au spectateur de ce portrait miniature qui est une aquarelle sur ivoire. Peale a effectivement peint plusieurs portraits d'officiers et de soldats de l'armée lors de ses campagnes militaires. Ceci est effectué à l'aide d'un matériel portatif que l'on retrouve dans sa composition affectueuse dédiée à son frère James où il regarde avec tendresse un portrait miniature de sa petite nièce qu'il vient de retoucher. La miniature de Knox est la plus travaillée parmi toutes celles réalisées par Peale, notamment vis-à-vis des portraits de John Laurens, Samuel Blachley Webb et Ennion Williams. Le buste du général est entièrement visible, il passe la main sous sa chemise. L'artiste a souhaité donner une expression vivante et dynamique par le biais de la gestuelle de son modèle. Le regard et les traits d'expression de Knox sur son visage offrent une impression de réalisme. Il s'agit du seul portrait miniature connu du célèbre général d'artillerie. Peale représente de nouveau Knox après la guerre, cette fois dans une peinture à l'huile. La démarche de l'artiste était de profiter de la venue du général à Philadelphie pour la première réunion de la Society of Cincinnati, afin de réaliser son portrait pour son musée. Son neveu Charles Peale Polk exécute une copie de ce portrait de Knox portant l'insigne en émail dessiné par Pierre Charles L'Enfant. C'est une composition en buste où l'importance des coloris de la chair du visage permet de ressentir la bonhomie du général au moyen de joues cramoisies. Cette psychologie est fidèlement retranscrite dans le traitement de la couche picturale des Peale et est à la hauteur du caractère de Knox connu pour être énergique. Cette œuvre pleine de psychologie est à l'opposé de la démarche de Stuart qui peindra le général d'après nature deux décennies plus tard.

Vers 1805, Stuart peint Knox dans un portrait à mi-cuisse lorsque celui-ci était à la retraite après avoir quitté le secrétariat à la guerre en 1795. L'artiste a très probablement été commissionné par Boston puisque l'œuvre, aujourd'hui au sein des collections du Museum of Fine Arts, est un dépôt de la ville. L'ex-secrétaire à la guerre est représenté portant son uniforme de l'Armée continentale avec une gestuelle affirmée, nettement plus martiale que dans les représentations des Peale. Knox est accompagné d'un fût de canon qui est un véritable emblème renvoyant à son rôle essentiel dans le développement d'une force d'artillerie capable de rivaliser avec celle des Britanniques. Seulement cinq jours après la Déclaration d'Indépendance, il affirmait déjà à Washington que la victoire ne pourra être acquise sans des régiments d'artilleurs, notamment pour défendre la ville de New York depuis laquelle il écrit : *« Du point de vue de l'actuel conflit avec la Grande-Bretagne, il semble que la guerre n'en soit qu'à ses débuts. Pour la poursuivre avec force et succès, un corps d'Artillerie bien organisé et nombreux sera nécessaire. Le nombre actuel d'officiers et d'hommes du régiment d'artillerie n'est pas suffisant pour les postes à l'intérieur et autour de cette Ville[1]»*. La clairvoyance tactique de Knox permit à l'artillerie continentale de surpasser l'arsenal de Sa Majesté à la fin du conflit, en contribuant à la reddition de toute une armée à Yorktown. L'approche artistique est de célébrer le génie militaire de l'ex-général qui a contribué à assurer de nombreuses victoires névralgiques. Stuart n'idéalise pas son modèle, mais son contrôle de l'éclairage donne de l'espace tout en accordant plus de force au regard et à la gestuelle pleine d'assurance de Knox. La coloration des joues est équilibrée ce qui n'enlève rien à la psychologie. Les touches picturales de l'arrière-plan rappellent les fumées des pièces d'artillerie et ne manquent pas de créer un sentiment d'introspection malgré la pose soldatesque de Knox.

National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/06-03-02-0015

1 To George Washington from Colonel Henry Knox, 9 July 1776, *The Papers of George Washington,* The U.S National Archives and Records Administration https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-05-02-0179

Le grand nombre de séances de vie que Peale a obtenu de Washington prouve qu'il était proche du général en chef, dès lors il n'est pas étonnant qu'il soit le premier peintre américain à portraiturer Lafayette au sein d'une œuvre datée de 1779, soit deux ans après que le Marquis s'enrôla dans l'Armée continentale en faisant siennes les croyances politiques des Américains. Les Peale furent d'ailleurs les peintres qui peignirent le plus Gilbert du Motier. Lafayette a une vingtaine d'années lorsqu'il pose pour Charles Willson Peale qui le représente en pied, une verticalité qu'il réserve d'ordinaire pour ses portraits de George Washington. Le jeune Marquis est dans son uniforme continental de major-général que le Congrès lui avait accordé après avoir d'abord manifesté sa défiance, les Américains jetant l'anathème sur les officiers français recherchant une gloire personnelle en s'enrôlant dans un combat qu'ils jugeaient comme n'étant pas le leur.

Lafayette a donc dû prouver son *« amour très sincère*[1]*»* pour les États-Unis avant de se rendre au camp du général Washington à Brandywine Creek au sud de Philadelphie, là où il fera son baptême du feu qui le conduira à devenir un membre apprécié de la famille militaire soudée autour du général en chef. L'amitié et l'affection entre Washington et Lafayette n'est plus à démontrer, le jeune Marquis écrivait au général *« avec toute la confiance d'un fils, d'un ami, termes dont vous m'avez gratifié avec ces deux précieux titres – avec mon respect, mon affection pour vous, une réponse de mon cœur que je tente de mériter autant que possible de vous* ». L'artiste exprime ici le leadership de Lafayette en lui attribuant une pose que l'on retrouve dans plusieurs de ses compositions auréolant le « Commander in Chief ». Le Marquis se présente au spectateur comme un défenseur des valeurs philosophiques de l'Indépendance, notamment avec sa main gauche posée sur la garde de son épée.

Cette gestuelle est hautement symbolique puisque Lafayette a sincèrement soutenu les idéaux de la Révolution, de même que George Washington, en particulier, lorsque le commandement de ce dernier fut remis en cause en lui manifestant son *« mon désir de mériter votre satisfaction est plus fort que jamais, et partout où vous m'emploierez, vous pouvez être sûr que je ferai tout mon possible pour réussir – Je suis maintenant lié à votre destin et je le suivrai et le soutiendrai aussi bien par mon épée que par tous les moyens en mon pouvoir*[2]*»*. Peale referme son espace pictural par un drapé rouge accroché aux branchages d'un arbre suggérant une tente de commandement improvisée avec une table et des ordres posés dessus. La perspective offre une vue sur ce qui semble être le bivouac d'un régiment. La composition est datée de 1779, or Lafayette était déjà retourné en France pour plaider la cause américaine afin de gagner plus de soutien auprès de Louis XVI, il ne sera de retour qu'à l'été 1781. La scène peinte est donc antérieure, représentant très probablement la veille de la bataille de Monmouth pendant laquelle le major-général commandait, sur ordre de Washington, un détachement de 1000 hommes pour attaquer les redcoats *« avec toute la force de votre commandement*[3]*»*. Monmouth est une victoire décisive mettant fin à la campagne de Philadelphie, tout en libérant la capitale américaine occupée. C'est un tournant de la guerre où le leadership de Washington fut auréolé après avoir été dangereusement déconsidéré par l'occupation de la ville fin 1777 qui l'obligea à se replier à Valley Forge. Peale peint une nouvelle fois Lafayette lors d'une séance de vie en 1781 au moyen d'un portrait en clair-obscur, toujours en uniforme de l'Armée continentale, très vraisemblablement après la victoire de Yorktown.

1 To George Washington from Major General Lafayette, 14 October 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-11-02-0515 {Références identiques pour la citation suivante}

2 To George Washington from Major General Lafayette, 30 December 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-13-02-0063

3 From George Washington to Major General Lafayette, 25 June 1778, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-15-02-0571

Le 4 juillet 1779, Washington se demandait si *« les charmes de l'aimable et charmante marquise - ou les sourires et les faveurs de votre prince vous ont-ils entièrement retirés de nous ?[1]».* Il n'en est rien puisque le major-général revient prêter main-forte aux forces continentales en précédant Rochambeau et De Grasse. Il contribue même très largement à créer les conditions de l'encerclement de l'armée de Cornwallis en harcelant ses forces en Virginie, ce qui donne le temps aux armées coalisées franco-américaines de faire jonction. Il faut attendre 44 ans afin que Lafayette pose pour une palette américaine. En 1825, Rembrandt Peale peint lors d'une séance de vie un portrait en buste du Marquis dans la même démarche stylistique que sa composition de Washington en PATRIAE PATER qu'il exécute seulement un an auparavant. Mais pas de double perspective avec l'arche et le drapé du vêtement envahissant l'espace du spectateur ni de guirlande de feuilles de chêne surmontée du masque de Jupiter. Lafayette n'est pas idéalisé, il est peint au naturel dans la réalité de ses 68 ans. Néanmoins, on retrouve le décor d'inspiration néoclassique avec une arche, certes moins complexifiée, l'intensité et l'expressivité du regard, ainsi que le traitement de la lumière. Cette dernière contraste avec le par-dessus noir de l'ex-major-général qui symbolise ici le deuil. En effet, Rembrandt Peale profite de la présence du Marquis aux États-Unis, et du fait qu'il connaissait son père, pour réaliser son portrait. Lafayette avait accepté une invitation du Congrès américain et du Président Monroe en 1824, donnant lieu à une tournée triomphale rythmée par des manifestations publiques dignes d'un véritable héros. Il en profite également pour aller se recueillir seul sur la tombe de Washington à Mount Vernon. La dernière fois que Lafayette était présent au sein de la plantation virginienne, c'était lors de sa visite en 1784. Le général en chef était vivant, à la retraite avant d'être sollicité pour présider la Convention de Philadelphie. En retournant à sa voiture, le Marquis eut les larmes aux yeux pour son père spirituel avec qui il discutait de la *« science du gouvernement[2]»* après le conflit, d'où l'envoi de l'une des clefs de la Bastille à Washington.

Les lignes écrites par George Washington pendant la terrible épreuve hivernale de Valley Forge, alors que son commandement était décrié et l'armée dans la tourmente des privations, devaient résonner dans l'esprit de Lafayette : *« Je ne doute pas, mais tout ce qui arrive est pour le mieux, nous triompherons de toutes nos mésaventures et à la fin nous serons finalement heureux, quand, Mon Cher Marquis, si vous m'accordez votre compagnie en Virginie, nous rirons de nos difficultés passées et de la folie des autres[3]»*. L'œuvre de Rembrandt Peale immortalise l'image de Gilbert du Motier lors de son retour aux États-Unis dans le dernier quart du XIXe siècle. Ce retour oscille entre la liesse de l'accomplissement des idéaux de la Révolution et le chagrin imputable au décès de George Washington au sein d'un Mount Vernon déserté et devenu lieu de mémoire. Il s'agit de la dernière représentation du Marquis par un peintre américain du vivant de Lafayette.

Peale est le premier à portraiturer les officiers étrangers qui se sont engagés aux côtés des Américains dans leur combat pour l'Indépendance face à la domination britannique. C'est le cas pour Gilbert du Motier Marquis de Lafayette et également pour le Baron Frederick William von Steuben, un officier d'état-major prussien aguerri qui avait servi Frédéric II lors de la guerre de Sept Ans. La discipline et la valeur des militaires prussiens étaient reconnues et très prisées puisque von Steuben fut engagé au service de Louis XVI par son ministre de la guerre avant sa rencontre à Paris avec Benjamin Franklin. Le ministre américain est convaincu de l'apport précieux que représente Steuben et de l'expérience qu'il pourrait apporter à l'Armée continentale. Le Baron se rend sur le théâtre des opérations dans les colonies américaines avec une lettre d'introduction de Franklin.

1 From George Washington to Major General Lafayette, 4 July 1779, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-21-02-0286

2 From George Washington to Lafayette, 7 February 1788, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/04-06-02-0079

3 From George Washington to Major General Lafayette, 31 December 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-13-02-0075

Néanmoins si Benjamin Franklin assurait dans sa missive que Steuben *« va en Amérique avec un véritable zèle pour notre cause, et une vision de s'y engager et de lui rendre tout le service en son pouvoir*[1]*»,* Washington voulait rencontrer l'officier prussien pour s'assurer en personne de son dévouement. Le Baron rencontre le général en chef fin février 1778, il avait préalablement affirmé à Washington dans sa dernière lettre écrite depuis l'Europe *« que l'objet de ma plus grande ambition est de rendre à votre Pays tous les services en mon pouvoir et de mériter le titre de Citoyen Américain en luttant pour la cause de votre Liberté*[2]*»*. Le « Commander in Chief » reconnut l'expérience de Steuben en matière de formation militaire. Même s'il a appris plus tard la méprise sur le grade du Baron qui lui avait été recommandé comme un lieutenant-général, alors qu'il était capitaine. Washington l'appuya malgré tout devant le Congrès continental qui le nomma général de division et inspecteur général de l'armée. Steuben a rapidement prouvé que ses qualités dans l'art de la guerre n'étaient pas volées en entraînant les soldats valides à Valley Forge selon la rigueur prussienne, notamment à marcher en ordre, à utiliser la baïonnette et à exécuter immédiatement les directives. Dans ce sens, lorsque les troupes quittèrent leurs quartiers fin juin 1778 dans le but d'affronter l'armée du général Sir Henry Clinton, Steuben a œuvré pour que leur efficacité soit déterminante à Monmouth. Le lieutenant-général travailla également à un manuel de formation avec Hamilton et Lafayette, ce Livre Bleu guidera d'ailleurs les forces américaines pendant la Deuxième guerre d'Indépendance.

Ainsi lorsque Charles Willson Peale pose son chevalet pour peindre le Baron, ce dernier avait démontré la sincérité de son engagement pour la liberté américaine. Dans son pli du 17 juin 1778, George Washington ne s'adressait plus à Steuben, mais au major-général Steuben. Cependant, dans son portrait en buste, l'artiste ne peint pas d'étoile sur les épaulettes de son uniforme continental en référence à son grade dans la hiérarchie militaire. Par contre Peale représente minutieusement les décorations prussiennes, dont le travail de peinture permet d'identifier la plaque d'argent en forme d'étoile accrochée sur sa veste et la médaille en vermeil et émail portée en pendentif à l'aide d'un ruban orangé. Steuben était donc un chevalier de l'ordre de l'Aigle rouge. Le major-général est représenté de face accoudé à un meuble à peine visible, cet effet scénique renforce sa présence qui semble envahir l'espace du spectateur. La gradation lumineuse en clair-obscur améliore l'expressivité de son regard et de sa pose visuellement statique, mais ressentie comme vivante au moyen du traitement de la couche picturale voulue introspective. Le portrait de Peale retranscrit fidèlement la nature prévoyante et sagace du Baron qui conseillait *« d'agir toujours avec prudence, mais de frapper vigoureusement chaque fois qu'une occasion favorable se présente*[3]*»*. Après le conflit, Ralph Earl exécute une œuvre opposée davantage dans l'affirmation du leadership de Steuben et des aptitudes au commandement de ce dernier.

Vers 1786, Earl réalise un portrait à mi-cuisse très travaillé du major-général. L'insigne de Cincinnati accroché à sa boutonnière permet de situer le travail de pigmentation après la guerre et l'adoption du « Bald Eagle » par la Société en mai 1784, dont Steuben était le président provisoire pour avoir sélectionné le modèle de la décoration en concertation avec L'Enfant. Cette toile est l'une des plus complexes parmi les œuvres du peintre, de la graduation des coloris au traitement de la lumière, sans oublier la complexification de la pose du Baron. La palette de Earl est ici très riche en détails pour restituer l'uniforme intégral porté, de manière très impeccable, par Steuben qui a retrouvé ici ses étoiles de major-général. La volumétrie des volants des manches, du jabot, est finement restituée, ainsi que les ciselures du métal de la garde de l'épée.

1 From Benjamin Franklin to George Washington, 4 September 1777, *The Papers of Benjamin Franklin,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-24-02-0389

2 To George Washington from Steuben, 6 December 1777, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-12-02-0519

3 To George Washington from Steuben, 25 April 1778, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-14-02-0572

Les matières et les décors gravés des médailles sont aussi adroitement restitués et mis en valeur par les inflexions lumineuses sur le vermeil de l'étoile prussienne et le pygargue à tête blanche aux ailes d'or déployées de l'insigne de Cincinnati. Il en va aussi de même pour les rubans avec leurs liserés respectifs bénéficiant d'une précision importante dans les nuances de coloris. Le portraituré regarde vers l'extérieur de la composition sans s'adresser au spectateur qui ne peut qu'être admiratif de la prestance de Steuben transcendée par une gestuelle qui ne manque pas d'affermir son autorité militaire. Earl ne néglige pas l'arrière-plan de l'œuvre, on peut le constater par la finesse des teintes chromatiques. L'une des forces de ce portrait est son environnement naturel et le paysage en perspective venant clôturer l'espace pictural. La topographie, très semblable à celle que l'on retrouvera plus tard dans la toile The Washington Family de Savage, laisse indiquer les rives du fleuve Potomac qui donnent une profondeur indéniable à l'ensemble. Steuben est debout devant un arbre dont le feuillage se substitue au drapé habituel. Nonobstant, il s'agit plus d'un simple décor esthétique démontrant les capacités artistiques du peintre. Le major-général a lutté en faveur de *« la glorieuse Révolution des États-Unis*[1]*»*, le représenter devant cet espace immense, encore non maîtrisé d'une nature vierge, est vecteur d'un symbolisme : celui des aspirations américaines à la liberté que le Baron a contribué à inscrire dans la réalité par son dévouement au sein des forces continentales, notamment à Yorktown. En 1787, George Washington a lui-même reconnu l'oubli de soi de Steuben au service des Patriots alors que la guerre était gagnée depuis six ans et que rien ne l'y obligeait. Il exprime d'ailleurs *« en termes non équivoques, un souhait que vos mérites et vos sacrifices soient rémunérés à votre entière satisfaction*[2]*»*. Cependant, Washington, devenu président, dut intervenir en signant le 4 juin 1789, soit plus d'un an après, *« Une loi pour enfin ajuster et satisfaire les prétentions de Frederick William de Steuben*[3]*»*. Face à l'immensité de la dette nationale, le secrétaire du Trésor et le Congrès étaient peu enclins à creuser les déficits. L'ex-major-général remerciera le *« first Magistrate of the Nation*[4]*»* en lui souhaitant *« the Success of your administration and for your personal happiness* ».

Dans son portrait du colonel Walter Stewart, Peale peint également une nature vierge non contrôlée synonyme de terreau pour les libertés américaines et les vérités évidentes de la Déclaration d'Indépendance qui viennent d'être durablement acquises en 1781, l'année de la composition. Stewart a immigré d'Irlande pour rejoindre la cause des Patriots, il est nommé aide de camp du major-général Horatio Gates peu après son arrivée à Philadelphie en 1776. À partir de 1777, il dirige le 13th Pennsylvania Regiment avec lequel il se distingue lors des batailles de Brandywine et Germantown, ainsi qu'à Monmouth en 1778 et Yorktown en 1781. Il est surtout resté célèbre pour avoir maîtrisé par le dialogue la mutinerie de la Ligue du Connecticut et la Pennsylvania Line Mutiny aux ramifications plus importantes où est impliqué son propre régiment. Le comportement du colonel dans le règlement de ces conflits internes lui a permis de devenir une personnalité aimée de ses soldats. Peale restitue l'expression vivante de Stewart en le peignant dans une pose enjouée à l'image de la réputation de « the boy colonel », connu pour sa beauté irlandaise et réputé pour sa bravoure. Stewart est habillé de son uniforme continental avec l'épée d'honneur que lui a décernée le Congrès pour son abnégation. Le feuillage de l'arbre occupe derechef la fonction stylistique du drapé. L'arrière-plan est composé du campement régimentaire de Stewart. Peale a pris soin de peindre le Gadsden Flag, identifiable devant la tente de commandement.

1 To George Washington from Steuben, 29 January 1790, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-05-02-0038

2 From George Washington to Steuben, 10 November 1787, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/04-05-02-0391

3 U. S. Laws, statutes, Printed by Francis Childs and John Swaine. New York, 1790. The Library of Congress. https://www.loc.gov/resource/rbpe.21401000/

4 To George Washington from Steuben, 25 August 1789, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-03-02-0315 {Références identiques pour la citation suivante}

Parmi les œuvres de Charles Willson Peale dévolues aux héros militaires, on peut citer les portraits des généraux Daniel Morgan et William North reflétant la même approche artistique, celle de la recherche psychologique du modèle. Les arrières-plans sont peints à partir d'une même gamme chromatique, dynamisée par les inflexions lumineuses, démontrant la volonté de l'artiste de transcender les pigments de sa palette afin de capturer sur la toile la personnalité de son modèle. Peale a toujours représenté des soldats et des officiers vêtus de leur uniforme, pensé comme symbole d'identification des forces continentales et lui permettant aussi d'exprimer son talent artistique. Peale exécute le plus grand nombre de portraits de figures militaires sur des supports variés de la miniature sur ivoire à la peinture à huile sur toile qui demandent des traitements picturaux à la complexité technique particulière. Le travail de peinture de Peale implique le spectateur à des degrés variés dans la dévotion des soldats aux idéaux et aux croyances philosophiques sur lesquels sont bâties les revendications révolutionnaires. Certains de ses modèles furent portraiturés par d'autres peintres venant compléter ou renverser l'image instituée par sa palette davantage construite pour exprimer l'individualité et le caractère de son modèle se cachant derrière l'uniforme. Ces œuvres ne répondent pas toujours à une commande, certaines étant le reflet de sa démarche personnelle dans le but d'enrichir l'iconographie de son musée à Independence Hall. Le format ovale et le fond de toile aux coloris uniques sont symptomatiques de ses compositions à l'exemple des portraits des généraux William North et Nathanael Greene. James Peale et Charles Peale Polk, qui représentent également des officiers emblématiques du conflit, dont certains sont absents de la production artistique, pourtant abondante, de Charles Willson.

Horatio Gates est un général notoire, célèbre pour sa victoire sur le général Burgoyne et pour sa lâcheté irrévérencieuse à la défaite de Camden. Il est seulement portraituré en 1782 par James Peale, la même année où il fut brièvement réintégré par le Congrès. Gates est un des rares officiers dotés d'une carrière de vétéran, acquise lors de la Guerre des Français et des Indiens, à rejoindre les forces continentales pour *« the Cause of the United States*[1]*»*. Il faisait partie du Royal American Regiment, il a acquis ses galons lors de la Campagne du général Braddock, exactement comme George Washington. Il retourne en Grande-Bretagne après les hostilités avant de s'installer définitivement au sein des colonies américaines en achetant une plantation, quatre ans avant l'Indépendance. Partisan des idéaux révolutionnaires, il rejoint la jeune Armée continentale en 1775, pour être promu général de division dès 1776. Gates et Washington développent des tensions conflictuelles vis-à-vis des stratégies militaires à adopter dès la déclaration de la guerre en juillet 1776 : *« J'ouvrirai la correspondance en exprimant ma plus grande préoccupation concernant la détermination de votre conseil d'Officiers généraux, de battre en retraite de Crown Point à Ticonderago, d'attribuer (contrairement à l'opinion de tous vos Officiers de terrain) pour cause que l'ancienne place ne soit pas tenable avec votre force actuelle, ou la Force attendue […] je dois cependant exprimer ma tristesse à la Résolution de votre Conseil et je souhaite que cela ne soit jamais arrivé, comme tous ceux qui en parlent aussi et que la mesure pourrait être changée avec rectitude*[2]*»*. Et au général Horatio Gates de répondre à George Washington : *« Je dois maintenant prendre la Liberté de critiquer un peu le comportement sans précédent des membres de Votre Conseil vis à vis de leurs pairs dans ce département*[3]*»*. Le ton entre les deux généraux était donné sur fond de lutte interne interposée par leurs états-majors et leurs familles militaires respectifs !

1 To George Washington from Horatio Gates, 3 September 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03163

2 From George Washington to Major General Horatio Gates, 19 July 1776, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-05-02-0279

3 To George Washington from Major General Horatio Gates, 29 July 1776, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-05-02-0369

Les querelles se sont davantage amplifiées après la victoire finale de Gates à Saragota le 17 octobre 1777, alors que Washington dut essuyer la défaite de Brandywine un mois plus tôt. Gates profita de l'occasion pour informer directement le Congrès de sa réussite avant d'en informer son « Commander in Chief », ceci eut un impact sur la direction des opérations puisque Gates devint président du Board of War et donc le supérieur du vainqueur de Princeton. L'objectif est d'être nommé à la tête des Ligues continentales, mais Washington voyait clair dans le jeu de Gates qui rêvait de le destituer, le soupçonnant d'ailleurs de collusion dans la cabale de Conway à la fin de 1777. Néanmoins c'était sans compter sur sa responsabilité à la bataille de Camden qui ruina irrémédiablement sa réputation, lorsqu'il abandonne le champ de bataille en livrant son armée en pleine retraite à son sort. Gates minimise les conséquences de sa fuite auprès de Washington : *« Le premier compte rendu que j'ai reçu concernant la malheureuse affaire à proximité de Campden, était une copie de votre lettre du 20 Août, de Hillsborough, au président du Congrès. Le choc fut immense, étant donné que les opérations quelques jours plus avant l'action étaient en notre faveur. Le comportement des Troupes Continentales leur fait un immense honneur. Les rapports que l'ennemi fait de l'action montrent que leur victoire a été chèrement payée[1]»*. Gates aura beau affirmer qu'il est *« Soucieux du Bien public, je continuerai mes inlassables tentatives pour arrêter le progrès de l'ennemi, pour réinstaurer nos activités, pour recommencer une guerre offensive et récupérer toutes nos pertes dans les États du Sud[2]»*. Mais sa lâcheté avait livré toute la Caroline du Sud à Lord Cornwallis. En octobre le couperet tombe et Gates est limogé, son commandement lui est retiré et ne lui sera jamais restitué avant la fin de la guerre : *« Je vous transmets une Résolution du Congrès du 5 courant m'influençant à ordonner la tenue d'une commission d'enquête sous votre conduite en tant que Commandant de l'Armée du Sud et de nommer un officier pour commander cette Armée[3]»*. Pendant le siège de Yorktown, Gates se dit *« Toujours prêt à apporter ma petite assistance pour servir Notre Pays si meurtri, je me réjouirais d'être l'instrument du succès de Votre Excellence de quelques manières qu'il vous plaira[4]»*. Mais Washington ne l'appuie pas devant le Congrès continental et il n'en sera rien. En revanche après le conflit, Gates apporte son soutien à l'ex-général en chef alors en pleine tourmente à cause de *« La malveillance et la jalousie anti-libérale qui ont attaqué l'Ordre[5]»* de Cincinnati, et en louant *« Le Patriotisme et la haute considération de votre excellence pour la Liberté Civile pour nous sauver de l'Anarchie »*.

L'iconographie de Horatio Gates fut influencée par sa carrière militaire mouvementée, puisque celle-ci est inexistante jusqu'au moment où il fut lavé de l'opprobre dont son comportement eut à pâtir jusqu'en 1782. À contrario ses portraits ne furent pas traînés aux gémonies par la palette des artistes à l'instar de *« la stigmatisation qui a été si généreusement mise sur moi[6]»* comme il le signalera à George Washington. Les démarches des peintres gomment stylistiquement sa débâcle pour seulement retenir ses faits d'armes exaltants qui lui vaudront de recevoir la plus haute distinction accordée par le Congrès, celle qui honore des contributions ou des réalisations distinguées. Ainsi, l'aura du major-général, ternie à jamais par les événements de Camden, bénéficia d'une symbolique abstraite qui ne manque pas d'activer une légende dorée, en auréolant ses mérites militaires, particulièrement dans la composition de Stuart réalisée vers 1794.

1 From George Washington to Horatio Gates, 8 October 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03513

2 To George Washington from Horatio Gates, 30 August 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03112

3 From George Washington to Horatio Gates, 22 October 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03659

4 To George Washington from Horatio Gates, 7 October 1781, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-07114

5 To George Washington from Horatio Gates, 19 January 1787, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/04-04-02-0446
{Références identiques pour la citation suivante}

6 To George Washington from Horatio Gates, 7 October 1781. Références note 4.

James Peale et Gilbert Stuart n'offrent pas la même représentation de Gates, les deux portraits furent réalisés à près de douze ans d'intervalle, la peinture et la construction gouvernementale américaines avaient depuis conjointement évolué. En 1782, Les Peale dominaient encore la vie artistique et la Première guerre d'Indépendance venait de s'achever, nombre des campagnes militaires qui la rythmèrent étaient encore dans les esprits. Les années 1790 voient la palette de Stuart s'imposer comme la référence dans l'art du portrait. Par surcroît, les nouvelles guerres du Whisky et amérindiennes reléguèrent les conséquences de la bataille de Camden loin des préoccupations nationales. James Peale peint Gates vêtu de son uniforme continental, son grade est perceptible sur ses épaulettes. La touche du peintre est encore influencée par celle de son frère aîné, en particulier pour les traits du visage. Le major-général n'est pas idéalisé dans cette composition en buste. De trois quarts face, Gates domine tout le premier plan de la toile, dont le travail de peinture brille surtout par le traitement de la lumière. L'espace pictural est cadencé par une accumulation de nuages menaçants parmi lesquels perce une éclaircie, dont les reflets illuminent le portraituré de son visage jusqu'au torse. Le contrôle de James Peale sur les graduations lumineuses, et par conséquent sur la cohérence des formes, donne encore plus de force visuelle à l'expression des sentiments intérieurs de Gates qui vient de retrouver son honneur et ses responsabilités de commandement. Il s'agit d'une œuvre réflexive de forte dimension symbolique aux antipodes du registre stylistique dans lequel Stuart peint le vainqueur de Saragota.

Le portrait de Stuart célèbre un héros de la guerre révolutionnaire, celui de la bataille de Saratoga qui est allégoriquement représentée. La victoire de Gates sur les troupes de Burgoyne ponctue ce portrait quasiment à mi-cuisses. Elle est évoquée par la Convention de Saratoga, que le modèle tient dans sa main. Ce sont les termes de la reddition des 5000 hommes du général Burgoyne qui prévoyait leur démobilisation comme prisonniers de guerre et leur retour en Europe. La médaille d'or du Congrès décernée au portraituré pour honorer sa victoire a une ampleur symbolique aussi puissante que la Convention. La démarche artistique est explicite dans la commémoration de la bataille de Saragota et à travers elle, du triomphe personnel de Horatio Gates. L'œuvre prend les dimensions d'une véritable reconnaissance nationale pour des faits exceptionnels par la médaille du Congrès décernée par les représentants des États de l'Union et esthétiquement mise en valeur par les fléchissements lumineux sur le métal. Gates est peint dans un uniforme de général de brigade avec l'insigne de Cincinnati accroché à sa veste. Il s'adresse directement au spectateur par son regard, ce qui accroît l'expressivité de son autorité militaire rappelée par son épée d'officier qu'il tient par la garde. La gestuelle n'est donc pas laissée au hasard.

Le général de l'armée du Sud est portraituré dans la réalité de ses 67 ans, Stuart ne le rajeunit pas de 17 ans pour correspondre à son âge lors de la bataille de Saragota. Cependant, Gates est mis en valeur par des coloris raffinés. La nuance et l'harmonie des couleurs sont de nouveau maîtrisées par la fluidité du pinceau de Stuart qu'il s'agisse de la teinte des rubans avec leurs liserés, celle en or suggérant la volumétrie des épaulettes, des dégradés de gris et de blanc pour les cheveux, ou encore celle des coloris de la chair du visage et des mains. Le peintre démontre également ses qualités techniques dans la gestion de l'espace de sa toile grâce au renfort d'un arrière-plan où se déploient les couleurs d'un ciel crépusculaire chargé de fumée évoquant le climat tragique et inquiétant d'une bataille. La mise en scène permet de faire ressortir la stature de Gates magnifiée par le style léché et brossé des coloris, dont le bleu profond de l'uniforme continental mis en valeur par les inflexions lumineuses de la toile. Le travail de pigmentation de Stuart sert indéniablement la gloire militaire de Gates, celle acquise à Saragota faisant oublier le désastre de Camden. L'image véhiculée au sein de cet espace pictural est diffusée par la gravure. Horatio Gates est ainsi devenu un héros militaire de la guerre de 1776, non par son service exemplaire, mais par la peinture. John Trumbull lui accordera la place centrale et privilégiée dans sa peinture d'histoire *Surrender of General Burgoyne* dédiée à la victoire décisive qui apporta le soutien français à la cause américaine.

Il n'est pas inintéressant de mentionner l'autoportrait de James Peale. En effet, le peintre se représente en civil, mais arborant l'insigne de Cincinnati rappelant son engagement militaire comme colonel des Ligues continentales. James Peale devait éprouver une certaine fierté à faire partie des vétérans de la Première guerre d'Indépendance puisqu'il porte de nouveau le pygargue aux ailes déployées auréolé d'une couronne de laurier dans le portrait exécuté par son frère aîné en 1822. Dans cet autoportrait en buste, James se présente, non idéalisé, au spectateur du haut de ses 56 ans, d'après le travail de peinture daté vers 1805. Il se met en valeur au moyen d'un clair-obscur qui ne manque pas de renforcer la puissance de son regard. Contrairement à son frère, Charles Willson ne se représente jamais avec l'insigne accroché à sa boutonnière, alors qu'il était également un fervent défenseur de la cause des Patriots pour s'être engagé dans les forces miliciennes de Philadelphie. En revanche dans son autoportrait qu'il peint à 81 ans, il distille des icônes identitaires et les valeurs de la démocratie américaine.

Dans The Artist in His Museum, Peale lève littéralement le rideau pour dévoiler son musée mettant en exergue l'idéologie républicaine concernant l'éducation par les groupes familiaux déambulant en arrière-plan. La scénographie démontre que Peale met sur un même pied d'égalité les sciences dures et la peinture, le cabinet de curiosité et les spécimens d'histoire naturelle sont exposés dans la même salle que la série de portraits des dignitaires de la Nation et des héros de la guerre révolutionnaire. Néanmoins, des symboles nationaux débutent la série de portraits et celle des animaux empaillés dans les vitrines. Celui de Washington et, sous son portrait, le spécimen d'un pygargue à tête blanche, permet d'affirmer qu'il s'agit bien d'une représentation du PATRIAE PATER en uniforme continental accrochée au mur. En 1822, lorsque Peale peint cette dernière œuvre majeure de sa carrière, le général en chef et l'aigle sont devenus des éléments identitaires bien enracinés dans la conscience collective. La toile de Peale est donc plus qu'un autoportrait fêtant un accomplissement personnel. C'est un hommage aux valeurs républicaines de la démocratie américaine doublé de celui envers les héros de la Première guerre d'Indépendance qui ont permis par leur combat de faire de ses idéaux une réalité. John Trumbull est aussi un peintre de l'ère révolutionnaire à avoir pris les armes pour défendre les principes et la philosophie de la Déclaration de 1776. Pourtant, son autoportrait ne célèbre aucunement une abnégation patriotique, mais son métier de peintre. Dans sa composition de 1818, Stuart le peint également dénué de symboles de la guerre révolutionnaire, tandis que le colonel Trumbull au cœur de sa peinture d'histoire *Surrender of Lord Cornwallis* représente son frère aîné, Jonathan, le secrétaire de Washington.

James Peale à la suite de Charles Willson réalise plusieurs portraits miniatures sur ivoire d'un certain nombre d'officiers, dont celui du brigadier-général William Smallwood. La composition est effectuée sept ans après la victoire finale de Yorktown, lorsque l'ex-officier supérieur de la Ligue du Maryland est gouverneur. C'est d'ailleurs en 1788 que le Maryland devient le septième État de l'Union à ratifier la Constitution. Cependant, Smallwood est peint dans son uniforme continental décoré de l'insigne de Cincinnati avec son liseré. La graduation de lumière et des coloris est appliquée avec une fluidité particulière pour un portrait miniature. Le travail de James Peale est esthétiquement efficace pour affirmer l'expression vivante du général qui a maintes fois alerté Washington des *« The Distresses of the Army*[1]*»*. Smallwood s'est distingué dans les campagnes de New York et de Philadelphie. Trumbull le peint non loin du général en chef dans sa composition *General George Washington Resigning His Commission*. Charles Peale Polk a également peint des soldats de l'armée, mais à l'instar de son oncle James ils représentent la partie mineure de son œuvre. On peut cependant relever les portraits introspectifs du Comte de Rochambeau, reconnaissable avec la croix de l'ordre du Saint-Esprit et de Joseph Howell Jr, Paymaster-General.

1 To George Washington from Brigadier General William Smallwood, 1 December 1777, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-12-02-0461

À l'opposé de James Peale et Charles Peale Polk, les portraits d'officiers de l'armée sont un élément non négligeable de la production artistique de Ralph Earl. De 1787 à 1791, il portraiture quatre officiers des lignes régulières et miliciennes, mais seulement deux sont identifiables comme tels, car vêtus de leurs uniformes régimentaires de colonel sur lesquels est accroché le bald eagle en or émaillé blanc. La démarche stylistique est également distincte par la gestuelle des modèles, mais un leitmotiv demeure au sein de ses toiles, celui de la nature. Marinus Willett est vétéran de la French and Indian War, c'est aussi un marchand prospère devenu l'un des leaders new-yorkais des Fils de la Liberté dirigeant plusieurs coups d'éclat des Liberty Boys après les victoires de Lexington et Concord. De 1775 à 1781, il commande des régiments de la Ligue de New York en participant aux campagnes qui ponctuèrent les affrontements au nord de l'Union. Il se distingue en particulier aux batailles d'Oriskany et Johnstown. Il deviendra maire de New York sous le second mandat de Jefferson.

Ralph Earl héroïse Willett au gré d'une composition en pied monumentale, excessivement rare dans l'œuvre du peintre. La verticalité du portrait convainc le spectateur du charisme du colonel renforcé par sa pose aux accents martiaux. La couche picturale est sophistiquée dans le traitement des couleurs tirant profit des effets de lumière et des matières dont est composé l'uniforme continental. C'est un portrait complexe adroitement peint à l'image de celui du Baron Steuben exécuté cinq ans plus tôt par l'artiste. En cela l'espace pictural reste ouvert du fait de la profondeur créée par l'effet de perspective. La nature immense encore inhabitée englobe le portraituré au premier plan qui se détache de cette colorimétrie verdoyante, en particulier au niveau de la cime des arbres caractéristique de la touche de Earl. Cependant, plusieurs niveaux de symbolismes viennent transcender la couche picturale. Ralph Earl représente des Indiens à l'arrière-plan, non seulement pour situer l'environnement en Amérique du Nord, mais pas uniquement.

En effet, leur présence ne relève pas d'une démarche pittoresque, mais de la volonté de rappeler les faits militaires et patriotiques du modèle pour la cause des États-Unis. Ils peuvent faire penser à la participation de Willett aux négociations du traité de New York avec la confédération indienne Muscogee ou encore à la bataille d'Oriskany lorsque des loyalistes et leurs alliés iroquois ont tendu une embuscade aux Ligues continentales et leurs alliés amérindiens venus briser le siège de Fort Stanwix. Pour son action méritoire lors de cet affrontement de la campagne de Saragota, n'opposant que des Américains, sans troupes britanniques, Willett reçoit l'une des dix épées élégantes décernées par le Congrès continental pendant le conflit. Cette dernière joue le rôle d'une véritable décoration, elle est stratégiquement mise en valeur par la pose dynamique et expressive du colonel Willett. Earl restitue la délicatesse des ciselures et des gravures en argent et bronze doré de la décoration prescrite par l'Assemblée, du pommeau jusqu'au fourreau avec la garde et sa branche arrondie, ainsi que le clavier. Le décor de l'épée est lui-même un symbole puisqu'il comprend les armoiries des États-Unis, certes non perceptibles sur la toile, mais matérialisées par l'épée elle-même identifiable grâce à la précision des coloris.

Dans son portrait en buste du colonel Richard Varick, Earl met semblablement en évidence l'épée d'officier que le modèle tient au-dessus de son épaulette droite. Il s'agit d'une œuvre dans la même veine artistique, en raison de la gamme chromatique, des inflexions lumineuses, du contrôle de la volumétrie dans l'espace avec, notamment, le jabot et les volants des manches, sans oublier le cadre environnemental de la scène. L'uniforme intégral du modèle offre l'effet d'un clair-obscur en contraste avec la gamme chromatique du fond de la toile pour la végétation. Varick fréquente les Sons of Liberty de New York avant de s'engager dans la milice de la ville. Il commande une compagnie comme capitaine. Dès 1775, il est détaché pour remplir les fonctions de secrétaire du général de division Philip Schuyler, puis auprès du général Benedict Arnold, dont la collusion avec l'ennemi conduira tout son état-major à être suspecté.

Le lieutenant-colonel Varick est également arrêté avant d'être blanchi par une cour martiale : *« La Cour rend son avis à l'unanimité : « Que la conduite du lieutenant Colonel Varick en ce qui concerne les détournements de fonds et les pratiques criminelles de feu le Général Arnold n'est pas seulement irréprochable, mais pense qu'il a le droit (pour l'ensemble de sa conduite) à un degré de Mérite qui lui rend un immense honneur en tant qu'officier et le distingue spécifiquement comme un Ami sincère de son Pays[1]».* Le 25 mai 1781, Varick devient secrétaire personnel de George Washington qui lui confie la gestion et l'archivage de tous ses papiers : *« En Vertu de l'Autorité qui m'a été confiée par Décision de l'Honorable Congrès des États-Unis d'Amérique, je vous nomme par la présente mon Secrétaire-archiviste au Quartier Général. Vous entrerez dans les fonctions de votre poste et procéderez aux instructions que je vous ai données, vous vous conformerez en toutes circonstances à ces instructions, ainsi qu'à celles qui seront rajoutées par mes soins. Dans l'exécution de vos fonctions qui seront variées, vous emploierez le nombre d'assistants que vous jugerez nécessaire, vous êtes par la présente, au nom des États-Unis, engagé à son service pour la somme de cinquante dollars par mois[2]».*

L'officier new-yorkais était reconnaissant au « Commander in Chief » pour sa confiance renouvelée : *« Je profite donc de cette opportunité pour accepter la confiance singulière qui m'a été si poliment offerte et je m'estimerai heureux si mes services et mon attention à cette occasion sont de nature à justifier l'approbation et le bien fondé du choix de Votre Excellence[3]».* Le colonel a continué de s'acquitter de ses fonctions bien après les hostilités, Washington ne tarit pas d'éloges à son égard au point de lui remettre des lettres privées avec « *Je saisis cette première opportunité pour signifier mon entière approbation de la manière avec laquelle vous avez exécuté les missions importantes de Secrétaire-archiviste et la satisfaction que je ressens d'avoir mes Papiers si convenablement organisés et si correctement enregistrés – et je vous prie d'accepter mes remerciements pour le soin et l'attention que vous avez apportés à cette affaire. Je suis pleinement convaincu que notre époque ou la postérité ne considéreront pas le temps et le travail qui ont été employés pour l'accomplir comme mal investis. Je vous prie d'être persuadé que je prendrai plaisir d'affirmer à toute occasion le sentiment que je perçois de la fidélité, la compétence et l'infatigable industrie que vous manifestez dans l'exercice de vos fonctions publiques[4]».*

Richard Varick fut délégué à l'Assemblée de l'État de New York en 1787, l'année où il pose pour Ralph Earl qui le peint pourtant en uniforme intégral et non comme un élu de la démocratie. Il termine sa carrière politique en remplissant des mandats de maire pendant près de 12 ans avant que l'arrivée au pouvoir de Jefferson provoque la révocation de ses fonctions, car trop proche du général en chef. C'est d'ailleurs comme édile de la ville qu'il rencontre Washington, alors président, pour la dernière fois lors d'un dîner[5]. Ralph Earl n'a pas portraituré de généraux notoires. Nonobstant, il représente des officiers tout aussi admirables pour leur engagement patriotique à l'exemple de Richard Varick qui fut seulement peint par une palette pour préserver la mémoire de son devoir, grâce auquel la correspondance de George Washington fut amplement sauvegardée.

1 General Orders, 16 November 1780, Head Quarters Totowa, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-03947

2 From George Washington to Richard Varick, 25 May 1781, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-05865

3 To George Washington from Richard Varick, 25 May 1781, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-05867

4 From George Washington to Richard Varick, 1 January 1784, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/04-01-02-0002

5 From George Washington to Richard Varick et al., 24 August 1790, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-06-02-0151

Ralph Earl peint aussi le capitaine Daniel Boardman et le colonel William Taylor au sein d'une composition antithétique à celles de ses portraits des colonels Willett et Varick. Les portraiturés ne sont pas représentés dans leur uniforme et seul le titre de l'œuvre suggère leur devoir militaire accompli pendant la guerre de 1776, du moins pour la toile de Taylor. Earl peignait très majoritairement dans le cadre de commissions privées, l'esthétique devait donc répondre aux vœux de Boardman et de Taylor préférant être peints comme des Gentlemen Farmers. Officier milicien pendant le conflit, le modèle est en civil adossé à un arbre avec des éléments importants de la parure masculine à la mode à l'exemple de la châtelaine suspendue à la taille. La toile bénéficie du travail de perspective le plus élaboré de toute l'œuvre de l'artiste, notamment grâce au rendu des reflets à la surface du cours d'eau. Boardman portraituré en pied occupe le premier plan à l'extrémité du tableau, l'espace pictural est explicitement réservé à la vue idyllique d'une petite ville à l'architecture pittoresque. On peut distinguer le clocher d'une église, plusieurs habitations et ce qui ressemble à une plantation. À proximité du modèle une propriété est partiellement cachée par le volant de sa chemise, on peut supposer qu'il s'agit de celle de Boardman.

Le spectateur ne peut être que happé par l'immensité du territoire américain, dont Earl n'offre qu'une vue partielle. La teinte lumineuse accentue ce sentiment d'espace infini. Le peintre ne néglige pas les détails du costume de Boardman, même si la nature semble être l'élément essentiel de la composition. Le portrait du colonel William Taylor est une toile intimiste où le modèle est représenté assis, se livrant à l'une de ses occupations, la peinture de paysage. Earl exploite au maximum les effets de saillie visuelle, puisque Taylor peint la vue visible depuis l'encadrement de la fenêtre. L'effet de perspective est triplé par la palette de Earl, celle de Taylor sans omettre le relief du paysage lui-même que l'artiste, doublé de son modèle, dessine et peint. Taylor est dans l'une des pièces de sa demeure perceptible à l'arrière-plan du panorama, ce qui ne manque pas de créer un effet de profondeur. Le colonel s'adresse directement au spectateur, il occupe la place centrale de la composition contrairement au portrait de Daniel Boardman. Earl a finement restitué les habits splendidement brodés, ainsi que la marqueterie et l'ossature du fauteuil. Ces deux œuvres reflètent davantage les notions et les réalités du territoire des États-Unis approprié à la recherche du bonheur des Américains par l'accès à la propriété notamment, qui est une des valeurs de la Révolution pour lesquelles les Patriots ont combattu.

Les portraits de Gilbert Stuart des soldats américains de la Première guerre d'Indépendance sont tous rétrospectifs à leurs faits d'armes. Le premier est peint dix ans après le Traité de Paris, la majorité le sera au tournant du siècle. Le premier quart du XIXe siècle est consacré aux héros de la Deuxième guerre d'Indépendance, dont on retrouve des vétérans du conflit de 1776 qui se sont à nouveau illustrés pour devenir de véritables héros nationaux. La palette du peintre joue sur un répertoire spécifiquement tourné vers une recherche émotionnelle de la psychologie du modèle, ceci afin d'impliquer le spectateur dans l'expression des sentiments intérieurs. Ces compositions tendent vers la peinture romantique affirmée plus tard par Thomas Sully, de même que par Rembrandt Peale, malgré la prédominance du néoclassicisme dans ses œuvres. La coloration exquise, l'effet doux et fluide du pinceau doublé par le style léché et brossé propre à la palette de Stuart mettent en valeur ces portraits vigoureux de militaires et leur patriotisme. La période des Bons Sentiments a eu un impact certain sur la dimension accordée à ces portraits par le biais d'un nationalisme revivifié aux sorties de la guerre de 1812. La peinture de Stuart capture les sentiments de soldats qui se sont distingués à plusieurs reprises pour la reconnaissance de la souveraineté des États-Unis sur leur propre territoire. Elle témoigne aussi de leurs carrières respectives pendant la période, les figeant parfois dans l'instantané d'une scène picturale. La réputation de certaines figures militaires est sortie renforcée par leur engagement, d'autres cependant ont irrévocablement perdu leur honneur. Les conflits passent et ne se ressemblent pas, de même que l'appréhension des peintres. Par contre la peinture a pérennisé une image qui ne met pas toujours le modèle en face de ses actions passées.

En 1785, Stuart réalise un portrait en buste du colonel Isaac Barré, assis à un secrétaire, consultant des papiers, probablement ceux des minutes des sessions parlementaires ou des plis des colons américains qui lui sont adressés. En effet, Barré n'a pas servi pendant la guerre d'Indépendance de 1776, c'est un vétéran de la guerre de Sept Ans où il fut grièvement blessé au visage lors de la bataille de Québec sous les ordres du général Wolfe. Toutefois, après son retour en Grande-Bretagne il fut l'un des défenseurs des colonies américaines et de leurs récriminations contre la Chambre des Communes. Sa verve caustique et son talent d'orateur pour dénoncer le Stamp Act sont à l'origine de l'expression « Sons of Liberty » reprise comme une traînée de poudre par les clubs patriotiques au sein des Treize colonies. Stuart immortalise après la guerre le chef de l'opposition parlementaire à la politique fiscale britannique. Il s'agit donc d'une œuvre peinte pendant les années londoniennes de l'artiste, lors de son séjour éducatif. Barré est de trois quarts face, Stuart joue avec le traitement des ombres pour estomper le côté droit du visage qui porte les stigmates d'une balle de mousquet. La précision des teintes lumineuses fait toute la force expressive de la couche picturale ponctuée par une même gamme chromatique à l'arrière-plan. Le peintre n'a pas encore atteint l'éclat pictural et la délicatesse de ses futures colorations, mais il exécute un portrait énergique qu'il était important de restituer. Son approche artistique est très semblable à celle du portrait du capitaine Joseph Anthony, l'oncle de Stuart qui l'aida à être introduit auprès de Benjamin West. Le capitaine de la marine marchande américaine est également assis, mais sur une chaise d'écriture Windsor, en train de répondre aux missives qu'il vient d'ouvrir, ce qui est perceptible par le sceau de cire rouge brisé. Le visage s'offre entièrement au spectateur que le modèle regarde paisiblement. Près de dix ans séparent les deux compositions, la touche fluide de Stuart et sa coloration exquise s'affirment désormais pleinement.

L'un des premiers modèles à poser pour Stuart à son retour aux États-Unis est un officier new-yorkais. Matthew Clarkson est alors sénateur à la chambre haute de l'État de New York, mais il est peint dans son uniforme continental l'insigne de Cincinnati suspendu à la boutonnière. Clarkson s'était en effet distingué à Long Island à seulement 17 ans lorsqu'il rejoint les Ligues américaines, puis à la campagne de Saragota au sein de l'état-major du général Benjamin Lincoln. Dans les dernières années de la guerre, il est présent à la plus grande reddition de l'Armée continentale à Charleston en mai 1780, puis à la victoire finale de Yorktown l'année suivante. Le travail de peinture est très similaire au portrait du général Horatio Gates, il n'est d'ailleurs pas impossible que les deux toiles se soient côtoyées au sein de l'atelier du peintre. La gestuelle du modèle prenant appui sur la garde de l'épée avec le tricorne à la main est équivalente, ainsi que le fond de toile balayé par les vivacités du pinceau faisant penser à l'atmosphère d'une bataille. Les différences majeures résident dans l'éclat des coloris davantage appuyé pour Gates et la tonalité des effets de lumières plus accentués pour Clarkson. Le bleu de l'uniforme du vainqueur de Saragota est d'une colorimétrie soutenue comparé à celui de l'officier new-yorkais. L'équilibre des couleurs est ainsi renversé par les inflexions lumineuses impactant toutes les gammes chromatiques de l'espace pictural.

Gilbert Stuart adopte une autre méthode pour le portrait du colonel James Swan, représenté sans uniforme et dépourvu du bald eagle. La toile est peinte en 1795 peu après le retour de France du modèle avantagé par les pigments d'un clair-obscur. Swan occupe en grande partie le tableau refermé par un drapé rouge, laissant entrevoir un ciel nuageux sommairement peint où l'on devine la touche nerveuse de Stuart. L'intérêt de l'œuvre n'est pas dans le décor annexe, mais dans l'expression des sentiments intérieurs du modèle. La lumière zénithale donne de la force au regard, tout en améliorant la coloration de la chair et celle de la veste. La volumétrie du jabot de dentelle et de la perruque poudrée est efficace grâce à ce contrôle de l'éclairage. L'intériorité de ce Patriot de la première heure s'offre au spectateur. Membre des Sons of Liberty de Boston et blessé deux fois à la bataille de Bunker Hill, Swan aidera à assainir les dettes américaines après les hostilités.

Samuel Smith s'est illustré pendant la Première et la Deuxième guerre d'Indépendance, Stuart le portraiture vers 1800 lorsqu'il est engagé dans la vie politique comme élu du Maryland à la Chambre des représentants du Congrès américain. La composition le présente dans son uniforme continental avec lequel il est d'abord capitaine de la Ligue du Maryland, pour terminer colonel suite à ses faits d'armes lors de la campagne de Philadelphie. Treize ans après la victoire de Yorktown, il est nommé général de brigade dans le contexte de la Quasi-guerre avec la France, son commandement est aussi apprécié lors de la rébellion du Whisky. À l'instar de plusieurs officiers vétérans, il se lance en politique avant de servir une nouvelle fois pendant la guerre de 1812 où il devient pleinement un héros national. Son leadership permettra de vaincre en septembre 1814 les Britanniques à Fort McHenry, mettant un coup d'arrêt définitif à la campagne de Chesapeake engagée par les redcoats. Aucun élément de décor ne vient troubler l'interaction avec le regard du général Smith qui est au centre de la démarche picturale de l'artiste. Stuart ne s'attarde pas sur le fond de la toile avec une teinte chromatique oscillant entre le noir et le marron. Le visage du modèle bénéficie des inflexions lumineuses qui mettent son uniforme en valeur, de la couleur or des épaulettes et du bald eagle jusqu'aux coloris de la chair des joues empourprées d'un rouge rosé. La pose de Smith n'a rien de martial dans cette composition en buste, comme celle que Stuart élabore pour le major-général Henry Dearborn.

L'année de la déclaration de guerre à la Grande-Bretagne, Stuart exécute l'une de ses toiles les plus subtilement peintes dans la fluidité et l'harmonie des couleurs rehaussée par la recherche d'une esthétique élégante. Le peintre touche avec sa palette à l'imaginaire romantique, celui d'un héros de la Première guerre d'Indépendance dont le patriotisme s'est de nouveau enflammé pour la défense de son pays. Lorsqu'il pose, le prestige militaire de Dearborn était déjà reconnu, il avait été nommé secrétaire à la guerre sous la présidence de Jefferson. Bunker Hill, Saragota, Valley Forge, Monmouth puis enfin Yorktown sont autant de batailles et de campagnes mémorables auxquelles il a participé. Néanmoins, si les qualités de commandement de Henry Dearborn ont brillé pendant la guerre de 1776, ses échecs successifs à envahir le Canada écorchent son aura héroïque irrévocablement perdue dès l'instant où le président Madison fut obligé de le relever de ses fonctions. Mais en 1812, la Nation a besoin de puiser dans ses forces vives pour défendre sa souveraineté, en capitalisant sur les portraits de chefs militaires de la précédente guerre. La peinture structure et galvanise ainsi cette nouvelle vague de patriotisme balayant l'Union, en particulier auprès de la jeune génération d'officiers. Stuart met indéniablement en valeur le général Dearborn qui est vêtu du nouvel uniforme parsemé de feuilles de chêne finement brodées et de l'insigne de Cincinnati rappelant son passé militaire. L'arrière-plan bonifie la stature du modèle qui baigne dans une lueur crépusculaire rougeâtre éclaircie au niveau de son visage. La démarche de Stuart renvoie à l'intériorité d'un général vieillissant, cependant idéalisé à l'aide de sa coloration exquise.

Le Commodore Thomas Macdonought fait partie de cette nouvelle génération des défenseurs de la Liberté. Stuart pérennise ses traits à la fin du conflit, sa peinture est alors pleinement influencée par l'essence romantique trahie par son traitement de la couche picturale. Macdonought s'engage comme aspirant dans la marine américaine, il terminera capitaine en servant notamment sur l'USS Constellation et l'USS Constitution, soit à bord des deux premières frégates de l'United States Navy construites sur les six pour succéder en 1790 à la Continental Navy. Macdonought acquiert le statut de héros de la marine lors de la bataille du lac Champlain en septembre 1814, victoire décisive qui permit la signature du traité de paix en décembre. Vainqueur de l'escadre de la Royal Navy, son courage est honoré par la médaille d'or du Congrès, non représentée par Stuart. Les coloris persuasifs prodiguent une représentation d'humeur romantique exacerbée par la vivacité du pinceau. Les ondulations roses teintées de mauve avec des inflexions bleu clair en fond de toile contrastent avec le bleu profond de l'uniforme brodé d'or créant un clair-obscur soutenu. Le regard rempli de spiritualité donne une dimension sentimentale à l'œuvre.

Stuart peint des soldats de la Deuxième guerre d'Indépendance sur le même modèle stylistique que le portrait de Macdonought, ainsi que celui du président Monroe lors de la première année de sa présidence en 1817. La palette de l'artiste a été explicitement influencée par le courant romantique en particulier sous l'effet de la présence de Sully qui étudia un temps au sein de son atelier. En revanche, le portraitiste délaisse cette palette aux couleurs pastel vers la fin de sa carrière, tout en conservant une certaine touche romantique comme le démontre le portrait du général William Hull. Ce vétéran de la guerre de 1776 s'est couvert d'ignominie au début des hostilités. En 1805, Jefferson le nomma gouverneur du Michigan, mais le territoire était très majoritairement contrôlé par des tribus indiennes, ses efforts pour agrandir le territoire national ont suscité des velléités et des résistances. En 1812, Madison le nomme général de l'Army of the Northwest alors que les Britanniques recrutent des tribus dans la région des Grands Lacs, dont au Michigan. Hull commence l'invasion du Canada, mais il subit la mauvaise préparation du gouvernement au conflit et doit se replier au Fort Detroit. L'armée du major-général Isaac Brock établit le siège avec les renforts de la Royal Navy et des Amérindiens qui avaient pris les armes contre les États-Unis. Hull est entouré de commandants expérimentés, mais il pense, à tort, que ses forces sont en nombre insuffisant. Brock l'intimide en faisant planer la menace d'un possible massacre par les Indiens si la garnison ne se rend pas. Face à cette épée de Damoclès et à son passif avec les tribus, le général Hull dépose les armes devant les Britanniques en réalité moins nombreux.

La reddition de Fort Detroit, dans les deux premiers mois de la guerre, a réduit considérablement les chances d'une conquête du Canada, alors que Jefferson manifestait auprès du Président Madison son espérance qu' : *« Avec le Canada en main nous pouvons conclure un traité avec une compensation pour les pillages d'avant guerre[1]»*. Hull est considéré comme un lâche et son commandement rejaillit sur Madison : *« La capitulation de Hull est avérée. J'espère que vous condamnerez chacune de ses décisions. Il m'est impossible d'exprimer l'indignation du Pays ici. Beaucoup de réflexions vous ont été faites pour avoir désigné cette infâme canaille au Commandement. […] Un mot maintenant sur ce qui doit être fait pour retrouver notre honneur. Donnez les ordres immédiatement de traverser le St Lawrence avec 800 hommes, avec artillerie, et deux mortiers, agissez et emparez-vous du fort à l'opposé du Niagara. Cela peut être fait et rien d'autre ne pourra sauver notre honneur et si vous ne le faites pas, ne vous attendez pas à être réélu Président. J'espère que cela se fera et cela ne dépend que de votre conduite dans cette horrible crise[2]»*. Le général vieillissant passe devant une cour martiale dirigée par le général Henry Dearborn qui le condamne à être fusillé. Madison cherche un *« antidote to Hull's surrender[3]»* et en dépit de la *« crisis produced by Hull's surrender »* il commue la peine en limogeant le général de l'armée en souvenir de son service héroïque lors des batailles de la guerre révolutionnaire. Hull n'a jamais retrouvé sa réputation, malgré la publication de ses mémoires en 1824, un an après le travail de pigmentation de Stuart. Le fait que Hull ne soit pas représenté dans son uniforme de 1776 ou celui de l'armée des États-Unis est imputable à la honteuse défaite de Fort Detroit. Néanmoins, il est peint de manière élégante dans la réalité de ses 70 ans. Il regarde sereinement le spectateur avec une expressivité réaliste. Les coloris du visage et la graduation de la lumière sur le fond de la toile sont rythmés par des teintes chromatiques articulées entre le marron et le noir. La maîtrise de l'espace pictural accroît la présence de Hull et cherche à faire éprouver des sentiments, celui d'un Patriot déshonoré qui aspire à retrouver son honneur et à prouver son dévouement pour son pays.

1 To James Madison from Thomas Jefferson, 5 August 1812, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-05-02-0095

2 To James Madison from David Jones, 28 August 1812, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-05-02-0162

3 From James Madison to James Monroe, 5 September 1812, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-05-02-0197
{Références identiques pour la citation suivante}

Rembrandt Peale contribue à peindre sur la toile les portraits des héros militaires qui naissent et s'affirment pendant la Deuxième guerre d'Indépendance où les victoires américaines furent essentiellement navales. Peale se fait le porte-parole d'une fresque patriotique, sa peinture témoigne du degré de respectabilité auquel plusieurs officiers sont parvenus par leur dévouement et parfois leur abnégation. Cette production se situe au carrefour de plusieurs courants artistiques qui influencèrent les peintres américains, ainsi les portraits de Rembrandt Peale dénotent le néoclassicisme dans la manière de représenter le modèle alors que le décorum de l'espace pictural offre une touche romantique à l'œuvre. On peut en dire autant pour les portraits de Stuart peints pendant le conflit à la différence majeure que sa palette est caractéristique du style léché et brossé des peintres anglais de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et non du néoclassicisme français. En revanche, Thomas Sully est celui dont la touche et la démarche seront entièrement d'inspiration romantique en étant l'un des peintres de la jeune génération de ce nouveau courant artistique.

En 1813 un jeune officier reçoit l'ordre de prendre le commandement des forces navales américaines sur le lac Érié, c'est sûrement à cette occasion que Rembrandt Peale peint Oliver Hazard Perry avant qu'il ne devienne l'auteur de l'un des triomphes les plus retentissants de la guerre. L'artiste livre une œuvre de facture soignée à l'expressivité efficace. L'arrière-plan est composé d'une accumulation de nuages aux tonalités grises et or cadencée par de légères éclaircies, spécifiquement au niveau du visage dont le regard de Perry fixe impassiblement le spectateur. La palette de couleurs et le ciel chargé clôturant l'espace pictural récréent une atmosphère romantique, tout en rappelant la couleur or de l'uniforme splendidement brodé du commodore. La précision des fléchissements lumineux procure un rendu saillant convaincant, notamment par la matière des épaulettes. Le torse du modèle se détache du fond de la toile grâce à l'appréhension des volumes par le peintre et de la colorimétrie de l'uniforme en bleu profond qui ne manque pas de contraster avec la gamme chromatique des nuages. Perry arbore un bald eagle de Cincinnati, finement restitué par Rembrandt avec le liseré et son ruban en forme de cocarde. Or, Perry né en 1785 ne pouvait pas avoir participé à la guerre révolutionnaire. Il tient effectivement l'insigne de son père actif pendant la guerre de 1776 pour avoir servi dans la marine continentale. Le portrait du commodore reflète ainsi de manière sous-jacente le caractère héréditaire de la Society of the Cincinnati, celui-là même qui avait mis en difficulté George Washington dans l'opinion publique. Mais en 1813, l'insigne a valeur de filiation patriotique d'une très haute honorabilité. Oliver Hazard Perry n'est pas pour autant devenu une icône nationale en profitant de la réputation paternelle, mais par son propre dévouement qui allait devenir l'un des plus remarquables de l'Histoire navale américaine.

Dès le début de la guerre la Royal Navy dominait le lac Érié et toute sa région, le commodore Perry fut dépêché sur place afin de mettre un terme à cette suprématie. Au printemps il fit construire une flotte de navires prête à être lancée à l'été. Le 10 septembre le Lawrence et le Niagara sont mis à l'eau, l'engagement naval qui a suivi fut particulièrement féroce contre la flotte britannique commandée par le capitaine expérimenté Robert Barclay qui avait combattu à Trafalgar huit ans plus tôt. Le vaisseau amiral du commodore, le Lawrence, a été gravement endommagé au point d'être une épave flottante et son équipage fut disséminé. Perry fait hisser une bannière bleue où est grossièrement écrit « DONT GIVE UP THE SHIP » et prend la décision fatidique de quitter le navire pour rejoindre le Niagara, encore indemne, afin de reprendre le combat. Sous une grêle de tirs, Perry et quelques hommes ont rejoint miraculeusement à la rame le Niagara avant de s'engager dans une action immédiate vers la ligne britannique qui avait aussi terriblement souffert. Le Lawrence fut pilonné jusqu'à être hors de combat, mais tous les officiers supérieurs anglais furent grièvement blessés. La flotte était désormais commandée par des officiers subalternes, qui, dans le tumulte de la bataille, firent entrer en collisions leurs vaisseaux amiraux le HMS Detroit et le Queen Charlotte. Perry profite de l'erreur ennemie et franchit la ligne britannique pour canonner les ponts exposés de la Royal Navy qui s'inclina devant l'inévitable après plus de huit heures de combats.

Il était important de restituer dans les grandes lignes cette bataille navale aux ramifications fondamentales, non seulement pour la guerre de 1812, mais aussi dans la construction identitaire des États-Unis. La victoire permit d'ouvrir une campagne militaire automnale au Canada, par le général de division William Henry Harrison, en provoquant les conditions de la bataille terrestre de la Tamise mettant en déroute les forces combinées britanniques et indiennes le 5 octobre. Les doubles victoires du lac Érié et de la Tamise assurèrent la souveraineté des États-Unis sur les États de l'Ohio et du Michigan, tout en brisant la confédération pan-indienne qui aurait pu résister à l'expansion américaine vers l'ouest. Mais surtout, la bataille *« sanguinaire et sévère[1]»* du Lac Érié exalte les actions chanceuses et extraordinairement courageuses du commodore Perry qui occasionnèrent pour la première fois dans l'histoire militaire anglaise toute la perte d'une flotte par la Royal Navy symbolisée par les mots du célèbre rapport de Perry à Harrison : *« We have met the enemy and they are ours[2]»*. Nonobstant, grâce au renfort de la palette des premiers peintres américains *« the happy success of Perry[3]»* fut immortalisé comme l'une des pierres angulaires d'un patriotisme vertueux et exemplaire au sein de la conscience nationale, tout en auréolant l'image d'un jeune héros américain ayant gagné *« la plus belle victoire jamais remportée[4]»*.

En effet, on retrouve toute la dimension de la *« Glorious victory gained by our Fleet on Lake Erieau[5]»* au sein du portrait réalisé par Gilbert Stuart cinq ans après le tournant militaire opéré par le courage de Perry qui lui valut l'une des 27 médailles d'or du Congrès décernées pendant le conflit. Elle lui est décernée le 6 janvier 1814. La composition donne corps au fervent nationalisme du début de « l'ère des bons sentiments » un an après l'élection de James Monroe à la Maison-Blanche. Stuart répond à une commande de l'Assemblée du Rhode Island sans doute pour décorer la State House en renfort de l'image d'un héros national, par surcroît originaire de l'État. En 1818 le peintre devait réaliser un portrait en pied, mais il ne réalise que la tête du modèle. Il réussit cependant à capturer sur la toile l'expressivité vivante de Perry avec la technique douce et exquise que Stuart sait utiliser pour l'harmonie des couleurs du visage. Perry n'a plus le même regard dirigé vers le spectateur que dans l'œuvre de Peale, il a en effet gagné en maturité et en assurance par l'expérience, ainsi que par l'horreur des combats qui semblent avoir forgé son caractère.

Perry a posé pour Stuart avant son départ pour les Antilles à bord de l'USS John Adams, il n'en reviendra jamais. Le commodore remplit sa nouvelle mission, mais il est frappé par la fièvre jaune à l'âge de 34 ans. La ressemblance de Stuart prend ainsi une toute autre ampleur, la mort transcenda l'aura du héros au rang de mythe national. En 1828 Stuart était décédé, c'est sa fille, à qui il enseigna la peinture, qui termine la composition commencée dix ans auparavant. Jane Stuart donne toute la touche romantique au portrait, alors que les souvenirs de la Deuxième guerre d'Indépendance et de ses héros sont alors des fortes sources d'inspiration du romantisme pour la peinture américaine. Le ciel et l'uniforme sont de sa main. Son travail de peinture complète à merveille l'aura de Perry que son père avait pérennisée. Le ciel nuageux, les graduations de lumières alliées à celles du visage et du buste procurent un sentiment d'inaccessibilité intense. Les détails de l'uniforme apportent une élégance indéniable à l'ensemble. Le talent de Jane Stuart est d'une redoutable efficacité puisqu'il donne l'impression que la toile est d'une même main, corrélativement la jeune artiste de 16 ans consacre l'image d'une icône nationale transcendée ici par la peinture. Perry était devenu un pilier de l'identité américaine et le paradigme d'un patriotisme exemplaire.

1 To James Madison from William Jones, 22 September 1813, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-06-02-0630

2 *« Nous avons rencontré l'ennemi et ils sont à nous ».*

3 From James Madison to James Monroe, 23 September 1813, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/?q=Perry&s=1511311111&r=206

4 To James Madison from William Jones, 22 September 1813, Références note 1.

5 To James Madison from John Graham, 22 September 1813, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-06-02-0629

Dans sa fresque patriotique aux connotations romantiques, Rembrandt Peale exécute également les portraits de Stephen Decatur et de Jacob Jones. Ces deux officiers de la Marine américaine ont servi plusieurs fois ensemble à bord de l'USS Philadelphia lors de la première guerre de Barbarie. Ils se sont illustrés pendant la Deuxième guerre d'Indépendance et furent tous les deux nommés commodores pendant les hostilités. Ils partagent la même date d'approbation pour la médaille du Congrès, le 29 janvier 1813. Jacob Jones est peint vers 1812 de toute évidence après ses engagements en mer qui le rendirent célèbre lorsqu'il commande l'USS Wasp. La toile devait enrichir la collection de portraits du Peale Museum. Début octobre 1812 Jones capture un brick sous pavillon britannique, il lance ensuite une attaque contre le HMS Frolic alors que son sloop est déjà endommagé. Après un bref et intensif combat, il se saisit du bâtiment de la Royal Navy avant d'être lui-même capturé avec son équipage par l'arrivée d'un navire de ligne dont il ne pouvait ni combattre ni fuir la puissance de feu écrasante. À son retour aux États-Unis, il reçoit la médaille d'or du Congrès après un échange de prisonniers afin d'honorer son courage et sa vaillance. Jones s'assoit ainsi pour la palette de Rembrandt Peale. Il est peint de biais le buste droit fixant l'extérieur de la toile avec un regard perçant. L'artiste s'est appliqué à représenter la chevelure du modèle au moyen d'une touche fluide donnant une impression de naturel et de mouvement comme si Jones était dos au vent. Cet effet est accentué, non seulement par le jabot qui semble être soulevé par l'air, mais aussi par l'arrière-plan d'humeur romantique ponctué d'un ciel nuageux. L'uniforme pour identifier le portraituré comme un officier de la marine américaine est très adroitement restitué, les épaulettes couleur or sont mises en valeur par l'effet de lumière concentré sur Jones. L'œuvre de Peale ne marque pas le sommet de la carrière militaire de l'officier puisqu'il reçoit en mars 1813 le commandement de l'USS Macedonian anciennement sous l'oriflamme britannique et capturé par Stephen Decatur, qui, avec son équipage seront acclamés tout en recevant une partie de la cargaison.

Le commodore Decatur était déjà célébré comme un héros militaire en ayant reçu la médaille d'or du Congrès pour son audace et sa bravoure au moment où il posa pour Rembrandt Peale à la fin de la guerre. L'une de ses victoires retentissantes fut la capture du HMS Macedonian à l'heure où il commande la frégate lourde USS United States. Il s'agit du deuxième navire britannique à être capturé, mais contrairement au HMS Guerriere irréparable, le Macedonian fut ramené comme un véritable trophée de guerre. Cet événement de décembre 1812 eut un retentissement national en revitalisant le patriotisme des Américains qui n'eurent pas énormément de victoires glorieuses à fêter pendant ces premiers mois d'affrontements. Le portrait de Decatur est très similaire à celui de Jones, seules la pose et la représentation du modèle dans l'espace pictural diffèrent. Le mouvement de la tête est effectivement à l'opposé du buste remplissant tout le premier plan. L'approche de Peale sert à exprimer une nouvelle fois des sentiments intérieurs à l'aide d'un regard fuyant, mais puissant. Cette volonté artistique est appuyée par un ciel nuageux aux inflexions lumineuses leitmotivs des fonds de toiles de la période. La série de portraits des officiers de la Marine a pour but d'héroïser des actions individuelles qui doivent servir de modèles, et à travers elles à sanctuariser la puissance de la Nation, nécessaire à sa souveraineté. Il s'agit d'honorer les mérites d'une jeune force navale face à une Royal Navy émérite. Stylistiquement les gestuelles n'ont strictement rien de martial, elles renvoient le portraituré à son intériorité exaltée par un imaginaire romantique, sans oblitérer son charisme. Mais Thomas Sully va peindre les héros de l'armée américaine dans les codes esthétiques les plus classiques de la peinture romantique. Sully portraiture les officiers de la marine de manière rétrospective pour l'essentiel. Il traduit les émotions partagées par le spectateur, les sentiments véhiculés par le modèle, sans oublier les attributs de sa position sociale. Sa palette retranscrit au mieux les caractéristiques du héros romantique à travers l'héroïsation des militaires américains. Au sein de ces toiles, la retranscription de l'état de l'âme révèle toute la psychologie du modèle avec le renfort de l'espace pictural et de son atmosphère qui provoquent obligatoirement une émotion. D'autres peintres ont fait pleinement ressentir l'affect provoqué par leurs œuvres, mais pas avec le renfort de la peinture romantique.

Le capitaine Charles Stewart se fait peindre par Sully au début des hostilités. Stewart est alors un officier chevronné pour sa participation aux conflits ultérieurs, notamment à la bataille navale de Tripoli où il fait partie des Marines incendiant l'USS Philadelphia tombé aux mains ennemies. Il est de cette génération qui s'est déjà illustrée par ses services actifs à bord de plusieurs navires de l'United States Navy à l'exemple de Stephen Decatur et de Jacob Jones. Cependant, il n'est pas encore le brillant officier qui recevra la médaille d'or du Congrès en 1816 pour avoir capturé dans la même bataille le HMS Cyane et le HMS Levant avec un seul navire, l'USS Constitution, de 52 canons, qu'il commandait. Pour autant, Sully le portraiture au sein d'une composition verticale en pied monumentale et inhabituelle pour les officiers de l'armée. Le travail de lumière réalisé par l'artiste donne toute l'essence à la scène picturale où le capitaine semble avoir interrompu ses calculs de navigation pour reconnaître la présence du spectateur. La pose du modèle est particulière et joue sur plusieurs degrés de signification. Le corps de Stewart est légèrement déhanché, son jeu de jambes peut autant suggérer sa gestuelle sur un navire en mer, comme elle fait appel aux codes de la peinture romantique. Sully a su recréer l'atmosphère intimiste des quartiers d'un officier de la marine avec un globe terrestre et des livres en désordre donnant une touche romantique supplémentaire. Les jeux d'ombres et de lumières sont aussi déterminants pour dégager une ambiance et susciter l'émotion. L'éclairage raffiné met en exergue les riches coloris de la couche picturale, ce qui ne manque pas d'apporter une touche d'élégance à ce jeune officier fringant, jusqu'aux détails de sa montre suspendue à la ceinture et de l'aigle sur les boutons en laiton doré. La mise en scène est efficace dans le sens où la palette de Sully préfigure déjà, à l'aube de la guerre de 1812, la réputation de Charles Stewart qui allait devenir le « Old Ironsides » à l'image de l'USS Constitution qui partageait le même sobriquet de guerre pour ne jamais avoir perdu une bataille.

En 1818, Sully réalise successivement les portraits de Thomas et John Biddle, la nouvelle génération d'officiers qui se distingue pendant la Deuxième guerre d'Indépendance. Les Biddle ont servi dans des régiments d'artilleurs, à la fin des affrontements ils sont nommés majors d'artillerie. Thomas Biddle fit preuve de bravoure lors de la bataille de Lundy's Lane, l'une des plus âpres et sanglantes du conflit, où il capture la seule pièce d'artillerie prise aux redcoats. Son cadet sert dans l'état-major du général Winfield Scott à la frontière du Niagara. Sully représente dans une gamme chromatique et des expressions différentes la psychologie des deux frères. Thomas Biddle est peint tel un héros romantique, sa stature remplit tout l'espace du premier plan devant un ciel dramatique aux couleurs pastel. Dans ce portrait à mi-corps, le courageux major est tourné de trois quarts vers la droite, le regard égaré à l'extérieur de la composition, les cheveux ébouriffés au vent. Sa gestuelle dénote une assurance manifeste, presque au mépris du danger, transcendée par l'atmosphère quasi mélancolique de l'ensemble. La coloration sublime de Sully met en évidence le charme et la jeunesse du modèle vêtu de son uniforme aux épaulettes scintillantes et au col engonçant. Le portrait de John Biddle est davantage dans l'intimité au moyen d'un décor intérieur. Assis de biais sur une chaise où l'on devine seulement la traverse supérieure, le modèle s'adresse directement au spectateur contrairement à son aîné. Son visage est mis en valeur grâce à un clair-obscur, ainsi que son regard inhibé révélant un tempérament pusillanime qui contraste avec l'audace de l'aîné.

Le portrait du colonel Samuel Boyer Davis, exécuté en 1819, offre une nouvelle appréhension de la recherche psychologique de Sully dans sa démarche picturale. Davis est nommé lieutenant-colonel du 32e d'infanterie au début de la guerre et assure la défense de la baie du Delaware. Il s'agit de l'une des rares représentations en pied pour un officier, mais qui s'explique ici du fait que le portraituré pouvait financer une telle composition. L'artiste pousse au paroxysme sa touche romantique dans les coloris, les graduations lumineuses, sans omettre la pose du modèle. David est debout appuyé en contrapposto sur un rocher, cheveux au vent, le regard méditant. Le bleu de son uniforme se détache du ciel nuageux ténu dont émane une lumière douce et estompée. Une bataille navale rythme l'arrière-plan, elle est rappelée par le fût du canon gisant près du colonel.

L'autre versant de l'imagerie patriotique est constitué des portraits de Patriots qui n'ont pas forcément pris les armes pour défendre les aspirations politiques des colonies américaines et les principes de la Déclaration, mais dont le combat s'est manifesté par l'écriture de libelles, la participation législative au sein des Assemblées, l'administration de l'Armée continentale, le maintien du fonctionnement du Congrès continental pendant la guerre, ou encore la construction gouvernementale de l'Union. Ces portraiturés sont les acteurs de la vie politique après la guerre de 1776 et l'élaboration institutionnelle des différents pouvoirs au sein de la République américaine pour promouvoir le bien-être général et les bénédictions de la liberté selon les grands principes énoncés dans la Constitution. Ils représentent ainsi le visage de la vie démocratique des États-Unis et de la mise en place du nouveau gouvernement fédéral et national après la Révolution. Il ne s'agit pas de portrait auréolant une gloire militaire, et à travers elle la puissance nationale, mais de toiles immortalisant un autre engagement tout aussi nécessaire dans la prise de conscience de l'unité des colonies et de l'expression de l'union nationale des États-Unis.

Copley portraiture James Warren un an avant la mise en place des premières batteries de mesures fiscales et douanières provoquant la colère des colons américains. Warren n'a aucun lien de parenté avec Joseph Warren qui est tué plus tard à Bunker Hill, néanmoins il s'investira également pour les idéaux de la Révolution par sa participation très active lors des sessions de la cour générale de la colonie du Massachusetts, y compris lorsque celle-ci devient l'Assemblée fédérale de l'État du Massachusetts, tout en assurant les fonctions de Paymaster General de l'Armée continentale pendant les hostilités. Mais Warren est peint en Gentleman farmer de l'aristocratie coloniale. Le peintre reste fidèle à sa démarche artistique concernant le décorum avec un drapé dont la fluidité des couleurs rehaussées par les inflexions lumineuses crée l'illusion du mouvement. Une colonne permet d'assurer esthétiquement la transition du premier plan au sein d'un intérieur vers la perspective des jardins à l'extérieur. Le modèle est debout s'appuyant sur un bâton de marche, tout en fixant le spectateur. Copley a finement travaillé sa palette pour restituer les chairs du visage qui suggèrent les activités extérieures du portraituré dans le cadre de son exploitation terrienne. L'espace pictural ne comporte aucun mobilier élégant apprécié par l'artiste pour déployer toutes ses compétences techniques. Le costume de Warren est semblablement sobre, toutefois Copley fait ressentir la matière soyeuse de la chemise à l'aide des pliures accentuées par l'éclairage de la toile. Cette composition est pensée comme un pendant au portrait de l'épouse du futur député du Massachusetts, devenue plus célèbre que son mari grâce à son dévouement patriotique.

Mercy Otis est peinte dans une mise en scène intimiste de style rococo avec l'ouverture sur les jardins et les vignes en fleur de la propriété au premier plan qui sont un repentir cachant des roses. La portraiturée ne semble pas guindée dans sa robe luxueuse, adroitement peinte par Copley qui excelle à rendre toute la volumétrie des parties en mousseline et en soie, dont les volants des manches, le tout mis en valeur par le renfort d'une colorimétrie douce en bleu satin vivifié par les traitements de lumière, permettant ainsi d'admirer les motifs brodés du fichu. Mercy Otis est à une occupation qui semble futile comme la culture des fleurs. Il s'agit pourtant d'un attribut symbolisant la fertilité et donc son rôle de mère auquel s'ajoute celui de militante dévouée à la cause des États-Unis. Copley n'évoque en rien l'éducation inhabituelle de Mercy pour une femme de la période qui avait assisté aux leçons données à son frère pour son entrée à Harvard. Son mari, empreint de l'esprit des Lumières, laissa sa femme poursuivre ses activités intellectuelles qui lui fourniront l'occasion de soutenir les idées politiques des Patriots faisant d'elle une des premières chroniqueuses de la Révolution. On constate ici que la peinture ne construit pas toujours la réputation de son modèle grâce aux talents de l'artiste, parfois ce sont les prises de position du portraituré qui donnent à la toile toute sa dimension. C'est le cas avec Mercy Otis parfaitement à sa place dans son rôle de mère et de Patriote engagée dans la satire contre les loyalistes. En 1805, elle publie sous son propre nom « Rise, Progress, and Termination of the American Revolution ».

L'œuvre suivante est particulière, puisqu'il ne s'agit pas d'un travail de peinture effectué lors des jeunes années de Copley lors des débuts de la Révolution, mais pendant la pleine maturité de son art lorsqu'il était recherché par la bonne société britannique et donc reconnu au sein du paysage artistique londonien. Les circonstances qui présidèrent à cette séance de vie s'expliquent du fait que Henry Laurens a été pris en haute mer par une frégate britannique, lors de son voyage au retour des Provinces-Unies où il avait réussi à obtenir le soutien financier, non négligeable, du Stathouder Guillaume V. Même si les dépêches et les papiers de l'ex-président du Congrès continental sont jetés par-dessus bord, les Britanniques les récupérèrent. Ils déclarent la guerre à la Hollande et emprisonnent Laurens à la Tour de Londres qui ne retrouve la liberté qu'en décembre 1781 après une négociation qui prévoyait un échange de prisonniers avec le général Lord Cornwallis capturé depuis sa cuisante défaite à Yorktown. La composition est également postérieure aux préliminaires de paix signé le 30 novembre 1782, auxquels participa Laurens aux côtés de Benjamin Franklin, John Jay et John Adams. Le peintre réalise un portrait avec les codes classiques de son art au moyen d'une palette très généreuse en détails qui se déploient dans un décorum fastueux et raffiné. Laurens est assis à une table imposante dont le plateau est recouvert d'une tenture au décor floral richement recréé par Copley. Ce meuble a été improvisé en bureau par la présence de la plume d'oie et de l'encrier, notamment. Le fauteuil et le repose-pied sur lesquels pose le modèle dévoilent une décoration en bronze doré éminemment rocaille. La précision de Copley permet d'admirer la virtuosité des ciselures de ce matériau luxueux chantourné. La sophistication des reflets de lumière et les coloris utilisés par le peintre jouent semblablement un rôle déterminant. La marqueterie en bleu turquoise tirant sur le vert bénéficie de la même volonté artistique. Le portraituré crée un effet d'épaisseur du velours qui s'enfonce sous son poids, cela permet d'apporter du réalisme à l'espace pictural renforcé par la gestuelle de Laurens qui semble se lever à la vue du spectateur en prenant appui sur la table, l'accoudoir du fauteuil et le repose-pied.

Copley a stratégiquement placé des attributs évoquant le rôle de Laurens dans la Première guerre d'Indépendance. Des papiers, ainsi que des rouleaux des sessions du Congrès et la correspondance du modèle sont visibles. Le peintre a souhaité rendre lisibles les parties de ces documents qui se présentent au spectateur. Une des feuilles titre « In Congress 22 April 1778 », une se termine par « June 1778 ». Elles évoquent la présidence du Congrès continental par Laurens et l'alliance avec le royaume de France qui eut lieu la même année. Une autre feuille en dessous indique « dear Friends and Allies to take you into his Holy heeping », il est signé « Louis » pour Louis XVI qui fut le premier souverain à reconnaître politiquement l'Indépendance américaine. Ce dernier document fait allusion à présence de Laurens au sein de la commission plénipotentiaire de fin 1782, devant déboucher sur les clauses reconnues par les différents belligérants dans le Traité de Paris l'année suivante. L'une des contributions du Sud-carolinien fut d'avoir inséré une ligne empêchant l'armée britannique de transporter les esclaves de couleur qui les avaient rejoints dans le conflit en leur promettant l'affranchissement après leur victoire. L'objectif était de déstabiliser la Caroline du Sud. La clause devait permettre la restitution de ces esclaves à leurs maîtres, dont ceux appartenant à Laurens ! Copley évoque cette position sociale par la préciosité de l'environnement et le costume avec le port de la perruque poudrée. Un dernier symbole est placé sur l'assise du fauteuil, c'est une épée d'officier devant rappeler l'engagement militaire de Laurens pendant la guerre de Sept Ans où il fut nommé lieutenant-colonel pour son service. L'architecture enfin procure une monumentalité à l'ensemble, en particulier avec le renfort de la draperie suspendue au plafond, dont la couleur fait un rappel avec la marqueterie du mobilier. L'arche à l'une des extrémités ouvre sur une vue en profondeur, finissant de convaincre de la maîtrise technique de l'espace de la toile par Copley grâce à cette perspective à l'arrière-plan et à la volumétrie du pilastre au premier. La composition sert à promouvoir les efforts du modèle dans les affaires diplomatiques américaines, on peut affirmer que Copley est commissionné. Benjamin West représentera Laurens dans une peinture d'histoire devant immortaliser la fin du conflit et la reconnaissance politique des États-Unis.

Paul Revere était portraituré[1] en pleine Révolution la même année où il grave le totem patriotique des Sons of Liberty qui allait devenir l'un des trésors nationaux de la démocratie américaine. Bien plus qu'une simple composition montrant un orfèvre au sein de son atelier, la toile de Copley était un véritable message politique pictural en adéquation avec les prises de position de Revere, ardent défenseur de l'indépendance des colonies dès les premières dissensions avec Westminster. Son action publique contribua à faire en sorte que cette idée soit plébiscitée et approuvée par une très large majorité de colons devenus des Patriots à l'aube de la Première guerre d'Indépendance. 45 ans après le travail de peinture de Copley, Gilbert Stuart exécute un nouveau portrait du célèbre Bostonien. C'est une toile introspective à l'opposé de l'œuvre engagée du premier portraitiste américain. Revere se présente dans la réalité de ses 78 ans. Certes non idéalisé, il est mis en valeur par un clair-obscur attribuant plus de force à l'expressivité de son regard affirmant par surcroît son aura. En 1813, ses actes qui ont contribué à faire d'une idée une réalité, celle de la liberté américaine, appartenaient désormais au début de l'Histoire des États-Unis et à la mémoire nationale. En pleine guerre de 1812, l'image d'un Paul Revere vieillissant, et donc touchant d'un point de vue sentimental, ne pouvait qu'exalter le patriotisme de la nouvelle génération en édifiant comme symbole les sacrifices patriotiques vertueux de la génération révolutionnaire incarnée ici par l'une des figures emblématiques du foyer de la Révolution américaine. Stuart répond à une commande du fils de Revere, Joseph Warren Revere nommé ainsi par son père en hommage à l'abnégation de son ami Joseph Warren lors de la bataille de Bunker Hill.

Pendant une décennie jusqu'en 1790, une série de portraits de groupes est peinte par Charles Willson Peale, John Trumbull et Ralph Earl. Ces œuvres expriment la nouvelle réalité politique post-révolutionnaire où s'enchevêtrent idéaux républicains et familiaux. Les modèles sont autant des ex-délégués des Congrès continentaux devenus les nouveaux élus du paysage démocratique, que d'anciens soldats de l'Armée continentale s'engageant au sein de la vie parlementaire après la guerre, de même que signataires de la Déclaration s'investissant dans la construction de l'appareil judiciaire fédéral ou encore artistes peintres vétérans des hostilités de 1776 exprimant les valeurs démocratiques de la jeune République. On l'aura compris, les portraiturés sont issus d'horizons divers à l'image de leurs engagements pluriels au moment de la Révolution, pendant le conflit et lors de la construction gouvernementale lors de l'entre-deux-guerres. Mais tous promeuvent au sein des portraits qui les représentent des valeurs qu'ils pensent essentielles pour bâtir la nouvelle nation américaine et garantir la pérennité de sa liberté : l'éducation doublée de l'accès du plus grand nombre aux sciences et aux arts. L'espace pictural de ces toiles est mis en scène de manière intimiste pour évoquer les contributions et le statut social à grand renfort d'emblèmes significatifs.

Charles Willson Peale réalise un autoportrait vers le milieu des années 1780, c'est le seul de sa carrière où il se représente entouré de sa famille tout en exprimant la conception de son art. Tous s'adressent sans détour au spectateur, mais l'artiste a joué avec la saillie des regards des personnages qui ne sont pas tous présents dans la scène. Peale est assis en train de peintre le portrait de son épouse, ce dernier est si expressif qu'il donne l'impression de sa présence devant le spectateur. En réalité sa femme est hors de la scène, prenant sûrement la pose devant son mari accompagné de sa fille. L'un des premiers messages de Peale sur son art est de le considérer non pas comme un agrégat de pigments, symbolisé par sa palette au premier plan, mais comme une expression vivante de l'âme du modèle peint. Une autre déclaration de l'artiste nous est adressée au moyen de la gestuelle de sa fille qui semble saisir son pinceau. C'est un trompe-l'œil renfermant la dimension pédagogique de l'art selon Peale, sa fille apprend la peinture autant qu'elle inspire son père avec son index pointé vers le ciel suggérant une muse. Associé à son autre autoportrait qui le présente devant son musée à Independance Hall, l'engagement de Peale à rendre accessible l'enseignement des arts et des sciences ne fait aucun doute. La science est rappelée par la maîtrise de l'espace sur la toile.

1 Toile étudiée dans la deuxième sous-partie du chapitre II, pages 57 et 58.

En 1787, Peale peint le Père Fondateur Thomas Mckean alors qu'il était Chief Justice de Pennsylvanie, fonction désignée dans la composition par le costume du modèle et la statue allégorique de la Justice tenant balance et épée au sommet d'un bâtiment de style classique. Il s'agit de l'une des œuvres les plus abouties de l'artiste, par la précision apportée au décorum à l'aide des reliures d'ouvrages, de la tenture sur la console, des ciselures du fauteuil dans lequel est assis le modèle. Les fléchissements lumineux mettent en valeur le relief du tissu drapé qui permet de faire un rappel avec les coloris du costume de Mckean, tout en fermant l'espace pictural jusqu'à la colonne dorique. Cette dernière donne l'occasion au peintre d'ouvrir la scène sur une perspective tout en symbolisant l'implication politique de Mckean au Congrès du Stamp Act réunissant pour la première fois des délégués de différentes colonies jusqu'au Deuxième Congrès continental où il signe la Déclaration d'Indépendance, sans omettre ses présidences du Congrès pendant la guerre révolutionnaire. Néanmoins, la démarche de Peale, tout comme la demande du portraituré, n'est pas de peindre une icône politique. En effet, l'éducation tient les premiers rôles avec l'engagement de Mckean à construire un pouvoir judiciaire indépendant. Le Juge en Chef est accompagné de livres de droit stratégiquement mis en valeur par Peale à l'aide du rehaussement de la tenture recouvrant la console, et l'on peut lire « Laws of Pennsylvania » sur l'une des reliures. L'attachement du modèle à l'éducation est signifié par la présence de son fils s'appuyant à son avant-bras et tenant un ouvrage, ce qui donne le ressenti de la récitation d'une leçon que le spectateur vient d'interrompre. Derrière l'encrier et sa plume d'oie, une reliure indique « Doctors and Students » pour un manuel de droit.

L'année suivante William Smith et son petit-fils posent pour Peale. Les portraiturés s'adressent sans équivoque au spectateur en se donnant un geste d'affection mutuelle. Le délégué du Maryland au Congrès continental est assis à une table où sont posés plusieurs ouvrages sur le plateau en marbre gris. Des branches coupées d'un pêcher sont disposées de part et d'autre de la composition, dont une dans la main de Smith. Plus importante est la présence de la pêche tenue dans les mains du petit-fils, signe d'abondance, mais également d'autosuffisance de la plantation représentée en perspective au moyen du même procédé stylistique que dans la composition de Mckean et de son fils. La colonne dorique remplit la fonction de transition entre les différents plans. Cet ensemble à l'architecture classique est en dichotomie avec le bâti de la plantation, mais il ne s'agit pas seulement d'un procédé esthétique malencontreux sorti de l'imagination artistique de Peale, c'est un élément de compréhension. En effet, Smith se présentait alors à la Chambre des représentants du premier Congrès des États-Unis à laquelle il sera élu l'année suivante pendant les deux premières années de la présidence de Washington. La façade et ses colonnes sont donc une métonymie de la démocratie républicaine devant encourager son élection. Les symboles de la plantation et de ses récoltes florissantes rappellent le retour à la nature de la philosophie des Lumières et surtout l'autosuffisance économique jeffersonienne. La présence du petit-fils indique que ces principes politiques et ces idéaux républicains feront partie à coup sûr de sa future éducation prônée par le prochain inspecteur au département du Trésor. C'est une autre commande permettant à l'artiste d'exprimer ses talents et la technicité de son art fondé sur un dessin précis et un éclairage direct de la couche picturale.

Trumbull est aussi commissionné en 1784 par l'ex-colonel Wadsworth qui était chargé de l'intendance de l'Armée continentale et fut dans ce sens en contact étroit avec Washington afin de remplir sa mission. Malgré tout les Ligues continentales ont souffert du manque de ravitaillement à plusieurs reprises lors des hostilités : *« j'espère que nos malheurs à Charlestown réveilleront mes compatriotes aux efforts nécessaires[1]»*. Et à Washington de lui répondre : *« j'avoue que cela me fait mal, que de tels événements soient nécessaires pour nous inciter à des efforts appropriés[2]»*.

1 To George Washington from Jeremiah Wadsworth, 5–6 June 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-26-02-0222

2 From George Washington to Jeremiah Wadsworth, 11 June 1780, *The Papers of George Washington*, The U.S.

Jeremiah Wadsworth assure la même fonction de commissaire général du corps expéditionnaire français de Rochambeau dès l'arrivée du Comte et de ses troupes. Après les hostilités, Wadsworth doit rendre des comptes de sa gestion à Paris. Car même s'il devait tenir le Congrès continental régulièrement informé de ses transactions, le colonel a tiré profit de ces dernières pour approvisionner les armées franco-américaines, faisant de lui l'un des plus riches marchands du Connecticut après la guerre grâce à son réseau de négociants. Trumbull représente la prospérité des activités marchandes de Wadsworth au moyen d'une perspective grâce à laquelle on distingue un deux-mâts de la marine marchande avec la bannière étoilée. Aucun autre attribut n'évoque la réussite du modèle et son passé d'intendant militaire, à l'exception des livres de compte sur la table. Le but de l'œuvre n'est pas de manifester le passé de Wadsworth, ni sa réussite, mais la transmission de cet héritage à son fils, venu l'interrompre dans la consultation de ses comptes. Cette association à la gestion des affaires commerciales paternelles suppose une certaine éducation qui est sous-jacente dans la scène picturale par la jeunesse de Daniel Wadsworth qui fondera plus tard le Wadsworth Museum garantissant à son tour l'accès et l'éducation aux Arts au plus grand nombre. Trumbull peint les portraiturés dans l'intimité familiale, le spectateur est pris à témoin de cette volonté de legs rendu possible grâce aux libertés américaines acquises lors de la guerre révolutionnaire. Jeremiah Wadsworth concourt à enraciner durablement ces valeurs en votant la ratification de la Constitution pour le Connecticut, puis en étant élu à la Chambre des représentants du Congrès, puis à celle du Connecticut House of Representatives. Le portrait réalisé par Trumbull est aujourd'hui conservé au sein des collections du musée public créé par son fils Daniel.

Ralph Earl peint également un portrait de groupe d'un ex-officier de l'Armée continentale avec son fils. En 1790, le passé de directeur du renseignement militaire de Benjamin Tallmadge était loin, cela ne l'empêche pas de poser fièrement avec l'insigne de Cincinnati suspendu à sa boutonnière. Earl signe l'une de ses meilleures compositions généreuses en détails par la richesse des éléments du décor du tapis jusqu'aux motifs brodés sur la chemise de Tallmadge, sans omettre la draperie accentuant la profondeur de l'œuvre d'une extrémité à l'autre de la toile comme si un rideau venait de se lever en dévoilant l'intimité familiale de Tallmadge, l'artisan du Culper Ring lors de la guerre. La toile est dominée par une colorimétrie articulée autour des tonalités vertes. Tallmadge est assis à son cabinet de lecture où trône une bibliothèque pour clôturer l'espace pictural, mais sans perspective ouvrant sur un paysage contrairement à nombre des compositions de l'artiste. William semble être venu voir son père en lui apportant son tricorne, tout en l'attrapant affectueusement par l'avant-bras. L'éducation n'est pas explicitement suggérée, même si la bibliothèque et ses ouvrages en sont une personnification. La toile est pensée comme un pendant à un autre portrait de groupe, celui de l'épouse de Tallmadge qui pose avec ses autres enfants dans un décorum similaire complété par un paysage en perspective. Les deux œuvres mettent à l'honneur la présence des enfants du couple qui ne reflètent pas la meilleure partie de la palette de Ralph Earl. Le but est de promouvoir leur éducation nécessaire pour rendre immuables les valeurs et les idéaux de la démocratie américaine qui ne peuvent être appréciés par cette nouvelle génération sans une véritable instruction. Une décennie après le travail de peinture de Earl, Tallmadge participe à l'élaboration de la vie démocratique en siégeant comme fédéraliste à la Chambre des représentants du Congrès américain pour plusieurs mandats en étant réélu successivement sur une période de 17 ans !

Les portraits étudiés ci-après clôturent l'iconographie des héros de la démocratie, sans lesquels les droits du peuple américain n'auraient pu être pérennisés par la construction étatique et des appareils législatifs nationaux et fédéraux. Les délégués qui siégèrent au sein des Congrès continentaux et ceux de la Convention de Philadelphie ont permis de fusionner ces aspirations autour d'un gouvernement. Les nouveaux élus de la vie démocratique ont donné corps à l'unité des citoyens, et à la philosophie des États-Unis, évitant que cette conscience nationale soit éphémère.

National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-26-02-0269

La série de portraits peints par Charles Willson Peale pendant les années 1780 correspond à une recherche artistique dans l'expérimentation d'une colorimétrie plus vive modelée par des contrastes complexes et audacieux. Le dénominateur commun à ce parcours visuel s'élabore aussi par l'intériorisation psychologique des modèles à l'aide d'une expression directe. La démarche est d'accroître le réalisme du portrait épuré de tout décorum inhérent à une icône de la vie politique. Seul le portrait de Samuel Mifflin échappe à cette ligne artistique puisqu'il est peint avec une vue maritime, qui, même si elle ne permet pas de situer son environnement, ne répond pas aux critères d'une toile introspective. Le but est de remémorer les succès du modèle dans le négoce lui donnant l'occasion de verser d'importantes sommes pour équiper l'armée de Washington qui mit semblablement ses finances personnelles à contribution pour l'effort de guerre important pour faire face à la couronne britannique. Fervent Patriot, Mifflin a rendu la vie des loyalistes légalement ardue au sein des colonies unies en siégeant à l'Assemblée de Pennsylvanie pendant les hostilités. L'homme d'affaires de Philadelphie est assis de manière frontale au spectateur. L'éclairage de la couche picturale permet d'appréhender les volumes de la stature de Mifflin, puis de la perspective dont la touche lumineuse est différente de l'espace où se tient le portraituré. La précision de Peale concernant le brick à l'arrière-plan révèle une nouvelle fois ses talents de peintre miniaturiste.

Thomas Wharton est l'un des nombreux marchands des colonies à boycotter les produits britanniques, tout en favorisant la fabrication manufacturée américaine afin d'accroître l'indépendance économique. Il s'est engagé très tôt dans la représentation fédérale en se faisant élire aux fonctions de gouverneur de l'État de Pennsylvanie pendant toute la durée du conflit, en étant reconduit en 1777. Son portrait est intéressant puisqu'il fait partie des productions inhérentes à la démarche artistique de Peale pour compléter sa fresque des grandes figures emblématiques de la Révolution au sein de son musée à Philadelphie. Le portrait en buste de Wharton est effectivement de forme ovale, la toile fut peinte pour correspondre exactement au format du cadre. La lumière est simple, mais redoutable d'efficacité.

La même année Peale exécute le portrait de Elias Boudinot IV, c'est un travail de peinture différent évoluant entre introspection et démonstration de l'engagement du modèle. Le délégué du New Jersey est peint tenant un document intitulé « Proclamation of Peace with Great Britain 1783 » pour évoquer son rôle de président du Congrès continental pour lequel il a été élu en 1782. En qualité de représentant de la plus haute instance législative américaine, Boudinot signe les préliminaires de paix entre les belligérants. Il pose en 1784, mais sa carrière parlementaire ne faisait que commencer, puisqu'il sera élu, toujours pour le New Jersey, à la Chambre des représentants du Congrès des États-Unis de l'entrée en vigueur de la Constitution jusqu'en 1794 où il refusera de se représenter. Mais Washington le nomme à la direction de l'United States Mint au département du Trésor pour la fabrication de la monnaie nationale, Boudinot reste en poste pendant une décennie à partir de 1795 jusqu'au premier mandat de Jefferson. Peale représente le modèle toujours assis mis en valeur par un clair-obscur, en prenant un soin particulier à retranscrire la force de son regard. Les détails du costume bénéficient des soins artistiques du peintre au niveau de la volumétrie et de la fluidité des volants des manches, sans omettre le jabot de dentelle.

Pour ses compositions de James Latimer et de Jonathan Dickinson Sergeant, Peale travaille sur une graduation de la lumière équivalente à l'aide d'un fond de toile unie améliorant l'appréciation des volumes et donc de l'espace de la toile. Les portraiturés sont assis à une console, frontalement pour Sergeant et de trois quarts face en ce qui concerne Latimer qui s'adresse au spectateur. La gestuelle de l'ex-procureur de Pennsylvanie est peu commune puisqu'il prend appui sur un livre debout sur la table que l'on suppose être un ouvrage de droit au vu de sa carrière juridique. La différence notable se situe au niveau de la coloration de la chair avec une tonalité plus froide pour Sergeant faisant ressortir l'aspect des joues couperosées.

La colorimétrie du portrait de l'ex-lieutenant colonel de la milice du Delaware est dans des tonalités chaudes. L'artiste peint les rides d'expression et l'anatomie des mains en accentuant la position des veines, ce qui ne manque pas d'accroître l'expression vivante de Latimer non idéalisée, mais réaliste. Lorsqu'il pose pour le portraitiste dominant le marché de l'art et les commandes philadelphiennes et pennsylvaniennes, Latimer avait déjà acquis une aura nationale en favorisant l'adoption de la Constitution par sa présidence de la convention fédérale tout en impulsant le Delaware à devenir le premier des 13 États de l'Union à agir au nom de cette dernière. En revanche rien n'indique cette implication politique dans l'œuvre de Peale contrairement au portrait du brasseur Timothy Matlack, célèbre pour son engagement politique et sa calligraphie. Le travail de pigmentation n'est en rien comparable aux précédents portraits, sauf pour la recherche psychologique. En effet, il s'agit d'une composition, quasiment en pied, sophistiquée par le rendu du décor devant souligner l'implication décisive de Matlack qui rédige les termes de la commission de général en chef de Washington en sa qualité de greffier du Congrès. Il est aussi sollicité pour écrire sur le vélin le texte original de la Déclaration d'Indépendance, tout en assurant un rôle clef dans la rédaction de la Constitution de Pennsylvanie, dont un exemplaire est peint sous les dépêches. Il s'engage et sera nommé colonel de la milice avec laquelle il s'illustre lors de la traversée du Delaware. Matlack aidera également à confondre le général Arnold pour trahison. Mais vers 1790, lorsqu'il pose pour la palette de Peale il n'occupait plus de fonction publique. Le but est de rendre hommage aux actions passées du modèle appartenant aux débuts de l'Histoire des États-Unis. Sur la table, Peale a rendu lisible le terme de « The Constitution » pour celle de la Pennsylvanie, avec une copie de la Déclaration du 4 juillet 1776. La correspondance, les ouvrages avec leurs reliures lisibles stratégiquement placés dans l'espace de la composition, de même que l'encrier avec sa plume d'oie, doivent évoquer les qualités importantes d'érudition et d'écriture du modèle, tant dans la forme que sur le fond. Peale réalise ici une toile truculente, très colorée notamment au niveau du costume. Il a su capturer la personnalité haute en couleur de Matlack grâce à une gestuelle provocante qui nous est adressée sans détour. Douze ans plus tard, Rembrandt Peale peint Matlack alors âgé de 66 ans comme le laisse à penser le portrait. Matlack était de retour dans les affaires fédérales, travaillant comme greffier du Sénat de l'État de Pennsylvanie. La désinvolture du modèle a disparu, mais pas l'évocation de son travail d'écriture et de transcription des débats de la vie législative. L'anatomie des mains est adroitement restituée. Le traitement des couleurs se structure autour d'une même gamme chromatique aux tonalités chaudes accentuées par une lumière saturée.

Si la palette de Charles Willson Peale marque la décennie des années 1780 dans la représentation des figures de la vie démocratique, en particulier au sein de l'État de Pennsylvanie, Ralph Earl immortalise celles de la décennie suivante, y compris des édiles, principalement de l'État du Connecticut. L'artiste semble avoir préalablement peint la scène de ses portraits au sein desquels il restituait le modèle qui posait devant son chevalet. Le portraituré est toujours tourné de trois quarts face vers le spectateur, assis, accoudé à un secrétaire, tenant un document à la main, les jambes croisées. L'arrière-plan est composé d'une draperie rouge laissant entrevoir une bibliothèque garnie d'ouvrages, puis, dans le même alignement, une perspective sur un paysage bucolique et idéalisé. Cette ouverture semble toutefois correspondre à un panorama réaliste de la ville de Milton concernant le portrait de Noah Smith, ceci afin de rappeler sa responsabilité dans l'édification urbaine de cette nouvelle ville avec son église congrégationaliste dont on distingue le clocher sur la toile. La carte sur son secrétaire étaye cette hypothèse. Ce portrait est plus sophistiqué que ceux de Judson Canfield, élu à la chambre basse de l'État puis Sénateur, et de John Davenport, siégeant également à l'Assemblée législative du Connecticut puis à la Chambre des représentants au Congrès américain. En effet, le portrait de Smith, Chief Justice de la Cour suprême du Vermont, ne s'arrête pas à la ceinture du siège sur lequel sont assis les modèles, mais au niveau du tapis au sol, un élément de décor que Earl aime représenter de façon très détaillée dans ses œuvres. La colorimétrie est similaire de même que les inflexions lumineuses, sauf pour le portrait de Abraham Davenport.

Abraham Davenport était déjà délégué de l'assemblée coloniale du Connecticut avant la guerre révolutionnaire, puis député jusqu'en 1784 de la chambre basse de la colonie devenue l'un des États de l'Union. Il est resté célèbre pour une invective contre un ajournement de séance, stipulant que rien ne l'empêcherait d'accomplir son devoir de représentant, même le jugement dernier. Mais des bougies ont dû être apportées afin que la session puisse continuer. Il est nommé Chief Justice du Connecticut à la fin de sa vie, Davenport se présente ainsi au spectateur dans le portrait réalisé par Earl. Seul son costume noir permet de l'identifier comme tel. Le décorum est très épuré, la gestuelle toujours analogue jusqu'à la marqueterie de la chaise, cette dernière a dû servir pour peindre la pose de tous les modèles dans l'atelier de l'artiste. Ces portraits sont fidèles au style de la palette linéaire de Ralph Earl, mais le peintre a produit des œuvres aux qualités techniques fluctuantes. In fine cette production artistique a certes une cohérence visuelle, mais ne contient pas de renouvellement esthétique dans l'appréhension et le traitement de la couche picturale.

Au tournant du siècle, Gilbert Stuart et Rembrandt Peale s'imposent pour peindre les représentants du peuple américain. John Trumbull et Matthew Pratt agrémentent cette iconographie, mais leurs œuvres sont très minoritaires. Ces figures démocratiques sont élues à la chambre basse de leur État, puis au Congrès à l'instar de Fisher Ames et John Swanwick. D'autres occupèrent des fonctions plus spécifiques au sein de l'appareil judiciaire à l'exemple du gouverneur James Sullivan de la Cour suprême au poste de gouverneur de l'État du Massachusetts avec un entre-deux au siège de procureur général. Ou encore Edward Burd, greffier en chef de la Cour suprême de Pennsylvanie. D'autres encore font carrière de façon concomitante dans le législatif et le judiciaire, tant à l'échelle fédérale que nationale, à l'instar de Benjamin Tappan juge fédéral, puis sénateur de l'Ohio et de Christopher Gore sénateur, puis gouverneur du Massachusetts, pour être élu sénateur au Congrès à Washington. Theodore Sedgwick fut d'abord un élu fédéral du Massachusetts, tout en participant à la Convention pour adopter la Constitution, pour terminer par une carrière politique de dimension nationale en étant élu président pro tempore du Sénat américain et finalement nommé à la Cour suprême des États-Unis. William Pinkney a un parcours politique semblable à l'échelle fédérale de l'État du Maryland avant d'être nommé ministre plénipotentiaire et de rejoindre le cabinet du Président Madison comme procureur général des États-Unis. Il mettra entre parenthèses sa carrière politique pour s'engager dans la guerre de 1812 où il est blessé à la bataille de Bladensburg, une débâcle qui entraîna la capture et l'incendie de la capitale par les redcoats. De 1800 et à 1816, ces différents représentants de la République démocratique sont tous peints introspectivement à l'aide d'un fond de toile à la colorimétrie uniforme. Seules les inflexions lumineuses changent au gré des palettes. Aucun attribut inhérent à leur fonction, pas de symboles de la justice, ni même du pouvoir législatif. Les juges et les procureurs auraient pu emprunter à la peinture la conception d'un judiciaire fort, car mal défini par la Constitution. Les députés et sénateurs ne sont pas représentés devant les colonnes doriques du Congrès ou une assemblée fédérale. Même Gilbert Stuart qui sait magnifier ses modèles en de puissantes icônes politiques peint Ames et Sullivan en buste, assis dans une posture équivalente tenant simplement un ouvrage. Matthew Pratt en fait de même. Sedgwick et Pinkney qui firent une grande carrière politique tout en servant respectivement lors de la première et de la Deuxième guerre d'Indépendance sont portraiturés en civil sans emblèmes ou évocation architecturale du pouvoir. Ces symboles semblent être réservés aux Founding Fathers, en particulier aux locataires de la Maison-Blanche. En définitive, les figures militaires ont davantage été peintes dans une continuité thématique pour donner corps à un sentiment patriotique d'appartenance nationale. Les héros de la démocratie le furent pour exprimer une vie démocratique humanisée par une cohérence esthétique de portraits introspectifs. Il s'agit aussi de transmettre à la future génération les droits du peuple américain acquis par le dévouement et le sacrifice vertueux de héros militaires. L'objectif est d'ancrer les principes philosophiques de la Déclaration pour éclairer l'identité américaine, afin de toujours en assurer la défense tout en recherchant simultanément une union plus parfaite au sein des États-Unis.

Commodore Oliver Hazard Perry

Jane and Gilbert Stuart, Oil on wood panel, 1818 – 1828

© The Toledo Museum of Art

Purchased with funds from the Florence Scott Libbey Bequest in Memory of her Father, Maurice A. Scott

Accession Number : 1967.140

La représentation des événements et leur sacralisation

Les scènes d'histoire et de bataille sont devenues de véritables icônes et des images référentielles auxquelles les Américains peuvent s'identifier. L'esthétique ne semble pas avoir primé sur la réalité historique, même si la liberté de création de James Peale, John Trumbull, John Vanderlyn et Thomas Sully, ainsi que celle de Benjamin West et Edward Savage, a permis aux événements peints de tirer toute la puissance de leurs conceptions artistiques. Ces toiles oscillent entre la mythification des événements et le goût pour la reconstitution des lieux ainsi que des batailles. Leurs démarches picturales offrent une image de la Première guerre d'Indépendance où l'enjeu n'est pas simplement de représenter des rassemblements d'armées, des fumées d'artillerie, la nervosité des chevaux, la violence des engagements ou encore l'effroi et le courage des combattants. Les peintres américains cherchèrent à dépasser la simple représentation de l'événement en codifiant les canons de la Révolution et de la guerre révolutionnaire, en retenant des moments solennels de même que des affrontements qui ne manquent pas de sacraliser cette iconographie nationale. Ces œuvres d'art sont reconnues aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre de la peinture américaine, non seulement pour leurs qualités artistiques, mais surtout parce qu'elles traduisent la dimension d'un roman national où les scènes peintes symbolisent plus que les face à face saisis sur la toile.

Il ne s'agit pas de peinture réalisée sur le vif dans l'immédiateté de l'événement, mais rétroactivement à l'aide de souvenirs en particulier pour John Trumbull et James Peale qui vécurent plusieurs compagnes militaires, ou simplement grâce au renfort de l'imagination artistique, notamment pour John Vanderlyn et Thomas Sully. Néanmoins, le tour de force de leurs palettes est de réussir à installer le spectateur au cœur de la bataille ou d'une scène hautement symbolique à l'exemple de la restitution par Washington de son pouvoir militaire. L'angle de vue adopté permet de plonger intensément dans toutes les perspectives de la guerre de 1776 qui est préférée pour incarner l'identité américaine, même après la guerre de 1812. Les peintres ont ainsi dépassé la simple transfiguration de l'événement avec un objectif de précision, mais ont-il eu pour autant pleinement conscience du caractère historique des scènes qu'ils représentèrent ? Si le travail de peinture est rétrospectif, il n'en demeure pas moins très contemporain ! Elles sont en cela enveloppées d'une atmosphère symptomatique d'un nouveau régime, celui de la première République démocratique, et des aspirations de tout un peuple, celui des Américains à la poursuite de la liberté et du bonheur. Les scènes peintes sont in fine transcendées par un bouleversement sentimental, non seulement de la part des peintres, mais aussi des Américains eux-mêmes qui sont les destinataires de ces œuvres faisant baigner au sein des débuts d'une histoire nationale des acteurs anonymes et emblématiques.

Les palettes des peintres américains ont l'art de convaincre le spectateur qu'il est au centre des événements avec le renfort d'une expression réaliste, et parfois macabre, des scènes représentées. Leur méthode de travail démontre qu'ils ne sont pas mal à l'aise dans le registre de la violence et de la cruauté en mesurant l'action d'une scène dans laquelle se manifeste un sentiment identitaire saisi sur la toile. Dans ce sens, ces compositions frappent les esprits au moyen d'une humanité évidente sacralisée par les valeurs de la Déclaration d'Indépendance et l'héroïsme d'une génération pour les inscrire de façon pérenne dans la réalité politique. Ces peintures d'histoire et de batailles sont une vision édifiante d'une culture artistique propice aux aspirations comme au terreau des libertés américaines. Les puissances esthétique et symbolique se matérialisent et se répondent.

Matrice magnifiée des moments héroïques de la guerre révolutionnaire, glorification d'une aventure humaine et patriotique, commémoration d'un sacrifice. Ces peintures d'histoire et de bataille dévoilent une harmonie qui se dégage des tonalités chromatiques et des jeux de lumière subtils en créant une iconographie nationale aux accents universalistes, ceux de la défense des droits du peuple américain. La commande publique de 1817 sera révélatrice d'une prise de conscience de la valeur identitaire des événements de la Première guerre d'Indépendance. Les scènes iconiques de la guerre de 1776 rythment en effet les pilastres doriques cannelés du nouveau Capitole, le monument symbolisant les idéaux démocratiques de la République des États-Unis. En dépit des moments héroïques de la guerre de 1812, qui seront peints à la fin du XIXe siècle, ce sont ceux inhérents à la Déclaration d'Indépendance qui sont choisis révélant une certaine nostalgie, en pleine période du romantisme, des combats en faveur de la Liberté menés par la génération révolutionnaire. Pourtant, le souci de réalisme et de véracité historique n'est pas sacrifié sur l'autel de la mythification aux couleurs suggestives puisque nombre de compositions sont, parfois, l'expressivité d'une peinture autobiographique, lorsqu'elles ne sont pas le reflet du souci de la réalité et du détail palpable. Les lignes directrices des œuvres étudiées ci-après convergent vers une construction identitaire qui donne toute sa puissance aux travaux de peintures en transcendant la simple représentation de l'événement, leur solennisation ainsi que leur symbolisme respectif. L'intensité de ces images devenues publiques sera amplifiée sur tout le territoire de l'Union en investissant de nombreux supports, dont la gravure.

Ces peintures d'histoire et de bataille construisent une véritable fresque nationale à l'aide de différentes palettes et styles picturaux du néo-classicisme à la peinture romantique, sans oublier la peinture miniature et allégorique. Les peintres exaltent les valeurs de la Déclaration et du patriotisme républicain à travers une série d'événements, parfois sélectionnés librement, afin d'élaborer un langage pictural en conformité avec le sujet glorifiant une personne ou un idéal considérés comme vertueux. Ainsi certaines huiles sur toiles sont l'expression d'exempla virtutis au milieu des fracas et de la fumée des champs de bataille. Des héros de la Liberté américaine, autant que des martyrs, luttent et s'illustrent victorieusement, ou dans la mort, contre la tyrannie de la Grande-Bretagne et le despotisme de Georges III. C'est un combat entre une jeune République démocratique et une monarchie parlementaire séculaire. Les peintres américains par leur propre initiative, ou du fait de leur commanditaire, souvent le gouvernement ou un État fédéral, manifestent l'importance de représenter la guerre révolutionnaire et d'incarner ses événements sous une forme visible par la population américaine très majoritairement républicaine. Il ne s'agit donc pas de faire triompher les principes d'un régime succédant à un autre pour en faciliter l'installation politique, mais d'enraciner une imagerie pour cimenter la jeune nation dans les esprits. Les hautes strates du pouvoir central à Washington n'ont pas expressément souhaité contrôler l'émergence de nouveaux symboles incarnant la nation américaine, sauf à de rares exceptions, en particulier lors de la commande passée à John Trumbull. Ainsi, ses compositions seront étudiées dans un second temps après celles des autres artistes qui traduisent le passage de la construction identitaire au sein du genre pictural le plus hautement considéré par les peintres, celui de la peinture d'histoire.

Le travail de pigmentation des artistes enchâsse la construction d'une iconographie révolutionnaire, républicaine et nationale. Leurs palettes érigent, non seulement des idées et des principes philosophiques sur lesquels est fondée l'identité politique américaine, mais aussi des scènes, des batailles qui accompagnèrent l'avènement de cette nouvelle Nation tout en atteignant l'esthétisme des traits caractéristiques de l'héroïsme patriotique. Les citoyens américains et les États-Unis font leur entrée dans la conscience des artistes et sur la scène de l'Histoire. Les peintres mettent leurs talents artistiques à concevoir des scènes réalistes et dramatiques à la mesure des événements qui permettront l'épanouissement d'une symbolique résolument identitaire comme l'oriflamme de la République démocratique et simultanément des États-Unis d'Amérique.

James Peale est l'un des premiers peintres américains à travailler sur une toile représentant une scène de bataille de la Première guerre d'Indépendance, même avant John Trumbull qui s'impose comme la référence des peintures d'histoire de la période au vu de sa production artistique sur les événements de la guerre révolutionnaire. James Peale est un officier vétéran qui a participé à la campagne hivernale amorcée fin 1776 visant à galvaniser le moral de l'Armée continentale en berne depuis la série de défaites dans la région de la ville de New York tout au long de l'été jusqu'à l'automne. Les lignes d'approvisionnement britanniques sont jugées trop étendues et leurs troupes trop dispersées à travers le New Jersey. Washington veut capitaliser sur son coup d'éclat à Trenton du 26 décembre contre les troupes hessoises isolées alors en garnison. Abasourdi par ce succès retentissant, l'état-major britannique envoie Lord Cornwallis pour stabiliser le front et défendre le ravitaillement des forces de Sa Majesté basées à New York. Le 2 janvier 1777, les forces continentales repoussent celles de la couronne après un combat acharné le long du ruisseau d'Assunpink. Les redcoats de Cornwallis appuyés par les Hessois sont impuissants à franchir les gués défendus par les troupes continentales sous le commandement de Washington avant la nuit.

Le « Commander in Chief » leurre Cornwallis avec des feux de camps en faisant croire que ses forces bivouaquaient le long du cours d'eau au sud de Trenton. Au matin les éclaireurs britanniques trouvent des camps déserts, Washington avait fait marcher ses troupes pendant la nuit pour atteindre Princeton à l'aube afin de frapper les défenses de la ville universitaire. Cornwallis entend les premiers coups de canon, mais son armée est à plus de 15 kilomètres des affrontements. La deuxième bataille de Trenton à Assunpink creek prépare les combats stratégiques de Princeton, la principale voie de communication de Cornwallis vers la ville de New York occupée. Un détachement mené par le brigadier-général Mercer atteint la ville avant les forces commandées par Washington, une bataille s'engage alors que les belligérants tentent d'atteindre Princeton avant les autres. Mercer est exposé, puis débordé par des grenadiers, les soldats d'élite les plus aguerris de l'armée britannique. Le lieutenant-colonel Charles Mawhood ordonne à ses troupes de se conserver à Princeton pour soutenir Mercer, Washington donne l'ordre aux forces miliciennes de John Cadwalader d'intervenir pour sécuriser la retraite. Cependant, la milice recule et la ligne est sur le point de céder face aux redcoats lorsque Washington monte sur le champ de bataille avec des voltigeurs continentaux afin de rallier les troupes et de consolider leurs positions en dirigeant personnellement les tirs d'artillerie. C'est ce moment critique que James Peale choisit de représenter dans sa composition.

La composition en huile sur toile est postérieure de cinq ans à la célèbre bataille de Princeton, l'un des tournants décisifs du conflit qui met en déroute les forces britanniques vers le sud de l'Union, tout en galvanisant les troupes et l'enrôlement spontané au sein des forces continentales et miliciennes. Ainsi, James Peale retranscrit, un an avant la fin officielle de la guerre, l'essence de la bataille à laquelle il avait lui-même participé. L'artiste traduit à grand renfort de précision l'affrontement entre les lignes britanniques et américaines, trahissant son goût pour la reconstitution. La pénombre de la fumée des canons surplombe la bataille tout en témoignant de l'intensité des combats. L'atmosphère véhiculée est étouffante, le style de Peale accroît la tonalité véritablement dramatique de la scène qui va décider de l'issue de l'attaque. Washington est au premier plan à cheval, on peut affirmer qu'il s'agit de Nelson par sa robe couleur châtaigne. Le général en chef donne ses ordres au capitaine d'artillerie Joseph Moulder, également à cheval. Une compagnie d'artilleurs est à proximité en train de tirer avec une pièce pour renforcer le front. La bannière du quartier général de Washington, constellée d'étoiles sur un fond bleu uni, est identifiable au milieu des rangs. Les forces américaines sont clairsemées, des soldats continentaux sont directement aux contacts des lignes britanniques qui forment un seul bloc. Des corps jonchent le sol de la ferme de Thomas Clarke visible à l'arrière-plan. Peale a mis en valeur la silhouette du général Hugh Mercer étendu près de son cheval blessé, elle se détache du chaos de la bataille.

La complexification artistique de cette peinture miniature crée l'illusion de mouvement grâce aux effets de combustion de la poudre des mousquets et des pièces d'artillerie minutieusement peintes dans une gamme chromatique rougeoyante afin de suggérer les tirs de part et d'autre du champ de bataille. Le dynamisme des soldats dans l'accomplissement des ordres, les déplacements des troupes, dont un détachement de dragons verts britanniques harcelant les forces américaines à l'extrémité gauche de la toile, participent au réalisme de cette scène critique. James Peale offre au spectateur un témoignage pictural vivant et véridique d'après ses propres souvenirs de l'une des plus célèbres victoires américaines. John Trumbull se placera dans une autre démarche avec sa composition *The Death of General Mercer at Princeton* en peignant la vaillance des militaires dévoués et sacrifiés pour la cause des États-Unis, non seulement par le titre de l'œuvre, mais aussi par sa gestion de l'espace pictural. En 1824 Rembrandt Peale, à l'instar de son oncle, révèle pleinement le commandement militaire du général Washington à titre posthume au sein d'une peinture qui se réclame autant du portrait équestre que de la peinture d'histoire et de bataille[1] en privilégiant l'affrontement qui était devenu la victoire finale de Yorktown sur les redcoats de Cornwallis. Néanmoins il s'agit d'une composition se voulant commémorative, car pleinement dévolue à un homme, qui, 12 ans après la bataille de Princeton, était devenu le premier magistrat de la Nation lorsque sa légitimité militaire fut auréolée et devenue inséparable de la reconnaissance politique de ses compatriotes.

En 1783, Benjamin West commence une huile sur toile devant solenniser les négociations préliminaires conclues à Paris le 30 novembre 1782 après quatre mois de pourparlers. Les différents articles traitant des enjeux commerciaux et politiques sont repris sans amendements significatifs lors du Traité de Paris qui reconnaît officiellement l'existence de la jeune République démocratique américaine dix mois plus tard. L'œuvre demeure inachevée, même si West avait l'intention d'en faire cadeau au Congrès des États-Unis à la fin des années 1810. Dans l'immédiateté des événements, le peintre s'efforce de capturer les traits des plénipotentiaires britanniques, mais il n'essuie que des fins de non-recevoir. Richard Oswald, nommé par William Petty, qui commandera à Stuart le portrait en pied de Washington dit Lansdowne, pour défendre les intérêts de la couronne dans les coulisses des négociations et son secrétaire, Caleb Whitefoord, refusèrent de poser. Benjamin West aurait pu représenter des diplomates fictifs pour terminer sa composition, mais il n'en sera rien. Au-delà de symboliser les tensions psychologiques et les divisions politiques puissantes entre les ex-insurgés américains et le gouvernement britannique, le tableau de West permet de mieux saisir sa méthode de croquis et de peinture.

L'artiste dessinait au préalable les formes, les contours et la volumétrie des éléments devant peupler son espace pictural avant de s'attaquer au travail de pigmentation. On peut le constater à l'aide du costume de John Adams partiellement peint pour ce qui est du gilet et de la chemise, mais laissé à l'état d'ébauche pour le pantalon et ses chausses, ainsi que ses mains. John Jay, seul membre de la commission américaine à se tenir debout, est intégralement dessiné et peint, de même que Benjamin Franklin. En revanche tous les visages sont terminés jusqu'aux inflexions lumineuses sur les chairs et les perruques poudrées, à l'exception de Franklin toujours au naturel avec ses cheveux détachés. West renforce la gravité de la scène par un jeu de regards entre les représentants américains. John Jay et John Adams fustigent les diplomates britanniques, le futur Chief Justice accompagne d'ailleurs son geste autoritaire intimant à Oswald de signer. La méthode de West permet de deviner que le plénipotentiaire britannique devait se tenir assis à la table des négociations avec son secrétaire resté debout derrière lui, au vu de l'esquisse des formes à l'extrémité de la toile restée vierge. Henry Laurens et William Temple Franklin, petit-fils et secrétaire de Benjamin, regardent en direction de Jay et Adams.

1 Toile étudiée dans la première sous-partie du chapitre III, pages 71 et 72.

Seul Benjamin Franklin, au centre des cinq diplomates américains, prend à témoin le spectateur à cet instant décisif des négociations. La ressemblance du célèbre ambassadeur à la Cour de Louis XVI n'a pu être réalisée à partir d'une combinaison d'œuvres le représentant d'après nature, la santé de Benjamin West ne lui permettant pas de se rendre à Paris. Les portraits de Joseph-Siffred Duplessis et le buste en terre cuite de Jean-Jacques Caffieri ont servi de sources d'inspiration à l'artiste. Néanmoins, on ne sait pas si le peintre d'histoire de Georges III a respecté la volonté de Caffieri qui explicitait à Franklin son opposition à copier son travail de sculpture sans le solliciter, une désapprobation formulée par crainte de son jeune rival Jean-Antoine Houdon qui exécuta également l'année suivante un portrait en terre cuite d'après nature de Franklin exposé au Salon de 1779 : *« Je vous prie de recevoir mes complimens de l'heureux succés de l'armé Ameriquaine qui vient de remporter une victoire complette sur les anglois; je vous en félicite. Je désire que leurs conquêtes prosperent de jour en jour pour que les treize Provinces ûnie jouissent de la liberté et de la Paix qu'elles méritent à tous Egards. Je prie M. votre petit fils d'accepter votre Portrait comme un gage de la venération qu'inspire vos rare Mérite. Je suis bien veritablement Monsieur Votre tres humble et tres obeïssant serviteur* CAFFIERI *Je réitaire mes prieres pour qu'on ne laisse poin copier se Portrait d'auqune fasons, s'il se trouve quels que personne qui désire l'avoir ils non ca sa dresser a moi*[1]*»*.

Toutefois, il est fort probable que William Temple Franklin ait amené avec lui le moulage, ou l'une des copies, du portrait de son grand-père sculpté par le sculpteur royal de Louis XV lorsqu'il posa à Londres pour Benjamin West. Hormis le célèbre scientifique investi dans la reconnaissance de son pays, le peintre a pu capturer les traits des quatre autres ambassadeurs américains lors d'une séance. West a semblablement dessiné et commencé à peindre l'arrière-plan de sa composition qui devait déboucher sur une perspective au moyen d'un drapé aux tonalités vertes courant d'une extrémité à l'autre de la toile. Le ciel est davantage travaillé sur la partie gauche, tandis que la partie droite est à l'état d'esquisse. L'ossature néoclassique d'un bâtiment, avec le fronton et la saillie de ses colonnes doriques, est sommairement peinte entre les deux groupes commissionnaires. West a-t-il manifesté l'intention de peindre le Capitole des États-Unis lorsqu'il pensait pouvoir terminer son œuvre au début du XIXe siècle ? L'architecture semble bien correspondre au bâti dont la construction a été lancée en 1793. Quoi qu'il en soit, l'ensemble devant clôturer cet espace pictural dévolu à la signature des préliminaires de paix en novembre 1782 permet d'admirer la vivacité des coups de pinceaux de West témoignant de sa recherche de coloris, également visible au niveau du drapé de la table des négociations qui devait faire un rappel chromatique avec celui ouvrant sur la perspective.

En 1796, alors que le deuxième mandat de George Washington touchait à sa fin, Edward Savage grave une allégorie sacralisant la naissance des États-Unis, née de l'inspiration des Américains à la Liberté contre le despotisme monarchique de la couronne britannique. Plus qu'une série de symboles et d'emblèmes qui se juxtaposent au sein d'un décorum, dont le but est de toucher collectivement la sensibilité patriotique, c'est un véritable hymne à la gloire de la nation américaine. La volonté évidente de Savage est de sanctuariser les idéaux révolutionnaires et républicains, c'est-à-dire la philosophie sur laquelle sont basées l'identité américaine et la nature de son gouvernement en tant que nation. C'est tout le sens de la ville de Boston à l'extrémité droite, identifiable par le clocher de l'Old State House, où fut proclamée la Déclaration d'Indépendance pour les Bostoniens. Le bâtiment de style géorgien est également le lieu de la vie politique et démocratique du Massachusetts. La perspective sur le port de la ville offre une profondeur indéniable tout en faisant référence aux événements révolutionnaires, en particulier la Boston Tea Party, avec l'orage qui gronde symbolisant l'irréductibilité de la lutte des Américains pour obtenir leur liberté.

1 To Benjamin Franklin from Jean-Jacques Caffiéri, 9 December 1777, *The Papers of Benjamin Franklin*, The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-25-02-0195

La colonne dorique, emblème de puissance étatique, permet non seulement d'opérer une transition stylistique entre le premier et l'arrière-plan, mais aussi de donner l'impression de soutenir l'oriflamme de la bannière étoilée qui perce les nuages et sur laquelle figure symboliquement le bonnet phrygien posé sur la pointe de l'étendard. La colonne peut semblablement exprimer l'immuabilité et la persistance des vérités évidentes et des droits inaliénables du peuple américain garantis par le gouvernement fédéral, il ne faut pas oublier que le travail de gravure de Savage est postérieur de seulement neuf ans à la Constitution. Le centre de la composition est dominé par la déesse de la jeunesse saisissante par sa beauté qui semble inaltérable. Elle piétine les emblèmes de la monarchie où Savage a rendu lisible « ROY », elle tient également une guirlande de fleurs servant de tresse à sa chevelure coiffée en diadème et descendant jusqu'à son bas ventre. Il s'agit d'un symbole d'abondance et de fertilité transcendé par son geste, dirigeant de surcroît le regard du spectateur vers le Bald Eagle, l'autre icône métonymique des États-Unis avec la bannière étoilée. En effet, la déesse tend une coupe au pygargue à tête blanche aux ailes déployées, lequel s'y abreuve. C'est un symbole de régénération de la Nation incarné par le breuvage de la renaissance et du sacrifice, du lait de la déesse et du sang de la génération révolutionnaire pour la liberté d'un peuple, celui des États-Unis d'Amérique. Le traitement des clairs-obscurs accentue les dimensions symboliques et donne toute la puissance visuelle à l'œuvre. Des rayons de lumières percent les nuages au-dessus du Bald Eagle mettant en valeur la déesse choisie pour représenter la Liberté. Savage apporte une sophistication à l'harmonie et à la force des couleurs portées par la déesse qui font écho à celles du drapeau national. Les effets de vent ébouriffent les cheveux, le drapé de la robe et de l'écharpe à la taille créant in fine une perception de mouvement qui accentue la gestuelle. Cette gravure ponctue allégoriquement l'avènement de la liberté du peuple américain qui s'incarne au sein de la Nation à tel point que la Liberté, d'abord étroitement associée à la cause des Patriots, est devenue elle-même une icône personnifiant les États-Unis, au même titre que le Bald Eagle, de la bannière étoilée et du bonnet phrygien. Ce symbole est déjà gravé par Paul Revere sur le Liberty Bowl en 1768 pour traduire l'union des colons américains autour de la cause de la liberté, 28 ans avant la gravure de Savage qui devient une pierre angulaire de la construction identitaire nationale.

John Vanderlyn peint deux compositions tirant chacune leur puissance de deux événements distincts dont la portée symbolique eut des ramifications majeures dans la poursuite des hostilités. La première doit glorifier une défaite comme l'un des plus beaux faits d'armes des forces miliciennes et régulières de l'Armée continentale. Le deuxième travail de pigmentation, daté de 1804 et d'une très rare intensité dramatique, met en exergue le culte du martyr grâce à l'expression picturale néoclassique allant de la cruauté à l'effroi. La bataille de Brandywine a eu la préférence de Vanderlyn afin d'auréoler les motivations d'un peuple à travers l'acharnement des combats qui se déroulèrent durant toute une journée jusqu'à la nuit tombante autour du ruisseau de Brandywine bordé de forêts épaisses et de goulets d'étranglement au milieu la campagne environnante à Philadelphie. Le grand nombre de loyalistes quakers dans la région, dont Galloway lui-même, permit au général William Howe, le chef d'état-major des forces de Sa Majesté, de tirer pleinement parti des positions américaines grâce à un excellent renseignement qui se révéla être le facteur décisif de la bataille. Le point d'orgue est l'encerclement de l'armée américaine en franchissant des gués et des défilés étroits laissés sans défenses. Washington n'était pas dupe, il soupçonnait une machination tactique confirmée par des faux rapports contredisant les renseignements initiaux qui vont s'avérer authentiques au fur et à mesure des déplacements des troupes. Finalement, l'écrasante attaque-surprise des redcoats sur le flanc droit désorganisé et mal sécurisé des Insurgents assure une victoire britannique globale. Néanmoins, Washington, reconnaissant le péril auquel sont confrontés ses soldats débordés, se précipite pour assurer le commandement afin de préserver son armée. C'est ce moment fatidique que Vanderlyn représente, exactement comme le fit James Peale pour la bataille de Princeton, même si la présence de Washington n'a cette fois-ci pu suffire à repousser les vagues d'assauts vigoureuses en dépit du ralliement et de la stabilisation des positions continentales.

Le peintre restitue le terrain accidenté et les collines de la campagne de Pennsylvanie, lui donnant l'opportunité technique d'une perspective aux tonalités chromatiques crépusculaires. La pénombre dramatisante à l'extrémité gauche de la toile, où se déroulent les combats acharnés qui virent Birmingham Hill changer de mains plus de cinq fois, contraste avec la partie colorée pleine de lumière du plateau de la colline où se trouve Washington épaulé par Lafayette en plein baptême du feu. Des troupes de cavalerie attendent dans la pénombre de la forêt boisée l'ordre de rejoindre les affrontements. En réalité, seuls le « Commander in Chief » et le jeune Marquis sur leurs montures profitent des derniers rayons du soleil couchant. Les Dragons continentaux, ainsi que Lafayette, regardent Washington qui vient de donner l'impulsion de l'assaut suggéré par le saut élancé de son cheval. Le général en chef permet de rentrer dans l'espace pictural de Vanderlyn où les couleurs généreuses et les traitements de lumière mettent en valeur la vaillance des troupes qui permirent de stopper l'avance britannique empêchant ainsi la fermeture du mouvement de tenaille et l'encerclement de l'armée principale de Washington. Brandywine est certes une défaite dont eut à souffrir la capitale des Colonies unies par son occupation, mais les forces continentales ont non seulement survécu, mais ont démontré leurs capacités à résister à toute la puissance de l'armée professionnelle britannique.

The Murder of Jane McCrea est inspiré d'un fait réel de la Première guerre d'Indépendance très rapidement mythifié à la suite de l'onde de choc provoquée par le sentiment d'horreur de l'événement qui eut des échos retentissants au sein des Treize colonies jusqu'au Parlement de Westminster à Londres, lorsque Edmund Burke remit en cause l'alliance britannique avec les tribus indiennes. L'acte horrifia les Insurgents comme les loyalistes qui désertèrent les rangs de l'armée de Sa Majesté, certains changèrent même d'allégeance. L'opposition aux Britanniques se consolida et Burgoyne perdit l'assistance amérindienne qui lui aurait été décisive à Saragota, malgré sa clémence envers le meurtrier. John Vanderlyn immortalise ainsi un événement notoire marquant les débuts de la campagne de Saragota visant à isoler la Nouvelle-Angleterre des colonies américaines, dont celles du sud jugées plus dévouées à la Couronne, mais c'était sans compter sur une série de complications dont l'origine fut le meurtre d'une jeune loyaliste. Le général John Burgoyne quitte le Fort Ticonderoga pour rejoindre Fort Edward près de New York en étant retardé par les troupes du général Philip Schuyler qui adopte une stratégie de guérilla en harcelant les redcoats. Les Indiens hurons-wendats rentrent en action lorsque Burgoyne les enrôle afin de sécuriser les routes et les sentiers boisés propices aux guets-apens. Les Amérindiens se mirent à tuer quiconque ne portait pas l'uniforme britannique, une pratique aux antipodes de l'idéal des officiers anglais de mener une guerre civilisée à l'image de gentilshommes.

L'armée de Burgoyne approche finalement de Fort Edward et la population décide de fuir craignant des affrontements, à l'exception de plusieurs habitants dont Jane McCrea qui devait rejoindre son fiancé servant dans la milice loyaliste. Des éclaireurs indiens sont envoyés pour l'escorter en sécurité jusqu'aux lignes britanniques, c'est là, au matin du 27 juillet 1777, que la jeune femme est brutalement exécutée. L'approche de Vanderlyn n'est pas dans la retenue des sentiments, bien au contraire. Les codes néoclassiques poussent à leur paroxysme l'expression des regards et des rictus des personnages. Il s'agit d'une composition très forte ne laissant pas le spectateur indifférent au sort de Jane McCrea représentée ici dans une position outrancière de martyr. L'artiste construit une scène frontale mettant en exergue les poses énergiques au moyen d'un éclairage vif rehaussé par des couleurs denses. La musculature des guerriers amérindiens est ainsi renforcée tout en amplifiant leur gestuelle, particulièrement l'impulsion prise pour asséner le coup de Tomahawk fatal qui plonge le spectateur dans une attente interminable et insoutenable, même si l'issue de la scène est explicitée par le peintre. Vanderlyn s'inspire de l'art antique, spécifiquement pour la position de Jane McCrea qui emprunte à l'esthétisme des sarcophages romains les scènes de captivité et d'humiliation en peignant la jeune loyaliste dévêtue et laissant apparaître sa poitrine.

Vanderlyn insiste sur la recherche psychologique des personnages traduite par une géométrie et des émotions opposées, même entre les deux guerriers indiens dont la mésentente est à l'origine de l'exécution sommaire de Jane McCrea. Le guerrier de gauche est Wyandot Panther, le chef du groupe d'éclaireurs amérindiens, il prend la décision de tuer. Cette dernière est manifestée par son regard qui provoque une épouvante. Tandis que le guerrier de droite est dans une autre dynamique, malgré que sa gestuelle indique qu'il va scalper la jeune McCrea, en tirant sa chevelure dorée vers l'arrière, tout en armant son bras gauche tenant son Tomahawk. Néanmoins son rictus est très contrasté, puisqu'il serre ses mâchoires. L'expressivité est perceptible sur la toile. Cette attitude crispée est synonyme d'une concentration intense, comme elle peut suggérer l'intériorisation d'une douleur morale signifiant le désaccord avec son chef qui a décidé d'exécuter froidement Jane McCrea. La silhouette de cette dernière est isolée au sein de la couche picturale par les formes sinueuses et la colorimétrie douce de sa robe. McCrea agrippe d'ailleurs le guerrier amérindien luttant avec son état d'âme, alors que Wyandot Panther la saisit violemment par son autre main. La puissance du regard affligé de Jane McCrea, dévisageant son assassin, est l'une des forces du travail de peinture de Vanderlyn qui a pris soin de faire ressentir ce sentiment en évoquant le gémissement d'effroi de la jeune royaliste. Le meurtre se déroule devant un arbre massif, plaçant la démarche du peintre dans la reconstitution authentique de l'événement. Le soldat milicien à l'arrière-plan permet de le confirmer, puisqu'il s'agit très probablement du fiancé promis à Jane McCrea qui, dans les faits, partit à la recherche du corps après avoir reconnu le cuir chevelu ensanglanté ramené par les guerriers amérindiens au bivouac de l'armée de Burgoyne en vue de toucher la récompense. La taille lilliputienne du fiancé près du ruisseau offre une profondeur indéniable à l'œuvre, tout en évoquant l'immensité du territoire des colonies américaines. La toile, aussi dramatique que morale, est la première contribution d'un artiste américain au genre de la peinture d'histoire néoclassique. Réalisée à Paris, elle est remarquée au Salon de 1804 avant d'être achetée l'année suivante par Robert Fulton afin d'enrichir les collections de l'American Academy of the Fine Arts à New York City. L'œuvre ne quittera plus les États-Unis.

Thomas Sully transmet à la postérité la décision emblématique de Washington qui se résolut à transporter plus de 2400 continentaux d'une rive à l'autre du Delaware alors balayé par une rude tempête hivernale. L'artiste exécute sa composition librement pour répondre à une commande au début de l'« Era of Good Feelings » alors que les souvenirs de la guerre révolutionnaire sont l'une des plus fortes sources d'inspiration de la peinture romantique américaine. Washington est à cheval, il veille à la bonne tenue des opérations. Dramatiquement éclairé, il transcende toute l'intensité de la scène en concentrant les regards des troupes qui n'ont pas encore entrepris la traversée du fleuve. Les lignes directrices permettant de rentrer au sein de l'espace pictural convergent vers lui, trahissant l'attention de Sully de peindre le « Commander in Chief » dans la position du héros militaire imperturbable doublé d'une aura romantique. Sa démarche est accentuée par une coloration dense et exquise inhérente à son style artistique. L'effet doux et fluide du travail de pigmentation de Sully permet de recréer l'atmosphère décisive de la traversée du Delaware dans la nuit du 25 au 26 décembre 1776. L'artiste avait consulté les rapports militaires pour d'autant mieux appréhender son sujet et livrer un traitement réaliste relevant d'une vision descriptive de l'événement. Le moment retenu est l'instant où les premières lueurs du jour se lèvent, la tempête glaciale est encore présente sur toute la partie gauche de la composition, comme elle le sera lors de la marche jusqu'à Trenton. Le peintre a pensé son œuvre de manière ce que l'on comprenne que le plus grand ennemi de Washington était les conditions climatiques extrêmement difficiles. Les soldats devaient lutter contre les courants du Delaware jonché de glace en pleine obscurité accentuée par les bourrasques de grésil et de neige. Sully est fidèle au déroulement de l'action puisqu'à l'aurore une partie des troupes n'avaient pas encore quitté la rive située en Pennsylvanie malgré la planification méticuleuse de Washington. L'opération a pris du retard et plusieurs régiments arrivèrent à traverser bien après la tombée de la nuit, tandis que la fin du déploiement était prévue pour minuit.

La stratégie de Washington était d'attaquer la garnison hessoise cantonnée à Trenton dès l'aube, mais pour combattre et assurer l'effet de surprise les Continentaux devaient acheminer des canons et des chariots de munitions ce qui retarda davantage les opérations. Cet aspect logistique est retranscrit par Sully qui place au premier plan une pièce d'artillerie dont le poids occasionne une traînée dans la neige. Plusieurs embarcations luttent sur le fleuve parsemé de morceaux de glace perceptibles sur la toile, alors que d'autres s'apprêtent à embarquer avec leurs chevaux, la cavalerie occupe du reste une place non négligeable notamment aux côtés du « Commander in Chief ». Le peintre se saisit du caractère des montures pour d'autant mieux faire ressentir la tension de la scène, au moment où Washington décide de ne pas surseoir à l'opération qui accusait déjà plus de trois heures de retard. Cette décision permit de rassembler l'armée gelée et fatiguée sur la rive du New Jersey pour marcher sur Trenton et remporter la première grande victoire militaire de l'Armée continentale. Les soldats avaient désespérément besoin d'une consécration morale après des mois intenses de combats et de défaites successives. Thomas Sully transmet en ce sens à la postérité le premier tournant critique de la guerre imputable à la détermination de George Washington, sans laquelle l'Armée continentale n'aurait pu défaire des Hessois surentraînés en seulement une heure dès qu'ils commencèrent à pénétrer dans Trenton peu après huit heures du matin, le 26 décembre 1776. Pour son portrait équestre de Washington[1], John Trumbull privilégia le moment après la traversée à l'instant où l'artillerie rentre en action pour couvrir l'avancée des régiments dans Trenton. Tandis qu'au milieu du XIXe siècle, Emanuel Leutze plébiscitera la traversée elle-même de Washington avec ses soldats, mais toujours dans la démarche d'une œuvre monumentale flattant le nationalisme américain comme le fit Sully lors de l'Ère des bons sentiments en 1819.

John Trumbull est sans conteste l'artiste contribuant le plus à édifier la peinture d'histoire et de batailles américaines grâce à son projet iconographique qu'il commence dès 1785 à *« meditate seriously the subjects of national history, of events of the Revolution »*. Pour le « patriot-artist » il ne s'agissait pas de magnifier des moments héroïques afin de célébrer un passé encore proche attaché à la geste des Patriots en faveur de la Liberté, mais de pérenniser de façon universaliste l'événement qui est au fondement même de leur sacrifice et de leur engagement pour la cause des États-Unis : *« Des Monuments ont été votés à plusieurs reprises pour ces héros. Pourquoi alors douterais-je de la volonté de notre Pays de m'encourager dans la production des monuments non seulement pour des héros ou des patriotes, mais aussi pour les événements sur lesquels leurs titres à la gratitude de leur Pays sont fondés : – monuments qui en étant multipliés et moins coûteux, peuvent être diffusés à travers le Monde, au lieu d'être confinés dans un endroit restreint[2]»*. Dans la même lettre adressée à Jefferson, Trumbull a manifesté son ardent désir de transmettre aux générations futures le souvenir et l'image des héros de la liberté américaine afin de témoigner de leur bravoure et de leur hauteur d'âme : *« de diffuser le savoir et de préserver la mémoire de la plus noble des séries d'Actions qui ont toujours honoré l'Histoire de l'Homme : – de donner aux présents et aux futurs fils de l'oppression et d'infortune de telles glorieuses Leçons de leurs droits et de l'Esprit avec lesquels ils devraient les faire valoir et les soutenir : – et même de transmettre à leurs descendants la ressemblance individuelle de ceux qui ont été les grands acteurs des ces illustres scènes qui étaient les objets qui ont donné une dignité à la profession propre à ma situation »*. Le but n'était pas simplement d'immortaliser des scènes à l'origine de la naissance de la Nation, ni de sacraliser les manifestations de l'amour de la génération révolutionnaire à l'égard de son pays, ou encore d'exprimer les principes philosophiques qui sont au fondement de l'identité américaine. Trumbull a très tôt affirmé son intention de livrer à ses compatriotes une peinture authentique, au plus proche de la réalité. Cette préférence en faveur de la reconstitution et de la véracité historique concernant la scène peinte est consubstantielle à un travail autobiographique pensé comme un devoir patriotique.

1 Toile étudiée dans la première sous-partie du chapitre III, page 77.

2 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 11 June 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0183

Les scènes peintes par Trumbull tirent ainsi toute leur énergie de sa conception artistique : « *et une certaine supériorité découle de ma charge personnelle, une partie humble dans les grands événements que je devais décrire : – nul ne possède cet avantage et personne ne peut s'en prendre à moi pour partager l'Honneur de la Vérité et l'Authenticité, cependant je peux facilement tomber dans l'excès d'élégance : – la Vanité est par conséquent du côté du Devoir, tandis que je ressentais une certaine fierté dans la perspective d'accomplir un travail jamais réalisé auparavant et dans lequel il n'était pas évident de voir que je n'aurai jamais un bon rival : – je me flatte qu'en consacrant quelques années de ma vie à ce Projet, je n'ai pas complètement perdu mon temps ou gaspillé inutilement des talents pour lesquels mon Pays aurait pu à juste titre exiger des services de grande valeur*[1]». Le moteur de la carrière artistique de Trumbull était de peindre les événements des débuts de l'Histoire des États-Unis, mais ce dévouement était contrarié par la perception que les Américains se faisaient de la peinture en cette fin du XVIIIe siècle : *« La plus puissante motivation que j'avais ou que j'ai pour m'engager ou continuer l'étude de la peinture a été le souhait de commémorer les grands Événements de la Révolution de notre Pays : – je suis pleinement conscient que la profession telle qu'elle est généralement pratiquée est frivole, peu utile à la Société, et indigne de la connaissance d'un homme qui possède des talents pour des occupations plus sérieuses »*. De surcroît, le peintre devait faire face à une situation financière périlleuse et il ne pouvait mener à terme son projet artistique sans *« le chaleureux patronage de mes Compatriotes – trois ou quatre ans doivent encore s'écouler avant que je puisse tirer quelconque avantage considérable même de ce que j'ai fait ici : – et comme je suis loin d'être riche ; ces années ne doivent pas être employées dans la poursuite d'un plan, qui sans le soutien de mon Pays, n'impliquera que de nouvelles certitudes de dépenses importantes et immédiates, même avec une infime probabilité d'une récompense future : – je ne vise pas l'opulence : – mais je ne dois pas tomber délibérément dans l'embarras et la ruine »*.

Le 1er mai 1789, Trumbull comptait sur la réception londonienne de sa toile exposée à la Royal Academy of Arts : «*Présumant de la popularité de mon sujet, plus que de l'excellence de mon travail, j'ai engagé une dépense considérable pour exposer mon tableau de Gibraltar: - l'expérience fut dangereuse pour un jeune homme, mais je commence à avoir l'espoir que cela n'était pas désespéré, j'attire chaque jour plus d'attention et l'opinion publique est favorable : – réussir dans cela me donne à la fois réputation et argent*[2]». Mais son travail ne rencontre pas le succès escompté, se heurtant au nationalisme britannique : *« Avec vos livres, j'ai pris la liberté d'inclure trois ou quatre descriptions de mon tableau de Gibraltar. Il y a des gens ici assez idiots pour être à moitié offensés que j'aie accordé autant d'importance à l'officier espagnol*[3]*».* Trumbull fait donc le choix de quitter Londres pour poursuivre sa carrière artistique aux États-Unis : *« Une seule chose est pour le moment décisive, quitter ce pays dès que possible, tout ce à quoi je dois m'attendre dans le futur est la vexation – mon nom et mon Pays sont odieux ici, et ayant acquis les connaissances pour lesquelles je suis venu, je me prépare à le quitter aussi rapidement que possible. J'aurai sans doute le plaisir de vous rencontrer en Amérique et mon accueil décidera de ma vie future*[4]». Cependant, il pouvait compter sur l'appui de Jefferson passionné par les arts. Il correspondait avec le ministre à Paris qui remplace Benjamin Franklin, pour acheminer en toute sécurité ses *« American dispatches*[5]*»* et copier des œuvres d'art européennes qui l'intéressaient.

1 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 11 June 1789. Références identiques pour les deux citations suivantes.
2 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 1 May 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0082
3 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 29 May 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0159
4 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 26 May 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0152
5 From Thomas Jefferson to John Trumbull, 16 March 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-14-02-0414

Thomas Jefferson, même happé par les débuts de la Révolution française, continua à encourager John Trumbull à poursuivre son projet, même si il le met en garde vis-à-vis de l'obtention d'un mécénat gouvernemental à cause de l'endettement national imputable à l'effort de guerre. Il soutint même l'artiste financièrement en lui promettant une souscription pour sa composition : *« J'espère vous rencontrer en Amérique et discuter du dernier sujet dans lequel je pense que vous sous-estimez beaucoup trop votre art, qui est des plus nobles quand il est détenu si éminemment comme il l'est par vous. Je crains que notre pays ne soit pas assez riche pour vous encourager comme vous le méritez. Mais de cela nous nous entretiendrons. L'autre affaire restera ouverte, si une ouverture est faite, dont je vous ai parlé précédemment, ce dont je ne suis pas sûr. Les débats des États généraux ont été si intéressants ces derniers temps qu'ils m'ont porté presque tous les jours à Versailles et de ce fait m'ont empêché d'appeler Mr Grand pour une lettre de change, je dois seulement dire que par le prochain courrier vous recevrez suffisamment pour couvrir le solde de mon compte et une souscription pour votre Gibraltar*[1]». Et Jefferson ne mit pas longtemps à honorer sa promesse, il dut affectionner la palette du peintre puisque la gravure chromatique est toujours conservée au sein des collections de Monticello. Trumbull se lia d'amitié avec le futur leader du parti républicain-démocrate en exprimant son inquiétude concernant les événements récents à Paris de juillet 1789[2]. Dès lors, il n'est pas étonnant que Trumbull ait réussi à obtenir une commande en 1817, lorsque le Congrès était très majoritairement dominé par les républicains jeffersoniens et que James Madison, ami et protégé de Jefferson, occupait la fonction suprême. Le 21 janvier 1817 le Sénat adopte la résolution « *que le Président des États-Unis soit autorisé, et il l'est, par la présente à employer John Trumbull, du Connecticut, pour composer et exécuter quatre peintures commémoratives des événements les plus importants de la Révolution Américaine ; pour être placés, une fois terminés au capitole des États-Unis*[3]».

Le 28 décembre, Trumbull ne manque de tenir informé Jefferson : *« Vous vous souvenez de l'esquisse de la Composition, pour laquelle vous m'avez gentiment assisté à Chaillot ; – le Comité qui a rédigé la Déclaration forme le principal Groupe, dans lequel je vous place ainsi que les autres personnages les plus éminents – les figures aussi grandes que la Vie : – Le Tableau contiendra des portraits d'au moins quarante-sept membres. Je suis responsable de la ressemblance exacte de trente-six, car ils ont été faits par moi même d'après nature, étant ceux de tous ceux qui ont survécu jusqu'en 1791*[4]*»*. Convaincu que seule la peinture pourra conserver l'émotion et l'intérêt qu'éprouvent les Américains pour cet acte universel, le peintre souhaite pérenniser la ressemblance de ces Patriots à l'origine de *« that memorable Act and all its glorious consequences »*. Trumbull obtient non seulement la souscription de James Madison[5], ainsi que celle de John Adams[6], mais même si le délégué du Massachusetts lui en a voulu un mois plus tôt d'avoir attrapé un *« grand rhume »* lors de la présentation de l'œuvre en l'ayant tirée par *« the Cords of old Friendships*[7]*»*.

1 From Thomas Jefferson to John Trumbull, 18 June 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0202

2 *« J'ai été extrêmement inquiet concernant votre propre sécurité et celle de votre famille au milieu des scènes tristes qui ont agité Paris : – je suis heureux d'apprendre qu'elles se sont terminées si joyeusement»*. To Thomas Jefferson from John Trumbull, 21 July 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0282

3 A Century of Lawmaking for a New Nation : U.S. Congressional Documents and Debates, 1774 – 1875. Annals of Congress, Debates and Proceedings, 1789-1824, 14th Congress, 2nd Session. The Library of Congress. https://memory.loc.gov/ammem/amlaw/lwaclink.html#anchor14

4 To Thomas Jefferson from John Trumbull, 28 December 1817, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-12-02-0238.

5 From James Madison to John Trumbull, 10 January 1818, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/04-01-02-0182

6 From John Adams to John Trumbull, 12 January 1818, *The Papers of John Adams,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Adams/99-02-02-6837

7 From John Adams to Thomas Jefferson, 8 December 1818, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-13-02-0418

Naturellement Thomas Jefferson n'hésite pas à placer son nom tout en reconnaissant au peintre sa compréhension de « the public taste » : « *Je ne peux avoir aucune hésitation en inscrivant mon nom sur la liste des souscripteurs à l'impression de votre Déclaration d'Indépendance, et je désire le faire en deux exemplaires*[1] ». Le projet artistique de Trumbull n'aurait pu aboutir sans le concours providentiel de Jefferson qui participa à l'ébauche du projet dès ses premiers balbutiements en conseillant le peintre avec le renfort de ses souvenirs du vote de la Déclaration auquel il avait assisté en devenant l'un des signataires. Le Founding Father demanda expressément à Trumbull de garder son entreprise *« soyez assez bon de le garder secret jusqu'au moment de son exécution, à moins que vous choisissiez de le mentionner à Mr West sous la même injonction dans le but de le consulter. Ayez la bonté de lui présenter mes respects. Observez que ce besoin ne doit ni accélérer ni raccourcir votre voyage en Amérique*[2] ». Le mentor de Trumbull a effectivement conseillé son élève pour plusieurs de ses réalisations picturales et pas uniquement pour de la *Declaration of Independence* qui devint la composition la plus célèbre. Benjamin West recommanda à son élève un certain nombre de sujets s'intéressant à des faits d'armes de la guerre révolutionnaire, mais aussi pour rivaliser avec d'autres peintres d'histoire américains dont John Singleton Copley. Ainsi sa toile reflète l'atmosphère apocalyptique de l'immense siège de Gibraltar, qui, il est vrai, rend davantage hommage à Don José de Barboza, au centre de la composition, qui refusa l'aide offerte par les officiers britanniques de l'état-major du général George Eliott, et de celui-ci, préférant mourir sur le champ de bataille aux côtés de ses hommes. Ce sujet artistique bénéficia de trois versions, cependant aucune n'obtint la reconnaissance des critiques d'art comme dans le public britannique. Les peintures d'histoire et de batailles de Trumbull sacralisant les événements américains eurent semblablement deux à trois versions picturales, y compris les scènes non retenues pour répondre à la commission du Congrès.

La série iconographique pour la Rotonde du Capitole est directement inspirée d'un travail de peinture antérieur commencé 31 ans plus tôt en 1786 pour les premières œuvres, la démarche de Trumbull était de documenter des moments de la Révolution jugés fondamentaux pour la Nation, ceci sans commanditaire. *Declaration of Independence* et *Surrender of Lord Cornwallis,* destinés à être exposés au sein de l'édifice symbolisant la vie démocratique américaine, sont donc des variantes monumentales de compositions aux dimensions moins ambitieuses, mais qui ne s'apparentent pas pour autant à des peintures de chevalet. Néanmoins, certaines œuvres n'étaient pas terminées lorsque le peintre commence à travailler à la commande gouvernementale. En effet, *Declaration of Independence* n'était pas achevée en 1817, elle le sera seulement après la fin du projet artistique pour le Capitole vers 1820. En revanche, certaines compositions monumentales de la Rotonde n'existaient pas aux dimensions de la série amorcée en 1786, la variante fut dans ce cas postérieure concernant les scènes *Surrender of General Burgoyne* et *General George Washington Resigning His Commission.* Ainsi toutes les toiles de cette production ont pu être perfectionnées grâce à un travail préexistant, mais ce n'est pas systématiquement le cas pour les quatre compositions de la Rotonde. Ceci explique la présence d'ajustement dans l'espace pictural des œuvres, autant pour répondre à un désir d'authenticité historique qu'à la volonté artistique propre à la palette de Trumbull. Pour peindre avec précision les acteurs de chaque scène, l'artiste s'est inspiré de croquis qu'il a réalisés auparavant, de portraits d'autres peintres autant que de ceux qu'il a exécutés, à l'exemple de George Washington et du brigadier général Ebenezer Huntington que l'on retrouve dans *Surrender of Lord Cornwallis* dont la ressemblance est basée sur des portraits antérieurs. Pour le Baron Steuben, Trumbull a pu le peindre à partir du portrait exécuté par Earl, tout comme il a pu copier ceux de Mordecai Gist et de Lafayette réalisés par Peale.

1 From Thomas Jefferson to John Trumbull, 8 January 1818, *The Papers of Thomas Jefferson,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-12-02-0281

2 From Thomas Jefferson to John Trumbull, 21 May 1789, *The Papers of Thomas Jefferson,*The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-15-02-0142

Nonobstant, la majeure partie des ressemblances furent capturées à partir de séances de vie occasionnant de nombreuses pérégrinations pour Trumbull. Pour les officiers français, il a pu disposer du soutien de Jefferson, tandis qu'il crayonne les portraits d'officiers britanniques en profitant de son éducation artistique à Londres et du réseau de connaissances de West. Rentré aux États-Unis, il sillonne plusieurs États dans le but d'obtenir les portraits de délégués présents lors de la Déclaration ou de la Résignation de Washington. Toutefois, il a exclu ceux pour lesquels aucune image ne faisait autorité lorsqu'il n'avait pu réussir à dessiner leur ressemblance. Il est arrivé que Trumbull obtienne le caractère d'une figure entre le travail de deux versions, c'est le cas pour *Declaration of Independence* dont la représentation de l'Assemblée du Congrès continental varie. En effet, le peintre avait pu se procurer un portrait de Thomas Nelson postérieurement à son travail de pigmentation inhérent à la toile vertigineuse du Capitole, celle de la série de 1786 n'étant pas terminée, Trumbull a ajouté cette figure supplémentaire. Pour ce faire, il dut changer de place un certain nombre de délégués dont Richard Stockton placé à la gauche de Benjamin Franklin pour la version de 1818 et derrière le Committee of Five pour celle commencée en 1786.

En dépit d'une approche fondée sur la véracité historique, le peintre devait prendre en considération des impératifs esthétiques concernant le traitement de la couche picturale. Dans ce sens, plusieurs scènes furent impactées par certaines pierres d'achoppement et Trumbull dut s'adapter entre sa recherche d'authenticité et les contraintes stylistiques. C'est le cas pour *General George Washington Resigning His Commission.* En 1822, lorsque Trumbull visite la salle où se déroula l'événement, le mobilier de la State House de l'ancien Sénat du Maryland ne contenait plus celui utilisé au moment de la démission de Washington de son commandement de l'armée. Le peintre a opéré un choix de substitution en recopiant les chaises qu'il avait peintes pour le tableau de la Déclaration, considérées plus factuelles. En revanche, certaines caractéristiques architecturales et du décorum de la salle de l'ex-State House de Pennsylvanie diffèrent de la réalité historique étant donné que Trumbull a basé ses croquis d'après les souvenirs de Thomas Jefferson. L'artiste assume aussi le parti pris d'une liberté artistique afin de répondre à une volonté d'élégance, tout en renforçant la solennité de la scène en recouvrant les fenêtres de draperies lourdes tout en décorant le mur de trophées militaires pris aux redcoats lors des affrontements de 1775, pensant qu'ils y étaient probablement exposés. Le peintre a dû se rendre compte de son erreur, puisqu'il les retire dans sa version de 1832.

Les peintures d'histoire et de bataille de Trumbull eurent un cycle de construction artistique sui generis perceptible par le spectateur. Le traitement colorimétrique, les intensités lumineuses et la précision des ressemblances des personnages concordent avec une période précise de la carrière artistique de Trumbull, mais certaines compositions possèdent une harmonie picturale identique, car étant réalisées dans les mêmes années. Par contre, les tonalités de la couche picturale sont fortement contrastées en comparant une œuvre peinte en 1786 ponctuée par la force d'une coloration pastel à une représentation exécutée dans les années 1830 au style terne et à l'éclat pictural inexistant imputables à la quatre vingtaine de John Trumbull. L'artiste devait faire face à sa vue déficiente affectant la vivacité de son pinceau et la qualité de ses œuvres eut clairement à en pâtir. C'est le cas de *The Death of General Montgomery* dont l'original est daté de 1786 et sa copie de 1834, ou encore de *The Death of General Mercer at Princeton* entreprise en 1789 pour le premier jet et en 1831 pour sa variante. Mais son souci de réalisme fut permanent, en attestent ses croquis préparatoires et ses études des uniformes témoignant de son penchant pour la reconstitution, d'où le fait qu'on puisse encore distinguer chaque protagoniste. Trumbull légendait en effet chacune de ses compositions à l'image de *The Sortie of the Garrison of Gibraltar* ou de *The Battle of Bunker's Hill* dont les légendes reprennent minutieusement la place de chaque acteur au sein de l'espace pictural, ainsi que leurs spécificités individuelles. Il convient maintenant d'étudier plus en détail les toiles amorcées en 1785 et celles à destination du Capitole commencées en 1817.

The Battle of Bunker's Hill, June 17, 1775 est la première composition peinte par Trumbull. L'artiste considérait cet affrontement comme étant le début du conflit, la Continental Army venant d'être créée trois jours auparavant. Bunkers' Hill va opérer le début du Siège de Boston par les troupes continentales qui s'achèvera le 17 mars 1776 avec l'évacuation des 11 000 redcoats du général Howe à la faveur du renfort de la Royal Navy suite à son échec pour déloger les troupes de Washington à Dorchester Heights où les Continentaux avaient établi une position fortifiée. Trumbull n'a pas participé aux combats, mais il a pu les observer depuis une certaine distance puisqu'il servait dans les rangs des réguliers à Boston. Le moment retenu par l'artiste, près de 11 ans après les événements, est le troisième assaut des Britanniques contre la position construite en toute hâte par la milice et l'Armée continentale sur la colline de Bunker's Hill dominant la ville de Boston qui ressemblait davantage à une enclave maritime vers la fin du XVIIIe siècle. La stratégie de Howe reposait sur un effet d'intimidation grâce à des assauts appuyés, mais les Insurgents tinrent leur position surplombant la ville face aux lignes déferlantes des redcoats. La troisième vague britannique engage un combat au corps-à-corps face aux soldats américains à court de munitions.

Le travail de pigmentation tient compte de ce déroulement et de la topographie qui donnent à Trumbull l'opportunité d'élaborer une vue en contre-plongée permettant d'alléger la composition tout en lui procurant du relief. Les différents croquis préparatoires expriment la complexification de cette volumétrie et la recherche du meilleur angle de vue. La partie droite de l'œuvre est dédiée à la charge des troupes de Sa Majesté escaladant la colline en étant appuyées par les frégates de la Royal Navy et encouragées par le lieutenant Francis Rawdon-Hastings, fait plus tard Lord Moira[1], brandissant l'oriflamme de l'un des régiments des grenadiers de la British Army. Cette forêt de baïonnettes des grenadiers constitue l'arrière-plan, d'autres soldats d'élite sont aussi identifiables grâce à leur bearskin et rythment la couche picturale. L'intensité dramatique n'a d'égal que l'intensité des combats écrasés par le feu étouffant des explosions, le cadrage retenu procure au spectateur le sentiment d'être au cœur de la bataille lorsque les combats tournèrent à la confusion. Pourtant des groupes de figures se détachent à l'instar du bloc de miliciens et de réguliers brandissant le drapeau de la Nouvelle-Angleterre. Les majors Knowlton et McClery ainsi que les généraux Howe, et Clinton peint sans bicorne. On voit des officiers soutenant le major Pitcairn agonisant, qui décédera suite à ses blessures, et, à chaque extrémité de la toile, le général Putnam en uniforme brandissant son épée de même que le lieutenant Grosvenor, à droite, accompagné d'un esclave rappelant l'enrôlement de soldats de couleur durant le conflit, certains gagnèrent leur liberté pour leur service.

La posture et le regard de Grosvenor traduisent un sentiment d'effroi doublé de stupéfaction partagé par le premier bloc de miliciens à la vue de Joseph Warren qui s'effondre. C'est la scène centrale. La gestuelle tient autant du répertoire héroïque que religieux par l'action d'enlacement du corps de Warren effectué par un milicien afin de le protéger d'un coup fatal de baïonnette, sur laquelle il pose sa main. Trumbull a très certainement dû s'inspirer d'une des scènes de la Passion du Christ, en particulier la Déploration, que l'on retrouve dans l'iconographie des peintres et sculpteurs italiens de la Renaissance à l'exemple de la *Déposition* de Giovanni Bellini, ou encore *La Lamentation sur le Christ mort* de Sandro Botticelli, voire de la *Pietà* de Rosso Fiorentino ou de Michel-Ange. L'agonie de Warren est mise en valeur à l'aide d'une inflexion lumineuse particulière guidant notre regard, le peintre a semblablement insisté sur la volonté des officiers britanniques de faire la guerre comme des gentilshommes retenant leurs soldats lorsque cela est nécessaire. C'est tout le sens du geste du Major Small s'avançant pour retenir le coup de baïonnette d'un grenadier. La mort de Warren est devenue si emblématique du début de la guerre que Trumbull, dans sa version amorcée en 1815, termine la mythification du sacrifice de ce Patriot bostonien en renommant son œuvre *The Death of General Warren* qui devient donc éponyme.

1 Il est d'abord identifié sous les traits de l'enseigne Lord Rawdon et plus tard comme étant Lord Moira au sein de la légende constituée par le peintre puis gravée pour accompagner l'œuvre qui disposa de plusieurs cycles de gravure.

La même année que *The Battle of Bunker's Hill*, Trumbull termine une autre scène dont la volonté flagrante de glorifier le sacrifice d'un autre Patriot ne fait pas de doute. La démarche de Vanderlyn dans la conception de son œuvre *Washington and Lafayette at the Battle of Brandywine*, au début du XIXe siècle, est à ce titre identique à celle de Trumbull en 1786 puisque l'objectif est de sacraliser une défaite en auréolant l'un des plus beaux faits de bravoure militaire. En cela Trumbull reste dans la même dynamique artistique que pour sa toile de Bunker's Hill qui est une victoire britannique très chèrement acquise. C'est tout le sens de *The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775* magnifiant la mort d'un héros alors que cette dernière est synonyme de défaite anéantissant tous les espoirs américains au Québec. La campagne est d'ailleurs concomitante à celle du siège de Boston. En effet, dès juillet 1775 Washington proposa une attaque frontale de la ville occupée, ses officiers étaient contre et l'exhortèrent à attendre que les eaux soient gelées pour lancer l'assaut. Le « Commander in Chief » décida alors d'envoyer un corps expéditionnaire pour attaquer Québec, une colonie protestante de l'Empire britannique que le Congrès continental souhaitait intégrer à l'Union des Treize colonies pour également se prévenir d'une attaque par le nord. Washington s'attendait à ce que la population rejette le joug britannique au moment de l'envahissement, en vain. Au vu de notre sujet, il n'est d'ailleurs pas inintéressant de souligner que les frontières septentrionales des Grands Lacs furent l'un des catalyseurs de la Deuxième guerre d'Indépendance, lorsque les États-Unis souhaitèrent de nouveau annexer le Haut-Canada avec des revendications culturelles similaires. Mais en 1775, il s'agit d'une opération militaire témoignant d'un sentiment national américain naissant, dès lors il n'est pas étonnant que le « patriot-artist » ait retenu l'un des épisodes mémorables de cette campagne pour construire l'iconographie de la guerre de 1776 pensée comme un devoir patriotique au service de son pays.

L'invasion débute le 25 août 1775, elle est orchestrée par le général Richard Montgomery à la tête de près de 1200 soldats. Le corps expéditionnaire vole de victoire en victoire en capturant tous les forts sur la route de Montréal encerclée et abandonnée par les Britanniques le 13 novembre, car jugée indéfendable. Washington dépêche un nouveau corps armé sous le commandement du colonel Benedict Arnold, dont les troupes font la jonction avec celles de Montgomery le 2 décembre devant Québec. Le siège planifié, les opérations sont lancées 3 jours plus tard, elles prévoient la chute de la ville au moyen d'une attaque coordonnée. Montgomery est déterminé, il veut profiter d'un blizzard pour faire avancer ses troupes en toute sécurité. Ce blizzard se révéla comme un obstacle fatal aveuglant les Continentaux, obstruant leurs mousquets et les rendant vulnérables à l'embuscade des redcoats. Trumbull représente cet instant fatidique au moment où Montgomery est mortellement blessé par un coup de canon, une pièce d'artillerie détruite est du reste représentée au premier plan. Le drame est peint frontalement provoquant indubitablement un sentiment d'empathie renforcé par la composition en diagonale. Montgomery s'écroule, il semble avoir été tué sur le coup. Matthias Ogden le saisit avant même qu'il ne gise sur le sol enneigé, aux pieds du général des officiers sont allongés à terre, mourants ou déjà emportés par leur trépas. La gestuelle est de nouveau d'inspiration christique nettement copiée à partir d'une Pietà, tout en trahissant l'influence de Benjamin West. L'intention de Trumbull de peindre des figures de martyr est manifeste, ceci à destination du spectateur et corrélativement pour la postérité. La précision des coloris flamboyants et du traitement de la luminosité permet de transcender l'expression des figures peintes, en particulier l'épouvante des soldats en arrière-plan, dont le choc de celui à proximité immédiate du groupe de martyrs. Les bannières s'abaissent comme des linceuls alors que la scène se passe en pleine tempête de neige. Elle est évoquée par les tenues d'hiver et le ciel tourmenté accentué par une gamme chromatique d'un noir intense venant s'entrechoquer avec une lumière zénithale en vue d'éclairer les soldats tombés au champ d'honneur. Trumbull prend la liberté de rajouter un guerrier iroquois qui n'existe pas dans le croquis préparatoire. Il est mis en valeur au moyen d'une gestuelle dissuasive parmi le groupe central pour non seulement situer la scène en Amérique du Nord, mais aussi rappeler les alliances stratégiques avec les tribus indiennes.

Les deux prochaines huiles sur toiles sont les deux dernières scènes peintes par Trumbull pour édifier son programme iconographique de la Révolution américaine et elles ne furent pas sélectionnées pour la Rotonde du Capitole. La recherche picturale de *The Capture of the Hessians at Trenton December 26, 1776* est coexistante à celle des compositions de *The Battle of Bunker's Hill* et *The Death of General Montgomery,* mais elle ne sera terminée qu'en 1828. L'artiste décide de peindre le moment après la bataille à l'heure où se rendirent les Hessois, le but étant de célébrer la première victoire significative de l'Armée continentale. La toile immortalise la fin d'une épopée militaire pendant laquelle les troupes sous le commandement de Washington ont combattu deux jours consécutifs sous la neige et le froid, tandis que dans son portrait en pied du « Commander in Chief » Trumbull privilégie le début de la bataille lorsque retentissent les premiers coups de canon sur Trenton. Six ans plus tôt, il représente une scène de reddition et le bonheur des Continentaux exprimé par les élans de joie des soldats à gauche de la composition, rapportant les drapeaux et les canons pris aux forces hessoises. Les corps des blessés et des morts ennemis recouvrent le sol, dont un porte-étendard au premier plan, le colonel Johann Rall, mortellement blessé, est présenté à Washington qui ordonne au major William Smith qu'on lui prodigue des soins.

Si les emblèmes militaires hessois sont traités comme des trophées de guerre, les troupes ennemies reçoivent un traitement humain, d'autant plus que la victoire de Trenton est restée célèbre pour le nombre important de prisonniers capturés, soit près de 900 soldats. Trumbull a lui-même pensé son œuvre comme une leçon de morale à destination des militaires américains arguant qu'il faut *« faire preuve de clémence et de bonté envers un ennemi tombé et qui n'est plus leur ennemi lorsqu'il est blessé et en leur pouvoir[1]»*. C'est une toile aux dimensions magnanimes à l'égard de l'ennemi rappelant l'idéal d'une guerre civilisée. On constate ceci même à l'encontre de troupes mercenaires très mal considérées à cause de leur comportement indigne et de leur pratique de pillages qui sont perçus par les Américains comme *« les œuvres de mort, de désolation et de tyrannie déjà commencées avec des circonstances de cruauté et de perfidie à peine mises en parallèle dans les âges les plus barbares, et absolument indignes du Chef d'une nation civilisée[2]»*. La conception de l'espace pictural sert ce discours éthique sur la manière de faire la guerre, les groupes de figures se font face et leurs regards dirigent celui du spectateur vers la main de Washington au commandant ennemi, dont l'importance symbolique est magnifiée par des inflexions lumineuses vives et obliques. Trumbull livre ici une toile animée, où apparaît pour la première fois la bannière étoilée. L'artiste est toujours soucieux de la restitution en évoquant la fin des combats par un froid glacial au petit matin du 26 décembre 1776. Il a même convaincu George Washington de poser à cheval pour plusieurs séances, peu avant qu'il soit appelé à présider la Convention de Philadelphie. Le peintre a voulu capturer une ressemblance spontanée et sans artifices. George Washington témoigne d'un intérêt certain pour les talents de Trumbull qui lui adressa des tirages de *The Death of General Montgomery,* ainsi que de *The Battle of Bunker's Hill.* L'artiste tient également informé le Président de l'avancement de la reproduction en gravure du portrait pour lequel il lui avait accordé une séance de vie en 1792. Il s'agit de la version refusée par la ville de Charleston : *« J'ai envoyé une boîte adressée à votre Excellence, contenant deux impressions, que je vous supplie de me faire l'honneur d'accepter. La planche à graver de the Death of Montgomery est enfin complète, et l'impression que je vous envoie maintenant est, (excepté la qualité inférieure du papier) telle qu'elle sera livrée à mes amis en Amérique ; the Death of Warren est prévue pour le premier Janvier prochain ; et l'impression maintenant envoyée est issue de l'état de la planche à graver de l'hiver dernier. {…} une planche à graver de votre grand portrait est presque terminée que vous m'avez permis de garder[3]».*

1 *Autobiography, Reminiscences and Letters of John Trumbull,* op-cit.

2 *Declaration of Independence*, National Archives Museum, The U.S. National Archives and Records Administration. https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript

3 To George Washington from John Trumbull, 3 October 1795, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-19-02-0008

Et à Washington de lui répondre, tout en manifestant à Trumbull sa satisfaction devant son travail artistique : « *Il y a quelques jours j'ai reçu votre lettre du 3 octobre, et hier (dans un très bon ordre) les tirages que vous avez été si serviable de m'envoyer, qui sont en effet magnifiques et très admirés par ceux qui ont eu l'opportunité de les juger. Pour cette marque de politesse à mon égard, je vous prie d'accepter mes sincères et cordiaux remerciements. Quand le tout sera complet, ils formeront un ensemble élégant et seront énormément désirés. Je vous remercie d'avoir dirigé le reste des miens, pour être placés dans des cadres comme ceux envoyés maintenant (qui sont vraiment magnifiques) et les frais seront payés dès que j'en aurai connaissance ou si vous me le faites savoir avant, l'argent vous sera remis ou à la réception de la commande*[1]*».* À l'heure où Washington termina son second mandat et mit fin à sa vie publique, Trumbull ne manque pas d'adresser ses vœux en lui recommandant de profiter de sa retraite bien méritée après tant d'années de services passées à œuvrer à la gloire des États-Unis : *« J'espère sincèrement que vous resterez longtemps en bonne santé, que le bien être domestique et la tranquillité de la retraite qui doit vous être si bénéfique après tant d'années d'angoisse et de fatigue ; et que vous tirerez de la contemplation du Bonheur et de la Gloire de notre Pays la meilleure récompense de ces labeurs qui ont éminemment contribué à leur établissement*[2]*».*

Mais les échanges continuèrent, ainsi que l'envoi à Washington de nouvelles épreuves gravées des scènes de la Révolution américaine peintes par Trumbull. Depuis Mount Vernon, l'ex-général en chef fait un parallèle entre les événements immortalisés par la palette de son ancien aide de camp et ceux qui se déroulèrent dans le contexte de la Quasi-guerre l'incitant à toujours veiller sur les affaires de la Nation : *« Votre cadeau du 6 mars, avec les épreuves des deux premiers tirages de la Révolution Américaine venues dûment en main mérite ces remerciements que j'offre avec une grande cordialité. De telles preuves répétées de votre attention envers moi affectent ma sensibilité sans me permettre de l'exprimer de la manière que je souhaite ; à part vous assurer dans des termes forts de mon amitié sincère pour laquelle j'espère et je crois que vous n'aviez aucun doute auparavant. De nouvelles scènes s'ouvrent à nous, et une très inattendue, qui se déroule et m'honore. Quel serait le résultat final de ces mesures qui est seulement connu de cette Providence dans laquelle toutes les choses sont. Quand j'ai dit adieu au théâtre de la vie publique, je croyais qu'il était difficilement possible qu'un quelconque événement survienne, à mon époque cela aurait pu m'inciter à franchir cette étape de nouveau. Mais c'est une époque de merveilles et j'ai une fois de plus consenti à devenir un acteur dans le grand Drame. La conduite de la Nation Française contre la nôtre a été si extraordinaire et outrageante qu'elle a suscité une expression sans équivoque de l'opinion publique, et plaisant aux amis de ce Pays. Comme elle était inattendue, elle a dû être mortifiante pour les dirigeants de cela et de leurs partisans ici. Tous deux, cela est maintenant évident qu'ils se sont trompés dans leurs évaluations du tempérament du Peuple d'un bout à l'autre de l'Union*[3]*».*

La peinture sacralisant la mort du général Mercer à la bataille de Princeton, bataille planifiée par Washington quelques jours après la victoire retentissante de Trenton, est conçue pour honorer un moment de bravoure militaire allant jusqu'au sacrifice personnel. La composition propose une autre interprétation artistique de l'affrontement complétant la peinture miniature de James Peale. Les deux œuvres partagent un dénominateur commun, celui du témoignage autobiographique étant donné que Trumbull participa directement aux combats à l'inverse de Bunker's Hill. La toile tire sa force de son caractère grave permettant de saisir toute la portée symbolique de la mort de Hugh Mercer.

1 From George Washington to John Trumbull, 31 December 1795, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-19-02-0246

2 To George Washington from John Trumbull, 25 April 1797, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/06-01-02-0088

3 From George Washington to John Trumbull, 25 July 1798, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/06-02-02-0363

The Death of General Mercer at Princeton, January 3, 1777 provoque incontestablement un sentiment de compassion envers le héros auréolé en martyr au premier plan. Le cadrage dévoile la situation désespérée de Mercer submergé et coupé de ses hommes. L'énergie du regard déterminé du général, accoudé à la selle de son cheval agonisant au sol, est saisissant. Il se sait condamné. Dans une position défensive, il agrippe la baïonnette d'un premier grenadier à l'instant où un deuxième, toujours coiffé de son bonnet à poil, le poignarde dans le dos. Un tambour, en partie sous le cheval de Mercer, agonisant, assiste impuissant à la mort honorable de son général pris à tort pour Washington par les grenadiers britanniques. Trumbull met en exergue, au cœur de différents corps-à-corps, la précision et l'usage de la baïonnette par les troupes d'élite de Sa Majesté auxquels elles étaient parfaitement rompues. Les forces américaines craignaient précisément les charges de telles unités pour cette raison, car souvent mortelles et dévastatrices. Les graduations de lumière améliorent la perception de l'ampleur des combats et l'ouragan de violence déferlant sur la couche picturale. Le ciel est ponctué par la fumée de plusieurs volées de tirs d'artillerie, laissant entrevoir une perspective peuplée de régiments britanniques en ligne avec la ferme de Thomas Clarke à l'horizon, ce qui ne manque pas de créer une impression de profondeur. La volumétrie met en relief la frénésie et la cruauté des combats, spécifiquement dans la partie gauche de la composition, tandis que l'autre extrémité agit comme un pendant avec l'arrivée de renforts de plusieurs grenadiers et fantassins de la British Army. Washington est représenté au centre de la composition pour rappeler son intervention providentielle qui va renverser la conclusion des affrontements. Il est intéressant de voir que Trumbull a abaissé l'encolure et la tête du cheval de Mercer afin de renforcer la présence du « Commander in Chief » dans sa version finale, alors que dans une esquisse préparatoire toute cette partie anatomique est précipitée en hauteur pour évoquer un hennissement de douleur. À proximité de Washington un canon est abandonné où flotte la bannière étoilée, c'est une métonymie de la Nation pour laquelle ces combats sont menés et des hommes se sacrifient à l'instar du général Mercer qui meurt neuf jours plus tard des suites de ses blessures. L'acharnement et le ralliement des forces continentales occasionnent la retraite des forces commandées par le colonel Mawhood offrant à l'Union l'une de ses victoires les plus emblématiques, dont Trumbull perpétue ici la mémoire au moyen d'une coloration dense et éclatante de réalisme.

« Permettez moi de vous présenter le Colonel Trumbull, fils du dernier Gouverneur du Connecticut, c'est un peintre qui a donné des preuves de génie et de talents hors du commun pour son Art, et qui est disposé à consacrer les deux à la Gloire de son Pays – Il a déjà terminé Bunker Hill et Quebec, et il se dirige vers Saratoga et York Town, et j'espère que cela ne s'arrêtera pas jusqu'à ce qu'il finisse toutes les principales actions de la Guerre – Il aura plus d'une occasion pour votre visage et silhouette - Il mérite toute l'attention et l'assistance que vous pourrez lui donner. Il souhaite voir tous les plus éminents artistes et modèles de Paris. C'est avec beaucoup d'estime et de considération que je prends la liberté de vous le recommander ainsi qu'à vos amis en tant qu'homme, citoyen et un artiste digne de votre confiance[1]*»*. Voici la lettre que John Adams adressa au Marquis de Lafayette le 8 juillet 1786 en se portant garant pour Trumbull, l'année où le peintre avait entrepris quatre de ses œuvres commémorant les événements de la guerre révolutionnaire et leurs acteurs. Il est surprenant de constater la reconnaissance des qualités artistiques de l'artiste par John Adams, le Founding Father le plus opposé à l'épanouissement des arts qu'il juge comme le moyen d'expression décadent des régimes despotiques absolus et donc profondément antirépublicains ainsi qu'antithétiques de la démocratie. Néanmoins, Adams a pu admirer les qualités artistiques de Trumbull et il comprit que ce fut une ressource pour rendre immuable dans la mémoire collective, voire universelle, le combat des Américains contre la tyrannie et pour la liberté. Alors ministre plénipotentiaire à Londres, il apporta une aide substantielle à Trumbull, de même que Jefferson déjà en poste à Paris.

1 John Adams to the Marquis de Lafayette, 8 Jul. 1786, *The Papers of John Adams,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Adams/99-01-02-0718

Il est fort à parier que John Trumbull n'aurait pu mener son ambitieux programme iconographique à sa conclusion sans l'appui des Founding Fathers qui lui apportèrent l'aide et les ressources nécessaires. Le peintre avait impressionné certains des acteurs qui ont contribué à la naissance des États-Unis, toutefois, il devait réussir son pari et séduire par son art. Le but recherché est un consensus plus large aboutissant à un plébiscite de ses compatriotes autour de sa production picturale. *The Declaration of Independence, July 4, 1776* est la composition consacrant l'approche du peintre commencée à la fin des années 1780, puisque l'exposition de cette toile lui procure suffisamment de considération pour obtenir la commande des peintures monumentales prévues pour orner la Rotonde du Capitole à Washington. Trois décennies, c'est le temps qu'il a fallu à Trumbull. *Declaration of Independence* est la première composition terminée en réponse à la commission gouvernementale, d'août 1817 à septembre 1818. Le peintre avait déjà travaillé sur sa version aux dimensions plus modestes, notamment au niveau de la ressemblance des individus présents à ladite session du Congrès continental, mais le temps consacré démontre l'ampleur colossale pour pigmenter la toile de 3,65m sur 5,48m, dimensions partagées par les trois autres compositions.

Le moment privilégié dans les deux versions est celui du 28 juin 1776, à l'instant où le projet de Déclaration d'Indépendance est présenté devant les délégués du Deuxième Congrès continental à la Pennsylvania House de Philadelphie. Le document, rédigé pour l'essentiel par Jefferson, énonce les principes fondamentaux des droits inaliénables du peuple américain pour lesquels les rébellions militaires, les troubles civils, sans oublier les actes d'héroïsme et de sacrifice, étaient jusqu'à présent menés. Malgré ses efforts pour peindre d'après nature, ou d'après des portraits, tous les individus présents, Trumbull représente 47 des 56 délégués et 5 autres Patriots sur la couche picturale, ne pouvant répondre en cela aux souhaits de Adams et Jefferson qui demandèrent instamment que tous les délégués soient inclus, même les non-signataires. Mais Trumbull cherche à surpasser la simple représentation de 52 portraits, autant que l'anecdote, ce qui permit à l'œuvre de se soustraire à une imagerie mythifiable. Le Committee of Five s'avance à la console où officie John Hancock, le président du Congrès continental. Thomas Jefferson lui tend le feuillet de la première mouture de la Déclaration, il est accompagné de gauche à droite par John Adams, Roger Sherman, Robert R. Livingston et Benjamin Franklin lunettes à la main. L'auteur du texte demeure au centre pour souligner son importance à la concrétisation de ce projet de déclaration officielle pour lequel la commission fut nommée le 11 juin dans l'attente que de nombreux délégués soient autorisés par leurs assemblées respectives à voter pour l'Indépendance. Cependant, pour correspondre scrupuleusement à la réalité historique, Trumbull aurait pu peindre Jefferson seul.

Une lumière traverse la pièce depuis une ouverture sur l'extérieur non visible sur la toile, cette inflexion oblique procure du relief à l'œuvre et éclaire symboliquement de façon égale la Déclaration et le Comité. Les dernières lueurs du jour suggérées par la palette de Trumbull vérifient son appréhension des volumes en ponctuant les deux versions. Elles exaltent davantage la force et la densité des couleurs de la toile dont l'exposition au sein du Capitole sera publique. Trumbull a su faire ressentir à son spectateur la gravité du moment grâce à l'attention consensuelle de tous les délégués des Treize colonies à la scène se déroulant sous leurs yeux. *Declaration of Independence* traduit l'unification autour de valeurs communes, en cela la symbolique est double : elle est révolutionnaire et nationale ! Moins d'une semaine plus tard, le texte définitif est solennellement adopté, le célèbre comité est dissous le lendemain. La Déclaration peut désormais être lue publiquement à travers l'Union, elle est prête à être envoyée à Sa Majesté. La composition eut un impact significatif, tant sur la carrière de Trumbull que sur la construction identitaire des États-Unis. Sa monumentalité n'a d'égale que sa portée qui transcende la sophistication de son traitement pictural. C'est ce qui en fit un chef-d'œuvre d'où l'édition de nombreuses gravures, dont une, ornant le hall d'entrée à Monticello, que Jefferson adorait commenter à ses visiteurs.

The Resignation of General Washington, December 23, 1783 pérennise le renoncement de George Washington à ses pouvoirs de « Commander in Chief » qu'il reçut du Congrès continental, le 9 mai 1775. L'acte du 23 décembre 1783 manifeste semblablement le désir de Washington de retourner dans son domaine de Mount Vernon comme un simple citoyen, quittant de facto la scène publique. La version titanesque pour le Capitole, *General George Washington Resigning His Commission,* est exécutée entre 1822 et 1824. Il s'agit de la dernière toile à pigmenter pour répondre à la commande fédérale, Trumbull réalisera ensuite les répliques des scènes non peintes pour compléter son précédent programme pictural. Toutefois, il est intéressant de l'étudier ici puisqu'il est pensé par l'artiste comme un pendant à *Declaration of Independence* et équilibre stylistiquement la série des quatre compositions au sein de la Rotonde. Trumbull pense sa gestion de l'espace pictural de manière identique, d'autant plus qu'esthétiquement il s'agit d'une assemblée représentée dans les deux compositions, qui reprennent de surcroît le même mobilier. La densité de l'éclairage renforce subtilement la relation entre les deux œuvres, lorsqu'un halo lumineux pénètre à l'intérieur de la pièce depuis une ouverture dont la forme n'est visible que par le reflet de lumière. La couche picturale est aussi ordonnée selon des figures peintes dans une gestuelle similaire, celle de la présentation d'un document. Washington occupe la position centrale de l'œuvre, mais Jefferson n'est pas très loin, car mis en valeur par l'interstice formé entre les délégués Benjamin Hawkins et Abiel Foster représentés assis de dos au premier plan. Le délégué de Virginie est réellement présent, il ne s'agit pas d'une dédicace, contrairement à James Madison peint debout près de la porte clôturant l'espace pictural et derrière la rangée de délégués assis face à Washington. Il en est de même pour Martha Washington, ainsi que ses petits-enfants, dominant la scène en hauteur depuis un balcon de style antique reconnaissable à sa colonnade et son fronton. Le but est de construire un parallèle entre l'aura du Cincinnatus américain, que le général acquit après l'événement connaissant un retentissement jusqu'à Londres où étudiait alors Trumbull, et celle du héros romain Cincinnatus.

La structure de l'espace pictural rend particulièrement évidentes les lignes directrices de la toile en renforçant le point où convergent tous les regards sur Washington. Trumbull peint le général en chef dans son uniforme continental, suivi de certains membres de sa famille militaire. Il semble s'être levé d'une chaise ressemblant davantage à un trône recouvert par un épais manteau, pensé comme celui d'un roi. L'artiste symbolise ainsi l'insigne du pouvoir politique de l'armée que Washington est en train d'abandonner volontairement au pouvoir législatif tout en quittant sa position. Le document qu'il tend en direction de Thomas Mifflin, le président du Congrès, représente sa commission et son discours. L'image de Washington trahit la source d'inspiration de Trumbull qui a dû copier l'une des postures de ses portraits, singulièrement le portrait en pied de 1792. On retrouve en effet la même attitude élégante et dynamique, la main appuyée sur la hanche tenant le gant de l'autre main dégageant le coude. C'est un signe d'autorité pour évoquer celle qu'il remet au contrôle civil de l'Assemblée. Le peintre est toujours fidèle à la restitution authentique de la scène, puisque dans les faits Washington demanda au Congrès la manière dont il devait rendre sa commission, qui décida alors d'une audience publique[1]. Le nombre de figures peintes par Trumbull n'est donc pas seulement pour vanter son talent et sa maîtrise technique. En revanche, l'artiste n'a pas souhaité décrire la scène où le général doit s'incliner devant le Congrès avant de quitter l'ancienne salle du Sénat du Maryland. Washington retourna à Mount Vernon pour Noël et gagna le respect et l'admiration des Américains qui l'éliront pour deux mandats consécutifs avant qu'il renonce volontairement au pouvoir pour la deuxième et dernière fois.

1 *« Je saisis la première opportunité d'informer le Congrès de mon arrivée dans cette ville, avec l'intention de demander de démissionner de la Commission que j'ai l'honneur d'accomplir. Il est essentiel pour moi de connaître leur bon vouloir et de quelle manière il serait le plus approprié d'offrir ma démission, soit en écrivant ou à une Audience ; je demande donc d'être honoré des informations nécessaires, de prendre connaissance des sentiments du Congrès et je pourrais adapter ma Conduite en conséquence ».* From George Washington to Thomas Mifflin, 20 December 1783, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-12212

Les deux dernières compositions de la série peinte par Trumbull pour la Rotonde sont des scènes de batailles, plus précisément de reddition. *Surrender of Lord Cornwallis* est directement inspiré de son travail de la fin des années 1780 alors que *Surrender of General Burgoyne* est créée pour la commande de 1817 et seulement peinte ultérieurement dans un format plus restreint. Toutefois, le peintre a pu s'appuyer sur ses études préliminaires, notamment lorsqu'il esquissa un croquis topographique du site de la bataille, d'où la présence du grand arbre à l'extrémité gauche de la toile venant ponctuer les deux versions. Il a pu aussi compter sur les portraits qu'il avait peints ou dessinés pendant près de 30 ans. Les deux scènes représentent le moment suivant les affrontements armés lorsque les troupes britanniques capitulent face aux Continentaux. À l'instar des deux autres œuvres de ce programme iconographique, elles partagent des similitudes concernant leurs sujets où les combats ont fait place nette à une reddition pacifique répondant à l'idéal d'une guerre civilisée partagé par les belligérants. Les armes sont rengainées ou en bandoulière et l'artillerie s'est tue, cependant les points communs s'arrêtent ici puisque Trumbull n'a pas appréhendé ces deux scènes de la même manière. *Surrender of General Burgoyne* est achevé en décembre 1821, l'artiste sacralise la victoire de Saragota dans un décor automnal à la gamme chromatique dorée dont la densité des couleurs est davantage marquée pour la variante.

L'instant retenu est la fin du troisième et dernier engagement, à l'heure où le général Burgoyne et ses troupes affaiblies se rendent après s'être retranchés à Saragota. Cette bataille est spécifique, car menée en deux temps les 19 septembre et 7 octobre 1777 pour aboutir à la capitulation de toute une armée comptant plus de 7200 soldats aux débuts des combats. Conformément aux plans de l'état-major britannique, Burgoyne espère envahir la Nouvelle-Angleterre depuis le Canada. La rencontre de septembre à Freeman's Farm est une victoire à la Pyrrhus pour les forces de Sa Majesté. Burgoyne réussit à déborder les forces américaines occupant une position fortifiée, mais au prix de très lourdes pertes qu'il ne pouvait se permettre face aux troupes plus nombreuses de Horatio Gates. La seconde rencontre met en difficulté les Britanniques qui attendront en vain des renforts, par surcroît les redcoats doivent subir une meilleure résistance continentale permettant aux troupes commandées par Gates de reprendre le terrain perdu. Le major-général se résout à sonner la retraite dans l'espoir de s'échapper par Saragota, mais ce repli stratégique sonne en réalité l'hallali. Burgoyne est encerclé par les Continentaux : il n'y a plus d'autres issues que la reddition.

Le centre de la composition perpétue la volonté de Burgoyne de remettre son épée d'officier supérieur au vainqueur, néanmoins Gates la refuse et invite son ennemi à prendre un rafraîchissement dans la tente du commandement américain au sommet de laquelle flotte la bannière étoilée. Le général britannique regarde le colonel Morgan des voltigeurs détournant son regard vers l'extérieur de la toile, contrairement au reste des troupes rivées sur la scène centrale. Derrière Morgan, plusieurs unités se massent autour d'un canon, de même qu'à l'autre extrémité de la toile entourant ainsi un dragon de la cavalerie, permettant à l'artiste d'uniformiser l'équilibre de sa toile. Trumbull a souhaité représenter la diversité des soldats composant les rangs de l'Armée continentale, des artilleurs aux unités d'infanterie légère, sans omettre la cavalerie lourde ainsi que les Minutemen. La perspective boisée et vallonnée à l'arrière-plan offre un effet de saillie à la composition, accentué par le ciel aux couleurs douces et pastel. La luminosité achève d'accorder aux coloris toute leur force. Le plan en retrait de la scène centrale est réservé aux soldats britanniques, notamment aux grenadiers d'élite que l'on peut deviner au niveau de la main gauche de Gates. L'espace formé entre Burgoyne et le général américain autorise Trumbull à complexifier l'espace de sa toile en rajoutant deux figures essentielles, il s'agit de celles du colonel Wilkinson guidant les redcoats jusqu'au campement américain et du Baron Riedesel des forces hessoises. Trumbull commémore un tournant de la guerre, celui finissant de persuader la France de s'engager aux côtés des Insurgents dont le rôle de la marine fut crucial pour la victoire à Yorktown.

Surrender of Lord Cornwallis est une œuvre très symétrique dans le traitement de son espace, mettant en valeur la capitulation définitive des forces britanniques, même si dans les faits la reddition ne fut pas ressentie comme le point final des hostilités qui interviendra presque deux ans plus tard. Nonobstant, lors de son premier travail de peinture, comme pour celui imputable à la version grandiose du Congrès réalisée entre 1819 et 1820, la bataille de Yorktown était devenue le symbole de la victoire des Patriots sur la tyrannie de Georges III et avait décidé de l'issue du conflit. Trumbull se place dans la même démarche que pour *Surrender of General Burgoyne* en privilégiant la fin d'une campagne plutôt qu'un instant décisif des combats. Mais la composition efface les raisons du succès de Yorktown, possible grâce à des circonstances inopinées attribuables aux erreurs de l'état-major britannique. Ceci explique le retentissement favorable à la renommée de Washington suite à cette victoire improbable. Cornwallis en pleine expédition en Virginie reçoit l'ordre de se replier à New York lourdement fortifiée par les redcoats à tel point que le Comte de Rochambeau découragea Washington d'attaquer la ville occupée. Face aux mouvements des coalisés franco-américains, Cornwallis décide de stationner à Yorktown en fortifiant lentement sa position tout au long du mois d'août, ignorant les circonstances de la bataille navale de Chesapeake du 5 septembre à l'avantage de la flotte française dirigée par l'amiral De Grasse. L'embouchure de la baie est bloquée, la mer contrôlée par l'escadre composée de 24 navires de ligne partis des Antilles. Cette victoire tactique empêchera la Royal Navy d'envoyer des renforts à Cornwallis ou d'évacuer ses troupes par voie maritime. Washington change ses plans de campagne et se concentre sur Yorktown. Le 8 septembre le général britannique découvre que les forces américaines et françaises marchent vers le sud. Vingt jours plus tard, le siège commence, mais sans aucun soutien extérieur de la garnison de New York. Les 7000 redcoats de Yorktown ne pourront résister aux assauts et aux bombardements des forces combinées franco-américaines de plus de 16 000 hommes. Le 17 octobre, Cornwallis envoie un drapeau de trêve pour négocier. C'est la seule fois où il correspond avec le « Commander in Chief » qui reste inflexible sur les conditions d'une capitulation totale.

Cornwallis se rend après la signature des articles de reddition, mais il n'est pas présent dans la composition de Trumbull qui respecta les faits historiques au détriment de la puissance picturale de son œuvre qui aurait symboliquement gagné avec la présence du général britannique, l'équivalent de Washington pendant la guerre révolutionnaire. Cornwallis, pour échapper à une humiliation personnelle, a transmis la responsabilité de remettre la reddition de son armée à son plus proche collaborateur au sein de son état-major. Ainsi au centre de la composition, le général O'Hara est peint à pied aux côtés du général Lincoln à cheval, le commandant en second de Washington qui, lui, est en retrait pour cette raison. Lincoln accepta l'épée d'O'Hara et la lui rendit, expliquant le bras tendu du général. La scène est encadrée de part et d'autre des états-majors français et américain où l'on peut reconnaître des figures célèbres de la guerre, dont Lafayette et Steuben séparé de Washington par le gouverneur de Virginie. Toujours parmi les rangs continentaux, le général Henry Knox se détache en étant le premier de la rangée à être représenté à cheval, à pied, près de lui, le colonel Alexander Hamilton. Il ne faut pas oublier le propre frère de Trumbull, à côté de l'aide de camp de Washington, le colonel Cobb lui-même à proximité immédiate de Steuben. La position fortifiée des Britanniques clôture la scène où d'épaisses fumées inhérentes au siège de trois semaines viennent percer le ciel de la toile dans lequel flottent les oriflammes des alliés franco-américains. La colonne de soldats britanniques partant de l'arrière-plan jusqu'au niveau de l'artillerie continentale, parfaitement alignée, accroît la perspective par un effet de prolongement de la surface picturale. La pièce d'artillerie brisée et l'arbre fendu derrière le Comte de Rochambeau suggèrent la violence des combats qui ont mené à cet instant. La défaite de Cornwallis à Yorktown a conduit aux négociations de la paix qui sera signée par un nouveau gouvernement britannique installé au pouvoir suite à la victoire de Washington. Cette dernière lui procura le poids politique nécessaire pour terminer la guerre jusqu'à la résignation de son commandement[1].

1 Page suivante : *Liberty*. Edward Savage, engraving on paper, 1796. © Gilcrease Museum, Accession No : 1526.272.

Painted & Engravd by E: Savage.

Philadelphia Pubd January 1796 by E: Savage.

LIBERTY

In the form of the Goddess of Youth giving Support to the Bald Eagle.

Chapitre IV

L'émergence d'une identité picturale et de l'école nationale des Beaux-Arts

American Commissioners of the Preliminary Peace Negotiations with Great Britain (details)

Benjamin West, Oil on canvas, 1783 – 1819

© Winterthur Museum, Garden & Library

Gift of Henry Francis du Pont, Accession Number : 1957.0856

Les cycles décoratifs des édifices gouvernementaux

Les caractéristiques spécifiques de la construction politique des États-Unis expliquent l'absence de véritables programmes décoratifs jusqu'au premier quart du XIXe siècle. Il faut attendre la fin de la guerre révolutionnaire et la reconnaissance de la nation américaine pour relever les premières commandes publiques afin d'embellir des édifices gouvernementaux, ceci à l'échelon fédéral et non étatique. Les States Houses des États de l'Union et les Hôtels de Ville sont les premiers organes représentatifs de la vie politique à solliciter la palette des peintres américains. On peut citer la commission de la Caroline du Nord de Sully, celle de Charlestown pour Trumbull, les copies du portrait Lansdowne commandées à Stuart, ainsi que les portraits du général Knox pour la ville de Boston et celui du Commodore Perry pour la State House du Rhode Island, sans omettre le portrait en pied de Washington peint par Peale à destination de l'Independence Hall. Il s'agit alors de commémorer une visite officielle, ou d'honorer une figure célèbre des guerres d'Indépendance de leur vivant, comme à titre posthume, mais en aucun cas de ne créer un haut lieu dédié à la peinture ou à l'art américain. Les commanditaires font appel à des peintres américains dont l'art était reconnu et l'atelier présent au sein de l'Union. En revanche ce qui est vrai pour la peinture ne l'est pas pour la sculpture, qui ne comptait alors aucun artiste américain professionnel d'où le recours aux sculpteurs européens à l'instar de Jean-Antoine Houdon pour la statue en pied, maintes fois reproduite, de George Washington à destination du Capitole de Virginie. Néanmoins, c'est le projet architectural d'une « *La Ville fédérale devrait bientôt grandir d'elle-même et se répandre comme les branches d'un arbre vers là où elles se nourrissent le plus*[1] » qui se révèle déterminant pour l'épanouissement des projets décoratifs, plus spécifiquement pour le Capitole des États-Unis.

La capitale nationale est créée suite au *Residence Act of 1790* établissant the District of Columbia à dessein de réaliser l'ensemble urbain dessiné par Pierre Charles L'Enfant sur les rives du fleuve Potomac. En janvier 1793, après avoir consulté les différents plans inhérents à la conception du Capitole des États-Unis, George Washington exprime son sentiment : *« Gentlemen, j'ai eu sous l'examen de Mr Hallet les plans du Capitole qui indubitablement ont beaucoup de mérite. Docteur Thornton m'a aussi donné une vue des siens. Ces derniers se sont présentés dans des circonstances très avantageuses. La Grandeur, la Simplicité et la Beauté de l'extérieur – la pertinence avec laquelle les appartements sont distribués – et l'économie de masse de toute la structure, je ne doute pas lui donner une préférence à vos yeux tout comme aux miens et de ceux de plusieurs autres que j'ai consultés et qui sont considérés comme des hommes de compétence et de goût en architecture. J'ai donc pensé qu'il était mieux de donner au Docteur le temps de terminer son plan, et pour cet objectif de retarder jusqu'à notre prochain rendez-vous une décision finale. Une certaine difficulté se pose à Monsieur Hallet, qui, vous le savez, était à un certain degré conduit à son plan par des idées que nous lui avions exprimées. Cela ne devrait pas nous inciter de le préférer au meilleur : mais alors qu'il est généreusement récompensé pour le temps et le travail qu'il y a consacrés, ses sentiments devraient être sauvegardés et apaisés autant que possible. Je laisse le meilleur moyen de le préparer dans l'éventualité que le plan du Docteur soit préféré au sien*[2] *».*

1 Memorandum of Pierre-Charles L'Enfant, 26 March 1791, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-08-02-0005

2 From George Washington to the Commissioners for the District of Columbia, 31 January 1793, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration.

Trois mois plus tard, le Président *« I approve of the Plan of Doctr Thornton for a Capitol to be erected in the City of Washington*[1]*»*, la construction de l'édifice iconique de la vie législative peut démarrer. Le 18 septembre Washington pose symboliquement la première pierre. L'édifice s'est développé corrélativement à l'extension territoriale des États-Unis et à l'évolution du nombre de Sénateurs et de Représentants au sein des deux chambres qui discutent, débattent et délibèrent sur la politique nationale. Les architectes ont conservé une continuité à la fois esthétique et thématique en s'inspirant sans ambiguïté des monuments de la Grèce et de la Rome antiques en vue de matérialiser les idéaux qui ont guidé les Founding Fathers lors de l'élaboration de la première République démocratique moderne. Les pilastres doriques cannelés, les colonnes corinthiennes, les dalles de marbre plébiscitées comme médium, les frises aux décors symboliques trahissent cette volonté de construction idéologique en plein néoclassicisme dans le but de relier la Démocratie athénienne et la République romaine à la forme du gouvernement américain. Mais c'est la grande salle circulaire en forme de dôme, située au centre du Capitole, qui va intéresser l'art pictural en s'affirmant comme vecteur des talents artistiques américains. La première Rotonde est le résultat architectural de deux campagnes de construction distinctes séparées de 25 ans. Le Dr William Thornton, qui remporte le concours de 1793, est à l'origine de l'idée d'une rotonde centrale au sein des ailes du bâtiment. Cette conception sera reprise par les différents architectes en charge du bâtiment. Mais elle n'est commencée qu'en 1819 ! Ceci s'explique par la pénurie des matériaux, par l'acquisition d'une main-d'œuvre qualifiée et par l'accroissement des coûts qui ne sont pas aux goûts des fédéralistes lorsque le bâtiment sort de terre. Les phases de constructions sont sporadiques jusqu'en 1803. Il faut attendre le premier mandat présidentiel de Jefferson pour que le Congrès alloue des fonds à la reprise des travaux en nommant Benjamin Henry Latrobe architecte.

La guerre de 1812 met entre parenthèses l'élévation du bâtiment suffisamment avancée pour abriter les deux Assemblées dans chacune de ses ailes. Néanmoins, c'est l'occupation éphémère de Washington par les redcoats, mettant le feu à tous les édifices gouvernementaux le 24 août 1814 en représailles de l'incendie de York par les Américains, qui impacta durablement les cycles décoratifs de ces constructions. Vers 20 heures, la maison présidentielle est décimée par les flammes nourries par le brasier des meubles et des documents. Les troupes commandées par le vice-amiral Cockburn et le major-général Ross allument plusieurs feux de joie dans les grandes salles du Capitole qui abritaient la Bibliothèque du Congrès, ainsi que la Chambre, le Sénat et la Cour suprême. La chaleur de la combustion, alimentée par de la poudre à canon, fut si intense au sein du hall de la Chambre des Représentants qu'elle fit fondre la statue en marbre de la Liberté grandeur nature de Giuseppe Franzoni. Les dommages sont si graves qu'ils mettent en danger la structure du bâtiment et obligent les différentes structures gouvernementales à regagner Philadelphie, le temps de la reconstruction. Il faut savoir que le Capitole était encore en chantier, les ailes nord et sud étaient simplement reliées par une passerelle en bois permettant de franchir l'emplacement destiné au dôme de la Rotonde. Seule une soudaine tempête de pluie empêcha la destruction totale du Capitole. Latrobe démissionne au début de la reconstruction et Bulfinch le remplace en reprenant le contrôle de la réédification, dont le chantier du dôme tant attendu jamais entrepris. Il sera presque achevé lors de la visite du Marquis de Lafayette en 1824. Sept ans auparavant, John Trumbull a obtenu du Congrès la commande de quatre peintures monumentales pérennisant des scènes clefs de la guerre de 1776 et des débuts de l'histoire de la Nation. Bulfinch a dû tenir compte dans ses plans de l'aménagement intérieur de la Rotonde pour accueillir les œuvres de Trumbull. L'espace est alors pensé à la manière d'un carrefour artistique entre l'architecture, la sculpture et la peinture puisque, à partir de 1840, d'autres toiles et sculptures viennent agrémenter la fresque nationale commencée.

---

https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-12-02-0044

1 From George Washington to the Commissioners for the District of Columbia, 2 April 1793, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-12-02-0323

Le premier dôme est définitivement terminé en 1826 et les toiles de Trumbull peuvent être exposées au sein de la Rotonde, soit 33 ans après la réalisation des premiers plans. Toutefois, au milieu du XIXe siècle, la structure du dôme en bois recouvert de cuivre ne respecte plus l'harmonie architecturale du Capitole, dont le bâti est largement agrandi. Par surcroît, il était jugé démodé tout en représentant un risque d'incendie doublé d'un besoin constant de réparations. Thomas Walter conservera l'idée de Thornton dans son projet d'extension pour rendre l'édifice plus fonctionnel pour les membres croissants du Congrès, en redessinant totalement la structure agrémentée d'un dôme intérieur et extérieur rythmé par des dizaines de fenêtres, colonnes et pilastres. Le deuxième dôme achevé en l'espace de 10 ans, entre 1856 et 1866, est devenu depuis le symbole même du foyer de la démocratie américaine. Le dôme et sa rotonde sont respectivement couronnés par la statue féminine en bronze de la Liberté du sculpteur américain Thomas Crawford et par l'apothéose de Washington dans l'œil de la rotonde, la fresque peinte sur enduit et marouflée de Constantino Brumidi en 1865. Le travail de peinture des premiers peintres américains fut bénéfique à la construction identitaire des États-Unis, structurant au moyen de leurs palettes de véritables icônes nationales, en particulier la figure de la Liberté associée aux idéaux révolutionnaires ainsi que George Washington pleinement honoré et glorifié comme un idéal. Ces deux emblèmes sont pleinement repris par les artistes au tournant du XIXe siècle pour mener à terme leurs projets décoratifs au sein de l'élément architectural le plus remarquable et mémorable du Capitole des États-Unis.

Il n'est pas impossible que Rembrandt Peale ait pu contempler la construction du deuxième dôme du Capitole à Washington, par contre il a contribué à la mythification de George Washington jusqu'à sa mort en 1860. Rembrandt a effectivement pigmenté pas moins de 79 répliques de son célèbre portrait PATRIAE PATER louant le caractère vertueux et héroïque du premier président tout en rappelant son statut divin dans le cœur de ses compatriotes. Il peint ses toiles autant pour répondre à des commanditaires privés, ainsi que pour plusieurs édifices gouvernementaux dont le Sénat américain. À la fin février 1824, le fils le plus doué de Charles Willson Peale expose son portrait néoclassique et intemporel de Washington au Capitole, il fut repéré par plus d'un membre du Congrès qui ne sont pas restés insensibles face à ce travail de peinture. Mais PATRIAE PATER n'a pas détrôné le portrait Lansdowne de Gilbert Stuart dans la conscience et l'imagination collectives américaines. Rembrandt impose malgré tout sa composition après le portrait iconique du portraitiste américain le plus plébiscité de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Le Congrès, malgré sa réticence à dépenser de l'argent public pour de l'art, doit céder face au centenaire de la naissance de George Washington en 1832. La toile est acquise auprès du peintre pour la somme de $2000, soit seulement 6 ans après l'accrochage définitif du programme iconographique de Trumbull dévolu à la Rotonde. L'œuvre trône au-dessus du bureau où officie en session le Vice-président des États-Unis, également président du Sénat, au sein de la salle semi-circulaire richement décorée conçue par Latrobe et achevée par son successeur Bulfinch de 1815 à décembre 1819.

Le portrait surplombe les débats de la Chambre haute du Congrès installée depuis 1819 dans ses nouveaux quartiers en remplacement de ceux détruits par le feu en août 1814. À partir de 1859, le Sénat doit emménager dans sa nouvelle salle de l'aile nord, conçue par Walter, qui est toujours son lieu de session actuel à l'intérieur du Capitole. Pendant 40 ans les sénateurs ont pu admirer cette représentation de Washington « Premier en guerre. Premier en paix. Premier dans le cœur de ses compatriotes », de même que les colonnes doriques en marbre extrait le long du fleuve Potomac qui sont tenues d'évoquer celles de l'Érechthéion érigé sur l'Acropole d'Athènes selon les souhaits du « premier citoyen de sa patrie », Périclès. Cependant, la toile ne suit pas les sénateurs, contrairement au mobilier de la chambre. Il faut attendre la restauration de l'ancienne salle du Sénat en 1976, transformée en musée, pour que la composition retrouve son emplacement d'origine. L'œuvre, à l'instar des peintures d'histoire exécutées par Trumbull qui ne furent jamais déplacées, est l'une des pièces maîtresses du patrimoine artistique du Capitole par sa force picturale et symbolique.

Burning of the White House by British Soldiers in 1814

Tom Freeman 2004, © The White House Historical Association

« The enemy are in full march for Washington.

Have the materials prepared to destroy the bridges.

J MONROE

Monday 9 oClock

You had better remoove the records[1]».

1 To James Madison from James Monroe,{22 August 1814}, *The Papers of James Madison,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Madison/03-08-02-0134

L'institutionnalisation de la vie artistique

La vie artistique américaine a-t-elle vraiment existé pendant l'ère révolutionnaire ? Les précédents chapitres le prouvent, ainsi que les débuts de l'institutionnalisation de cette réalité artistique par la codification des Beaux-Arts américains. La société savante créée à Philadelphie en 1743 sous l'impulsion de Benjamin Franklin ne promeut en rien les Arts, nonobstant The American Philosophical Society enracine au sein de la conscience des colons américains le goût de la promotion des sciences utiles pour le bien-être général. Par la suite, d'autres institutions voient le jour bien antérieurement à l'année charnière de 1776, notamment l'American Academy of Arts and Sciences tournée vers les sciences dures comme nous l'indique Benjamin Franklin : « *Puisque vous nous avez mis en premiers pour les expériences électriques, en envoyant à notre Library-Compagny un tube avec les instructions sur la manière de l'utiliser ; et comme notre honorable Propriétaire nous a permis de porter ces expérimentations à un niveau plus élevé, par son généreux présent d'une interface électrique complet. {...} S'il arrive que quelque chose de nouveau vous soit apporté (ce qui ne sera pas étrange, considérant tous les hommes ingénieux en Europe continuellement engagés dans les mêmes recherches) au moins cela montrera, que les Instruments mis entre nos mains ne sont pas négligés, et que si nous ne faisons pas de découvertes importantes, quelle que soit la Cause ce n'est pas un manque d'industrie et de mise en œuvre*[1]*»*. La peinture n'est pas à l'orée des champs disciplinaires de ces sociétés, son étude s'exerce exclusivement dans les rares ateliers peuplant les colonies. Mais l'esprit de ces institutions s'avère névralgique, car étant toujours à la base des chartes des futures académies américaines des Beaux-Arts. En effet, les recherches menées parmi ces sociétés savantes sont dictées et mises à disposition pour le bien commun.

Fondée le 4 mai 1780, The American Academy of Arts and Sciences s'approprie cette même dimension d'utilité publique, doublée de l'idéal démocratique de la diffusion d'une culture savante. La conscience collective des Américains n'était plus celle de la décennie 1750, elle était désormais gouvernée par « the Cause of American Liberty[2]». Cette académie est donc pensée, par plusieurs figures bostoniennes de la Révolution, pour *« supporting the independence of the United States of America*[3]*».* Elle est par surcroît créée pour la nécessité de *« maintenance of true liberty, and is for the happiness of a free people »*. George Washington accepte d'être élu membre, non pas pour l'aura que sa renommée apporterait à l'institution[4], mais en vertu de la démocratisation des Arts et des Sciences. L'éducation et l'accès aux connaissances sont effectivement l'une des pierres angulaires de la poursuite du bonheur des Américains : *« Les Arts et les Sciences essentiels à la prospérité de l'État, de l'ornement et du bonheur de la vie humaine ont un droit fondamental dans l'encouragement de tous les amoureux de ce Pays et de l'espèce humaine*[5]*»*.

1 From Benjamin Franklin to Peter Collinson, 29 July 1750, *The Papers of Benjamin Franklin,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-04-02-0005

2 To George Washington from Lord Stirling, 2 October 1775, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-02-02-0080

3 To George Washington from Joseph Willard, 28 February 1781, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. {Références identiques pour les deux citations suivantes}. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-05045

4 *« Par la direction de l'Académie Américaine des Arts et des Sciences, j'ai l'honneur de faire connaître à votre Excellence, que le 31 Janvier 1781, vous étiez élu membre de ce corps littéraire. Le nom de votre Excellence - un nom glorifié et célébré, pas seulement dans votre pays natal, mais à travers l'Europe, l'Académie envisage de le donner comme un attrait supplémentaire à cette Institution ».*

5 From George Washington to Joseph Willard, 22 March 1781, *The Papers of George Washington,* The U.S. National Archives and Records Administration. https://founders.archives.gov/documents/Washington/99-01-02-05161

L'académie des Arts et des Sciences énonce les principes républicains et démocratiques sur lesquels elle est bâtie, au même titre que l'identité américaine : soit la prospérité de la Nation et corrélativement le bien-être de ses citoyens. Le cercle des premiers peintres s'approprie ces aspirations et ces valeurs lorsqu'ils codifièrent la vie artistique américaine, son enseignement, son épanouissement et sa démocratisation. L'enjeu était également de dégager la production picturale des écoles européennes, de conserver les talents des jeunes artistes grâce à des institutions académiques aux collections suffisamment pourvues en œuvres. En somme, les premiers peintres américains, à de rares exceptions comme Gilbert Stuart sans intérêt pour les milieux académiques, cherchèrent à poser les fondements d'une vie artistique institutionnalisée et indépendante afin de rendre pérenne la pratique professionnelle de la peinture aux États-Unis tout en la célébrant pour qu'elle soit reconnue. L'académie des Beaux-Arts américains est créée ex nihilo à partir de la fin du XVIIIe siècle par les peintres en conservant la philosophie héritée des premières sociétés savantes, mais non sans antagonismes. La première tentative est un échec, mais elle procure une impulsion déterminante pour la future Pennsylvania Academy of the Fine Arts. The Columbianum est la plus ancienne structure américaine des Beaux-Arts fondée le 29 décembre 1794 à Philadelphie, alors capitale fédérale de l'Union. Composée de 30 artistes reconnus et amateurs, l'institution succombe aux luttes internes seulement après 6 mois d'existence ! Divisés par leurs conceptions de la vie artistique et de son développement aux États-Unis, les membres se séparent après avoir malgré tout réussi à organiser la première exposition publique à Independence Hall en 1795. Les Peale furent des acteurs de cette académie de courte durée, Rembrandt témoigne de ces « schismes » au sein de la revue artistique The Crayon en 1855, soit 60 ans plus tard !

Déçu par ces impedimenta, Charles Willson Peale inaugure The Pennsylvania Academy of the Fine Arts le 26 décembre 1805, lorsque 71 artistes signent à Independence Hall la Charte de l'institution, dont son fils Rembrandt et le sculpteur William Rush. La charte écrite par les artistes fixe les missions d'apprentissage et de connaissances : *« L'objet de cette association est de promouvoir la culture des Beaux-Arts aux États-Unis d'Amérique en introduisant des copies correctes et élégantes, des travaux des premiers Maîtres en sculpture et peinture et ainsi par eux de faciliter l'accès à de tels standards et également en conférant occasionnellement des primes modérées, mais honorables et sinon en assistant les études et en stimulant les efforts des artistes et de déployer progressivement, éveiller et vivifier les talents de nos compatriotes. Le nom de cette Association devra être The Pennsylvania Academy of the Fine Arts*[1]*».* Peale écrit également à Thomas Jefferson pour obtenir l'aval du Congrès américain, son projet se révélant d'intérêt public : *« Des Gentlemen se sont parfois rencontrés chez moi et ont planifié un projet d'une Académie pour l'encouragement aux Beaux-Arts dans cette Ville. Une généreuse souscription a déjà été faite par de respectables personnages et nous espérons bientôt commencer un bâtiment pour la réception des moulages des statues, et également pour la présentation des peintures, par l'exposition desquelles le revenu pourrait couvrir les dépenses d'un responsable qui devra être capable de donner des cours aux élèves*[2]».

L'institution met en place une vigoureuse politique d'acquisition en rassemblant des œuvres de premier plan, une exposition annuelle est concomitamment organisée à partir de 1811 permettant la présentation au public des œuvres des étudiants tout en fournissant à l'académie l'opportunité de réaliser des acquisitions importantes. Cette dernière est la seule exposition régulière de peintures et de sculptures pour les Philadelphiens. En 1810, la première classe ouvre avec le renfort de la Society of Artists, l'année suivante la PAFA inaugure une classe supplémentaire de peinture offrant la possibilité de séances d'après nature grâce à l'accès à des modèles. Les artistes-professeurs sont régulièrement accessibles pour conseiller leurs élèves.

1 Original Articles of Association, Dec. 26, 1805, of the Academy of the Fine Arts. https://www.pafa.org/

2 Références note 1.

Trois ans après, l'académie obtient de Joseph Allen Smith, vivant à Charleston en Caroline du Sud, sa grande collection de peintures, de moulages et de gravures. Les années 1810 procurent également l'occasion d'un enrichissement certain du département de peintures avec l'une des premières copies du portrait Lansdowne par Stuart, pensé aujourd'hui par l'institution comme étant l'original. La nouvelle décennie 1820 voit l'agrandissement de l'académie afin que les élèves aient plus d'espace pour copier les moulages et les peintures à l'huile. Lors de sa visite acclamée aux États-Unis, Lafayette s'arrête à la PAFA et y reçoit un statut de membre honoraire. Rompu à la vie artistique française déjà codifiée depuis plusieurs siècles, le marquis est impressionné par cette nouvelle institutionnalisation. Mais, l'académie doit traverser dans la décennie 1830 ses premières difficultés financières et le risque de fermeture définitive est réelle. Une circulaire est imprimée pour appeler à des contributions publiques. En 1836, la PAFA hypothèque son bâtiment pour réunir les $7000 nécessaires à l'acquisition de l'un des chefs-d'œuvre tardifs de son premier membre honoraire, le *Death on the Pale Horse* de Benjamin West. L'achat suscite les critiques des artistes américains qui stigmatisent le peu d'engagements de l'académie dans l'acquisition d'œuvres de peintres vivants. Dès lors, l'institution s'est davantage concentrée sur l'art américain contemporain. Le pari de Charles Willson Peale avec cette école des Beaux-Arts fut gagnant puisque la Pennsylvania Academy of the Fine Arts pourvoit depuis 1810 à ses missions d'enseignement, tout en développant l'histoire de la peinture américaine à travers ses collections et autres expositions. Plus de deux siècles plus tard, elle est devenue une école des Beaux-Arts de rang mondial ! Mais au début du XIXe siècle, l'académie devait faire face à ses grandes concurrentes new-yorkaises.

En 1802, la New York Academy of the Fine Arts succède à l'éphémère Columbianum Academy de Philadelphie devenant la deuxième école d'art à s'établir aux États-Unis. L'académie est fondée par le maire de la ville qui devient son premier président, Edward Livingston, il est épaulé par son frère, le Founding Father et membre du Committee of Five, Robert R. Livingston. Il s'agit de l'exception qui confirme la règle, en étant la seule école des Beaux-Arts à être créée par des acteurs de la vie politique. L'une des premières missions de la jeune académie new-yorkaise était de constituer une collection d'œuvres. Des moulages en plâtre sont ainsi effectués au Louvre à Paris, l'ancien palais royal abritant l'ex-académie royale de peinture et de sculpture récemment transformée en musée. Toutefois, un édile néophyte, simplement amateur d'art, ne pouvait diriger une telle institution et les œuvres copiées servirent uniquement à une exposition permanente. Renommée, l'American Academy of the Arts devait en 1804 affronter sa jeune rivale de Philadelphie l'année suivante. Son rayonnement s'étiola jusqu'à l'arrivée de John Trumbull à sa direction, mais sa politique réfractaire et conservatrice provoque les récriminations de la nouvelle génération. En dépit des expositions depuis 1816, qui remportèrent de vifs succès, les jeunes artistes frondeurs, dont John Vanderlyn, conçoivent une nouvelle école en 1825 pour assurer la promotion des Beaux-Arts. La National Academy of Design célèbre le rôle des artistes au sein de la vie publique par des expositions et des enseignements. En 1841, l'American Academy of the Arts ferme ses portes après 39 ans d'existence. Quant à la National Academy of Design, elle a continué à prospérer tout au long du XIXe siècle en préparant New York à devenir la future capitale des Arts, notamment par ses collections, l'une des plus importantes des États-Unis. Les différentes tentatives pour institutionnaliser les Beaux-Arts américains ont servi de catalyseurs au pouvoir de l'art en façonnant in fine un nouveau rapport entre la peinture et la société américaine. L'inexistence d'un mécénat étatique, ou de politique nationale d'ampleur, à l'égard de la vie artistique explique le volontarisme des artistes : la particularité de cette institutionnalisation est qu'elle fut prise en main par ceux créant les œuvres d'art et non par l'État. La vie artistique et culturelle est ainsi lancée, en grande majorité, par les peintres, leurs actions pérennisent l'avenir de la peinture américaine en préparant les futurs talents et courants artistiques, dont l'Hudson River School. En définitive les peintres de l'ère révolutionnaire ont vécu les débuts de l'Histoire des États-Unis, mais leur maturité artistique et leur rôle dans la société ont marqué les débuts de l'Histoire de la peinture américaine.

The Long Room, Interior of Front Room in Peale's Museum

Charles Willson and Titian Ramsay Peale

Watercolor over graphite pencil on paper, 1822

Detroit Institute of Arts

Founders Society Purchase, Director's Discretionary Fund

Accession Number : 57.261

La volonté de patrimonialiser les œuvres

Parallèlement à l'institutionnalisation de la vie artistique, une volonté de conserver et de patrimonialiser les productions picturales de la période émerge, elle accompagne l'aspiration à éduquer le public américain et la volonté de perpétuer le souvenir des héros de la liberté. Charles Willson Peale a très largement contribué à cette sauvegarde par le biais de ses différents musées, du Peale Museum de Baltimore en 1781 au Philadelphia Museum en 1802 au sein des murs où furent débattues et signées la Déclaration ainsi que la Constitution au deuxième étage d'Independence Hall. Mais le peintre de Philadelphie, vétéran de la guerre de 1776, ne fut pas le seul à s'inscrire dans cette approche de conservation des œuvres et, par corrélation, de la mémoire révolutionnaire. John Trumbull effectue en personne les premiers actes de restauration de ses quatre peintures d'histoire et de bataille au sein de la Rotonde du Capitole. En 1828, il opère le premier nettoyage de la surface picturale en appliquant du vernis sur la partie pigmentée et de la cire au dos des toiles pour les protéger de l'humidité. Il intervient sur la couche picturale pour réparer des dommages au pied droit du colonel Morgan vêtu de blanc et devant la pièce d'artillerie de la composition *Surrender of General Burgoyne*. Ces œuvres monumentales seront nettoyées, vernies et regarnies tout au long du XIXe siècle. En août 1814, Dolley Madison a choisi de sauver le portrait Lansdowne de Gilbert Stuart avant que la Maison-Blanche soit évacuée, puis entièrement détruite à la suite de l'incendie déclenché par les forces britanniques. Les portraits miniatures de George et Martha Washington, pensés comme des pendants, par James Peale furent de nouveaux encadrés somptueusement avec le renfort de plusieurs emblèmes métonymiques nationaux pour célébrer le centenaire des États-Unis en 1876 ou l'anniversaire de l'inauguration de la ville de Washington en 1889. Il faut aussi songer aux politiques d'enrichissement des collections d'arts des académies, à l'achat des compositions américaines réalisées en dehors des États-Unis, sans oublier les donations privées spontanées à l'exemple de *The Murder of Jane McCrea* acheté après le Salon de 1804 dans le but que l'œuvre intègre durablement les collections américaines. Les Américains, en dehors des peintres, prirent conscience de la force symbolique de ces toiles pigmentées pour l'identité nationale et artistique des États-Unis, au-delà des questions esthétiques et de la valeur des œuvres.

Les Peale sont des peintres et également des femmes et des hommes de musées, du dernier quart du XVIIIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe siècle. Toutes les générations de cette dynastie de peintres ont participé au projet de patrimonialisation des œuvres réalisées dans un premier temps pour enrichir les collections des musées Peale, avant qu'elles ne deviennent elles-mêmes l'objet de politique de conservation. Charles Willson Peale a enseigné à ses fils, son frère et son neveu. Rembrandt construisit sa carrière artistique tout en aidant à alimenter le contenu de l'exposition permanente du musée paternel, dont l'un des objectifs était de sensibiliser le public à l'art, tout en assurant une instruction grâce aux panonceaux des portraits et aux catalogues qui accompagnaient les expositions. James Peale enseigna semblablement l'art de peindre à quatre de ses enfants, en particulier ses deux filles Anna et Margaretta. Miniaturiste à l'instar de son père, Anna est l'une des premières femmes artistes professionnelles des États-Unis. Devenue académicienne en 1824, elle consacre une partie de sa production picturale au musée familial, tout en fournissant de la teneur au musée de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts à l'exemple de sa cadette Margaretta dont la palette est spécialisée dans la nature morte. L'originalité de la PAFA fut d'être autant une école des Beaux-Arts, qu'un musée doté d'expositions permanentes, en cela l'académie possédait un modèle unique d'enseignement et de promotion du pouvoir transformateur de l'art et de la création artistique au sein des États-Unis pendant une majeure partie du XIXe siècle.

Ainsi les Peale dédièrent leurs vies à la peinture, leur carrière individuelle fournit la matière artistique aux institutions muséales de la famille. Les efforts de la dynastie des peintres Peale furent probants puisque les premières institutions muséales comportaient 44 portraits au début de la décennie 1780, vingt-deux ans plus tard le Philadelphia Museum exposait plus de 250 portraits encadrés au moyen d'écoinçons ovales qui en furent le caractère intrinsèque en pérennisant une figure de la Révolution peinte en buste grandeur nature. Les musées Peale peuvent ainsi être considérés à l'égal d'une aventure humaine au service de la peinture. La collection de plus en plus importante fut d'abord exposée dans le foyer familial, puis au musée de Baltimore en passant par le transfert à l'American Philosophical Society pour être finalement conservée à Independence Hall grâce au prêt d'espaces par l'État de Pennsylvanie, principalement la Long Room au deuxième étage. Néanmoins, pour assurer leur survie face à d'autres structures axées sur le divertissement, les musées Peale entretenaient les anciens espaces après le redéploiement de la collection principale en les transformant en succursales à Baltimore et New York dans le but d'attirer le public au musée de Philadelphie. Les carrières et les productions picturales des Peale sont donc étroitement liées au projet muséal de Charles Willson devenu une véritable tradition familiale. Son musée est à l'image de sa propre carrière ponctuée par une recherche constante de techniques innovatrices et d'avancées en faveur de la peinture qu'il considérait comme le témoignage intemporel de la nature de son modèle. Ceci explique une scénographie qui expose des spécimens d'histoire naturelle aux côtés des portraits peints, ces derniers étant considérés comme des œuvres d'art de la Nature par le peintre.

Vitrines du travail de peinture des Peale et de leur propre appréhension de l'art pictural, les musées dirigés et pensés par ces peintres sauvegardent sur un même plan la mémoire individuelle des héros de la Révolution, les valeurs défendues par les Insurgents et l'histoire propre à la peinture américaine. Ces exempla virtutis doivent inspirer les futures générations grâce à l'exposition de ces portraits servant de support à la promotion des arts selon les principes républicains de la première démocratie moderne. Les palettes des Peale assurèrent une double mission, celle des musées et, simultanément, la préservation d'une partie de la peinture des artistes américains de la période. En 1854, le Peale's Museum à Independence Hall ferme ses portes après 52 ans d'existence, mais sa collection d'œuvres survit à la vente aux enchères des descendants des Peale. La ville de Philadelphie est l'acquéreur le plus important avec un groupe de portraits qui est toujours conservé sur Chestnut Street, entre les 5e et 6e rues, au sein du bâtiment au style géorgien où fut signée la Déclaration d'Indépendance. Les galeries de Edward Savage complètent d'une certaine manière le projet muséal de Charles Willson Peale, même si elles répondent davantage à des problématiques commerciales que de conservation des œuvres.

L'incendie de Washington dans la soirée du 24 août 1814 est emblématique à plus d'un titre, non seulement par la portée de réduire en un brasier les bâtiments gouvernementaux des États-Unis et en cendres les droits ainsi que les libertés qui y sont attachés. En revanche une œuvre sacralisant l'acquisition de ces droits inaliénables fut sauvée d'une destruction certaine. La President's house, contrairement au Capitole, n'a pas contraint les Britanniques à quitter précipitamment le bâtiment à cause de la chaleur des premiers feux de joie. Ainsi, c'est l'intégralité du bâti incarnant l'exécutif qui s'embrase et se consume dans les flammes à contrario de celui du pouvoir législatif où certaines ailes furent relativement épargnées. L'une des icônes de la Nation fut sauvée par l'initiative de la Première dame, il s'agit de l'un des portraits grandeur nature de Washington par Gilbert Stuart. Depuis le manoir de l'exécutif, Dolley Madison pouvait entendre les coups de canon de la bataille de Bladensburg qui fut une déroute face à la British Army et un détachement de la Royal Marine. Beaucoup supplièrent la First Lady de quitter la ville à l'approche des bruits de la bataille, dont le serviteur du Président envoyé en toute hâte pour prévenir Dolley qui insista pour récupérer les papiers du cabinet, le grand-sceau et veiller à la préservation du portrait de George Washington.

Dans sa lettre commencée la veille de l'évacuation de la President's house, Dolley Madison indiquait à sa sœur, très probablement Anna Cutts, que la dernière garde de cent hommes avait déserté la capitale restée ainsi sans défense face à l'inexorable avancée du corps expéditionnaire britannique, le Secretary of War jugeant impossible une attaque de la capitale. Le lendemain, la situation devenait pourtant urgente et la fuite de plus en plus critique au fur et à mesure que le temps passait, la First Lady crut d'ailleurs tomber aux mains des redcoats d'où le fait que le portrait ne fut pas du voyage des trains de bagages de la First Lady. Il est confié à des New-Yorkais pour sa garde, Jacob Barker, un financier, et Robert G. L. De Peyster, un marchand, tous les deux présents au manoir présidentiel pour aider la Première dame. La peinture est rapidement dissimulée dans une grange pour être certain qu'elle ne tombe pas entre les mains britanniques, l'argenterie et les papiers d'État les accompagnèrent jusqu'à la Bank of Maryland de Baltimore. L'une des consignes de Dolley Madison était de détruire le tableau si nécessaire afin que l'ex-métropole ne puisse pas disposer de ce puissant symbole national peint par l'un des plus célèbres portraitistes américains. Un tel trophée aurait pu porter un coup décisif à l'effort de guerre de l'Union, d'autant plus que la présence des troupes de Sa Majesté est renforcée sur le théâtre des opérations américain depuis la défaite temporaire de Napoléon à Paris en avril. Néanmoins, la First Lady a dû se confronter aux dimensions monumentales du portrait réalisé par Stuart. Ces dernières posèrent problème, si bien que le domestique de Dolley, John Sioussat, et le jardinier, Thomas McGaw, déboulonnèrent la toile de près de 2,50 mètres du mur de la salle à manger. Face à l'urgence, le cadre a dû être brisé : *« Notre fidèle ami Mr Carroll, est venu pour hâter mon départ et est dans une très mauvaise humeur contre moi parce que j'insiste pour attendre jusqu'à ce que le grand tableau du Général Washington soit en sécurité et cela nécessite qu'il soit dévissé du mur. Ce processus a été jugé trop fastidieux pour ces moments périlleux ; j'ai ordonné que le cadre soit brisé et la toile enlevée, cela est fait, et le précieux portrait placé dans les mains de deux gentlemen de New York, pour être gardé en sécurité. Et maintenant, chère sœur, je dois quitter cette maison sinon la retraite de l'armée me fera prisonnière en prenant la route que l'on m'a ordonné de prendre. Quand pourrais-je t'écrire à nouveau, où serais-je demain, je ne peux le dire !*[1]*»*.

Vers 16 heures, le Président arrive épuisé pour constater que son épouse avait quitté les lieux. James Madison se résout à abandonner la capitale, les Britanniques ont désormais la voie libre. Le 26 août, Dolley déplore les ruines encore fumantes de la President's house. Le bâtiment sort de nouveau de terre, peint en blanc, il est surnommé The White House. Lorsque le tableau orna derechef les murs de pierre encore debout dont George Washington avait approuvé l'élévation, son portrait devint emblématique de l'histoire de la Maison-Blanche. La volonté de Dolley de le préserver initia une politique de conservation des portraits officiels des Présidents et des Premières dames par l'acquisition ou l'exécution de toiles représentant le couple présidentiel. Cette démarche est devenue une tradition. Gilbert Stuart peignit d'ailleurs Dolley Madison lors d'une séance de vie 20 ans plus tôt, toutefois son portrait ne rejoignit les collections de la Maison-Blanche qu'en 1994 ! Dolley pose au moment où son mari est secrétaire d'État de Jefferson en 1804, mais elle était déjà l'épicentre des réseaux de sodalités de Washington, car très appréciée pour la convivialité de ses soirées, reflétant son charme et son caractère, qu'elle organisa de la présidence de Jefferson jusqu'à la fin de ses fonctions de First Lady. Son portrait en perspective est celui d'une icône politique comme Stuart sait les peindre, cependant Dolley est humanisée par son regard bienveillant adressé au spectateur et ses joues couperosées. La densité des couleurs exquises, alliée à la force des inflexions de lumière, met en valeur une foultitude de détails donnant l'envie de caresser les étoffes de sa robe. Le portrait de Louisa Adams, future First Lady, dont la présence et le visage délicat sont magnifiés par une gamme chromatique dorée et un clair-obscur éclatant, reprend la même structure.

1 First Lady Dolley Madison's Letter to Her Sister, *Tuesday Augt. 23d. 1814,* The Dolley Madison Digital Edition, The Virginia Center for Digital History. http://rotunda.upress.virginia.edu:8080/dmde/
The National First Ladies' Library. http://www.firstladies.org/bibliography/manuscripts.aspx?bioid=4

Dolley Madison

Gilbert Stuart, Oil on canvas, 1804

© The White House Historical Association

Conclusion

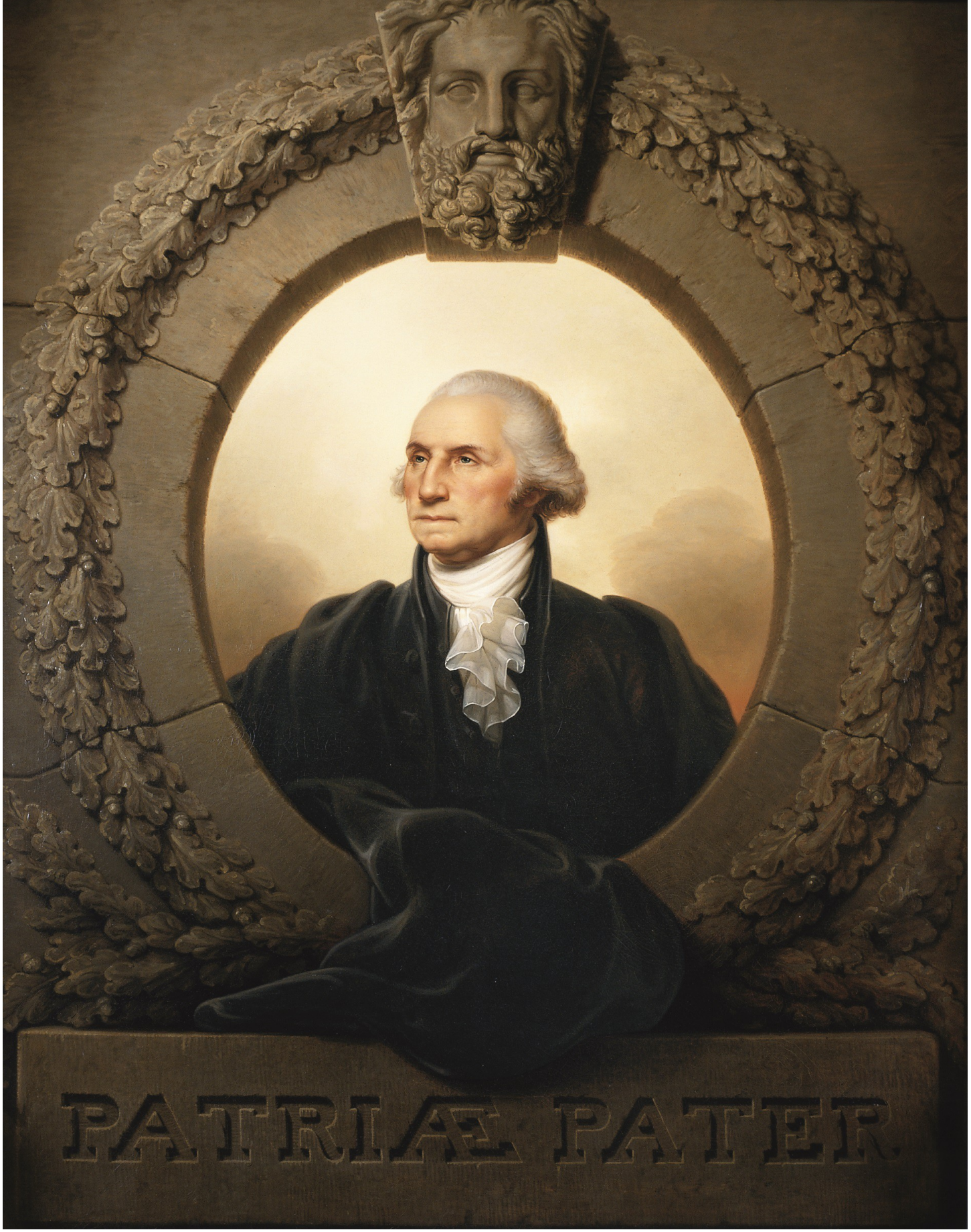
La peinture a été l'outil indispensable pour fournir une image de la guerre d'Indépendance clairement identifiable. La palette des premiers peintres américains a accompagné la naissance et la construction politique des États-Unis, elle a élevé au rang d'icônes nombre de ces acteurs devenus des références identitaires dans la mémoire collective. Cette peinture résolument nationale par ses sujets fut elle-même l'un des poncifs de l'identité américaine. En définitive elle a légué à plusieurs générations d'Américains la défense commune de la liberté, la mémoire du sacrifice vertueux des Patriots en livrant une unité visuelle indéfectible de l'Union des peuples des colonies américaines devenus citoyens de la première démocratie moderne. Les peintres américains ont ainsi joué un rôle d'unification par le renfort de leurs palettes en cimentant au gré de leurs différentes carrières le rassemblement de femmes et d'hommes aux intérêts, aux origines et aux cultures religieuses différents autour d'un même projet national qui firent d'eux des Américains. Leurs périodes d'expériences, de recherche, et parfois de doute, au sein de leur parcours ont accompagné un processus identitaire corrélatif à la Révolution américaine, à la construction gouvernementale qui en résulte, à l'affirmation et à la défense d'une souveraineté nationale face aux ingérences des puissances européennes. Il faut mettre en perspective la carrière de ces peintres et leurs productions artistiques avec la trajectoire des acteurs et des figures emblématiques de l'Indépendance américaine pour mettre en lumière des interrelations qui prennent tout leur sens en se tissant tout en se heurtant lors de l'ère révolutionnaire. Un lien ténu existe entre la peinture et la construction identitaire des États-Unis d'Amérique.

Dans ce sens, la peinture a puissamment agi en donnant corps à un imaginaire collectif par l'établissement de références visuelles et artistiques devenues des symboles identitaires auxquels peuvent se référer les Américains. Inconsciemment, fortuitement ou volontairement, les peintres ont accompagné l'élaboration politique de la nation américaine entre les différents États de l'Union. Sans ces œuvres, les dimensions mémorielles de l'Indépendance auraient pu s'évanouir dans un lointain souvenir agrémenté de récits pour disparaître avec la génération révolutionnaire et celle des héros de la guerre de 1812. Concomitamment, les peintres ont édifié l'art de peindre aux États-Unis s'affirmant à l'unisson comme un catalyseur des valeurs républicaines et des aspirations d'un peuple, mais pas uniquement. En effet, ils ont permis à un nouvel art pictural d'exister, de s'épanouir tout en se renouvelant grâce à l'institutionnalisation des Beaux-Arts américains qui n'existaient pas avant eux. Ceci explique la tradition, jusqu'au début du XIXe siècle, d'une éducation artistique obligée en Europe principalement auprès des écoles anglaise et française, mais aussi italienne concernant les chefs-d'œuvre de la Renaissance. Les premiers peintres américains suivirent ce modèle en fréquentant l'école de peinture à taille humaine de Benjamin West, considérée à l'égale de la première école d'art américaine. Toutefois, ces quatorze peintres ont contribué de façon hétéroclite à construire l'iconographie des guerres d'Indépendance et de l'ère révolutionnaire. Certains marquèrent la période à des moments précis à travers leur travail de peinture à l'instar de Brown, Savage et Polk, tandis que d'autres ont durablement fixé leur art jusqu'à aujourd'hui à l'image de Stuart, Trumbull et Rembrandt Peale. Tous ont affranchi l'identité américaine de la figure de l'Indien à la peau blanche ou du sauvage indomptable tel qu'elle était véhiculée par les puissances européennes de l'autre côté de l'Atlantique. Ils créèrent une iconographie fidèle à une imagerie réelle, expressive et authentique dont George Washington est la pierre angulaire, car devenu un mythe national sacralisé et commémoré par les arts de son vivant comme à titre posthume. En cela, ce sont les peintres américains qui diffusèrent son image à l'égal des scènes clefs de la Révolution.

L'art du portrait est un genre qui structure très majoritairement cette iconographie avec la peinture d'histoire et de bataille. L'une des spécificités de ces peintres est d'avoir été des fondateurs d'académies, des propriétaires de musées et de galeries pour exposer, diffuser leur art tout en perpétuant la pratique de la peinture aux États-Unis. Leurs productions sont essentiellement contemporaines des personnages et des événements représentés. Les toiles sont rétrospectives seulement lorsqu'elles perpétuent la mémoire d'un Patriot ou d'un Founding Father. Les peintres restèrent dévoués à un témoignage artistique véridique des événements et de leurs acteurs, mais ils idéalisèrent en partie l'ère révolutionnaire en atténuant les guerres d'influences et les rivalités personnelles entre plusieurs Founding Fathers dont certains se sont même succédé à la Maison-Blanche ! La Franc-maçonnerie a joué un rôle primordial chez ces élites républicaines, pourtant elle n'est jamais représentée ou suggérée pareillement aux scènes d'entrée de chefs militaires au sein des villes réinvesties par les troupes continentales. Néanmoins, on peut affirmer que les compositions de l'ère révolutionnaire ont parfaitement codifié la représentation des débuts de l'Histoire des États-Unis grâce aux palettes de West, Copley, Stuart et Trumbull, celles des Peale, Pratt, Savage, Brown, sans oublier celles de Earl, Sully et Vanderlyn, qui donnèrent naissance à la peinture américaine par le biais du caractère, de la densité et de l'éclat de leurs œuvres. Sur plus de 70 ans, ces peintres ont créé une culture mémorielle et une histoire illustrée de la Révolution et des guerres d'Indépendance américaines au moyen d'un ensemble de représentations riche en couleurs et en techniques où se juxtaposent expression identitaire et sentiment national, ainsi qu'exaltation patriotique.

L'Indépendance américaine est un cycle amorcé dès les premières velléités de liberté contre la couronne britannique jusqu'à l'ère des bons sentiments. Les arts tiennent une place prépondérante dans cette équation, et plus spécifiquement la peinture. Les techniques picturales des premiers peintres américains ont irrévocablement marqué, par leur identité propre et leurs influences stylistiques respectives, l'expression du sentiment national et la mémoire collective des Américains au point de concevoir des références immuables qui n'ont rien perdu de leur portée symbolique et de leur grandeur artistique. Les toiles de Trumbull ne renforcent-elles pas depuis plus de 200 ans la valeur intrinsèque et les dimensions universalistes des textes fondateurs des États-Unis ? Elles rythment toujours la vie des Américains au sein de la Rotonde du Capitole, des cérémonies commémoratives de la fête nationale du 4 juillet jusqu'aux hommages nationaux solennels. Il en va de même pour le portrait de Washington par John Vanderlyn au sein de la Chambre des Représentants, de celui par Rembrandt Peale, et ses variantes, véritable trésor national exposé dans l'ancienne chambre du Sénat et le bureau ovale de la Maison-Blanche. Les portraits de George Washington par Gilbert Stuart et celui de Alexander Hamilton par John Trumbull ne servent-ils pas d'effigies à la monnaie nationale ? Plusieurs œuvres ne sont-elles pas devenues des chefs-d'œuvre des collections nationales à l'exemple du portrait de Thomas Jefferson par Thomas Sully ou celui de Paul Revere par John Singleton Copley, ou encore la Washington Family de Edward Savage ?

Les productions picturales inhérentes aux guerres d'Indépendance sont l'expression tangible d'une culture vivante et d'une fervente expression identitaire. Depuis plus de deux siècles, elles sont le réceptacle d'une conscience nationale incandescente et d'un patriotisme inextinguible, ceux immanents à la Révolution américaine et à la fondation des États-Unis. Ces toiles ne sont pas seulement la source d'un mythe unificateur, mais celle d'une expression nationale, d'où le fait que les Américains continuent toujours de s'identifier à elles. Ces œuvres permettent rétroactivement d'apprécier l'importance des changements opérés par l'avènement de la première République démocratique moderne rendu possible à la suite des guerres d'Indépendance qui n'ont jamais cessé d'inspirer les peintres américains, de William Henry Powell à Grant Wood en passant par William Trego. J'espère avoir réussi à démontrer l'existence de ce courant pictural dans l'Histoire de l'art des États-Unis en rendant à la peinture américaine les palettes qui lui appartiennent avec les valeurs fondamentales qui sont les siennes.



George Washington (Patriæ Pater)

Rembrandt Peale, Oil on canvas, 1824

© United States Senate Collection

Accession Number : 31.00001.000

Introduction à la bibliographie

J'ai d'abord cherché des ouvrages qui permettaient d'appréhender l'historiographie de mon sujet pour savoir si ce que je pensais être un courant artistique à part entière était reconnu comme tel. Il m'a donc fallu consulter des livres fixant le cadre de l'histoire de la peinture américaine en Europe et aux États-Unis. Pour me faire une idée de la peinture dans les colonies américaines avant, pendant et après la Révolution et les guerres d'Indépendance, je me suis documenté grâce à la bibliographie et aux ressources des institutions américaines. Il m'a été indispensable de m'informer sur les peintres nés au sein des colonies et de connaître leurs carrières pour comprendre ce cercle d'artistes peintres selon des critères précis et qui font sens. Après avoir repéré ces peintres, étudié leurs vies, leurs parcours et leurs productions picturales, il m'a fallu consulter des ouvrages sur la période pour saisir leurs interactions avec les acteurs de la période et au sein de la société. Préalablement, j'ai dû connaître les relations qu'ils pouvaient entretenir entre eux. Ces ouvrages m'ont également servi à ma propre compréhension des guerres d'indépendance américaines. Une fois les bornes chronologiques établies et mon corpus d'œuvres défini, j'ai recherché des informations sur chaque toile dans le but de savoir quelles étaient celles les plus étudiées pour éviter les itérations et surtout en vue de dégager les corrélations qu'elles pouvaient entretenir. La consultation des ressources bibliographiques et des bases muséales américaines s'est avérée très précieuse. Ces approfondissements m'ont permis de penser à un quatrième chapitre qui étudie les liens étroits de ces productions picturales avec l'histoire de la ville de Washington et la prise de conscience des Américains du rôle de la peinture au sein de leur société. Au vu des caractéristiques de mon sujet, les sources et la bibliographie exploitées sont essentiellement américaines dans l'intention d'y apporter une réponse.

The Passage of the Delaware (details)

Thomas Sully, Ink, ink wash, and graphite on paper, 1818

©Crystal Bridges Museum of American Art, Gift of John Driscoll, Accession No : 2007.173

Sources

En ligne

The U.S. National Archives and Records Administration

The NARA is the nation's record keeper

Founders Online

The historical documents of the Founders of the United States of America

https://founders.archives.gov/

America's Founding Documents

The National Archives Museum

https://www.archives.gov/founding-docs

The Archives of American Art

Collects, preserves, and makes available primary sources documenting the history of the visual arts in the United States

https://www.aaa.si.edu/

The Washington Library

National Library for the Study of George Washington

https://www.mountvernon.org/library/

Thomas Jefferson Encyclopedia – Thomas Jefferson's Monticello

The trusted source for information on Thomas Jefferson and his world

https://www.monticello.org/site/research-and-collections/tje

The American Philosophical Society Library

International enter for research with specialties in the history of the sciences, early American history, Native American ethnography and linguistics, and digital innovation

Peale-Sellers Family Collection, 1686-1963

The Yale University Art Gallery

The mission of the Yale University Art Gallery is to encourage appreciation and understanding of art and its role in society through direct engagement with original works of art.

https://artgallery.yale.edu/overall-search/John%20Trumbull%20letters

En Ligne

The Massachusetts Historical Society

Resource for American history, life, and culture

Revere Family Papers

https://www.masshist.org/collection-guides/view/fa0017

The Winterthur Library

Research materials about American decorative arts

John Stevens Cogdell 1778 – 1847, *Diaries and letters books*, 1808-1841

http://library.winterthur.org:8001/search/query?match_1=PHRASE&field_1=a&term_1=Cogdell,+John+S.+1778-1847.&theme=winterthur

Publiées

William Dunlap, *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*, New York, G. P. Scott co., Printers, 1834. TheClassics.us, 2013

Life, journals and correspondence of Rev. Manasseh Cutler, LL.D, Cincinnati, R. Clarke & Co, 1888

The Diary of William Dunlap, New York Historical Society, 1930. Forgotten Books, Vol. 1 - 2017, Vol. 2 - 2018

Alexander Hamilton, *Gentleman's Progress : The Itinerarium of Dr. Alexander Hamilton, 1744*. Édité par Carl Bridenbaugh, Chapel Hil, 1948

The Selected Papers Of Charles Willson Peale And His Family, Yale University Press, 1988

Isaac Weld, *Weld's Travels through the states of North America, and the provinces of Upper and Lower Canada, during the years 1795, 1796, and 1797*, Originally published in London 1799, Applewood Books, 2007

Letters and papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739 – 1776, Kessinger Publishing, 2008

Letters of John Adams Addressed to his Wife, Cambridge University Press, 2011

Autobiography, Reminiscences and Letters of John Trumbull, from 1756 to 1841, Sagwan Press, 2016

Letters of Mrs. Adams : The Wife of John Adams, Wentworth Press, 2019

Bibliographie

Ouvrages généraux, dictionnaires et catalogues d'expositions sur la peinture américaine

John Walker, Macgill James, *Great American Paintings from Smibert to Bellows*, 1729–1924, Oxford University Press, London, 1943

Jules David Prown, Barbara Rose, John Walker, *La peinture américaine de la période coloniale à nos jours*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1969

Roland Tissot, *Peinture et sculpture aux États-Unis*, Armand Colin, Paris, 1973

Madeleine Deschamps, *La peinture américaine, les mythes et la matière*, Paris, 1981

Catalogue de l'exposition, *Un nouveau monde : chefs-d'œuvre de la peinture américaine*, 1760 – 1910, United Technologie Corporation, 1983. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984 pour la version française

Jules David Prown, John Walker (introduction), *La Peinture américaine*, *des origines à l'Armory Show*, collection Skira – Flammarion, Genève, 1987

Donald Goddard, *American Painting*, Hugh Lauter Levin Associates, Inc. 1990. Éditions Herscher, Paris, 1991 pour la version française

Jean-Philippe Breuille, Marianne Prost, *Dictionnaire de la peinture anglaise et américaine*, Larousse, 1991

Ouvrage collectif, *La peinture américaine,* Americana n°8, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1991

Castria Marchetti, *La peinture américaine*, Éditions Gallimard, 2002

Carol Troyen, Karen Quinn, Elliot Davis, *American Paintings : MFA Highlights*, MFA Publications, 2003

Helen A. Cooper, Robin Jaffee Frank, Elisabeth Hodermarsky, Patricia E. Kane, Introduction by David McCullough, *Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness : American Art from the Yale University Art Gallery*, Yale University Press, 2008

H. Barbara Weinberg, Carrie Rebora Barratt, Margaret C. Conrads, E. Bruce Robertson, *American Stories: Paintings of Everyday Life*, 1765-1915, Metropolitan Museum of Art, Co-Publisher Yale University Press, 2009

Ouvrages et catalogues d'expositions inhérents à la période artistique

Catalogue's exhibition of the National Gallery of Art, *The Eye of Thomas Jefferson : Exhibition*, William Howard Adams Editor, 1992

Ellen G. Miles, with contributions by Patricia Burda, Cynthia J. Mills, and Leslie Kaye Reinhardt, *American Paintings of the Eighteenth Century*, Oxford University Press, 1995

Franklin Kelly with Nicolai Cikovsky Jr., Deborah Chotner, and John Davis, *American Paintings of the Eighteenth Century Part 1*, Oxford University Press, 1996

Hugh Howard, *The Painter's Chair : George Washington and the Making of American Art*, Bloomsbury Press, 2009

Donald R. Hickey and Connie D. Clark, *The Rockets' Red Glare – An Illustrated History of the War of 1812*, Johns Hopkins University Press , 2011

Theodore E. Stebbins, Jr., Melissa Renn, *American Paintings at Harvard, Volume One : Paintings, Watercolors, and Pastels by Artists Born before 1826*, Published by the Harvard Art Museums, Co-Publisher Yale University Press, 2014

Smithsonian Institution, *The American Revolution : A Visual History*, DK Publishing, 2016

Ouvrages pour l'Histoire américaine et le contexte historique

David McCullough, *John Adams*, Simon & Schuster Paperbacks, 2001

Robert Malcomson, *Historical Dictionary of the War of 1812*, Scarecrow Press, 2006

Edward J. Larson, *A Magnificent Catastrophe : The Tumultuous Election of 1800, America's First Presidential*, Free Press, 2007

Robert Middlekauff, *The Glorious Cause : The American Revolution*, 1763-1789, Oxford University Press{Revised and Expanded Edition}, 2007

Harlow Giles Unger, *The Last Founding Father : James Monroe and a Nation's Call to Greatness*, Da Capo Press, 2009

Gordon S. Wood, *Empire of Liberty : A History of the Early Republic*, 1789-1815, Oxford University Press, 2009

Ron Chernow, *Washington : A Life*, Penguin Press, 2010

John Meacham, *Thomas Jefferson : The Art of Power*, Random House, 2012

Noah Feldman, *The Three Lives of James Madison : Genius, Partisan, President*, Random House, 2017

Andrew Shankman, *Hamilton, Jefferson, Madison, and the American Founding*, Oxford University Press, 2018

Matthew R. Costello, *George Washington's Tomb, Mount Vernon, and The Memory of the First President*, University Press of Kansas, 2019

Lindsay M. Chervinsky, *The Cabinet : George Washington and the Creation of an American Institution*, Harvard University Press, 2020

Ouvrages et ressources muséales sur l'art et la carrière des peintres

Benjamin West

Helmut von Erffa, Allen Staley, *Paintings of Benjamin West*, Yale University Press, New Haven & London, 1986

Loyd Grossman, *Benjamin West and the Struggle to be Modern*, Merrell Publishers, 2015

John Singleton Copley

James Thomas Flexner, *John Singleton Copley*, Fordham University Press, 1993

Carrie Rebora Barratt, Paul Staiti, *John Singleton Copley in America*, Metropolitan Museum of Art, 1995

Jane Kamensky, *A Revolution in Color : The World of John Singleton Copley*, W. W. Norton Company, 2017

Charles Willson Peale

Charles Coleman Sellers, *Mr. Peale's Museum : Charles Willson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*, Barra Foundation, 1980

Edgar P. Richardson, *Charles Willson Peale and His World,* Harry N Abrams, 1983

David C. Ward, *Charles Willson Peale : Art and Selfhood in the Early Republic*, University of California Press, 2004

Gilbert Stuart

Richard McLanathan, *Gilbert Stuart : The Father of American Portraiture*, Abrams, 1986

Dorinda Evans, *The Genius of Gilbert Stuart*, Princeton University Press, 1999

Carrie Rebora Barratt, Ellen G. Miles, *Gilbert Stuart*, Metropolitan Museum of Art, 2004

John Trumbull

Irma B. Jaffe, *John Trumbull : Patriot-Artist of the American Revolution*, New York Graphic Society, 1976

Helen A. Cooper, *John Trumbull : The hand and spirit of a painter*, Yale University Press, 1982

Stuart A.P. Murray, *John Trumbull : Painter of the Revolutionary War*, Routledge {Revised and Expanded Edition}, 2015

James Peale

Linda Crocker Simmons, *James Peale : Out of the Shadow*s, In Miller, Lillian B. Miller, *The Peale Family : Creation of a Legacy, 1770-1870*, Abbeville Press, 1996

Rembrandt Peale

Lillian B. Miller, *Rembrandt Peale 1778-1860 : A Life in the Arts : An Exhibition at The Historical Society of Pennsylvania*, Historical Society of Pennsylvania, 1985

John Vanderlyn

Jesse Russell, Ronald Cohn, *John Vanderlyn*, Book on Demand Ltd., 2012

Edward Savage

Ellen G. Miles, « Edward Savage » in *American Paintings of the Eighteenth Century*, by Ellen G. Miles, Patricia Burda, Cynthia J. Mills, and Leslie Kaye Reinhardt, Oxford University Press, 1995

Matthew Pratt

Ellen G. Miles, *American Paintings of the Eighteenth Century,* The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Washington, D.C., 1995

Mather Brown

Daniel Ankele, *Mather Brown : American Paintings*, Ankele Publishing, LLC, 2011

Ralph Earl

Laurence B. Goodrich, *Ralph Earl, Recorder for an Era*, State University of New York Press, 1967

Elizabeth Mankin Kornhauser, *Ralph Earl : The Face of the Young Republic*, Yale University Press, 1991

Thomas Sully

William Keyse Rudolph, Carol Eaton Soltis, *Thomas Sully : Painted Performance*, Yale University Press, 2013

Elliot Bostwick Davis, *Thomas Sully : George Washington and the Passage of the Delaware*, MFA Publications, 2016

Edward Biddle, *The Life and Works of Thomas Sully 1783-1872*, Sagwan Press, 2018

Ouvrage transversal

James Thomas Flexner, *America's Old Masters : Benjamin West, John Singleton Copley, Charles Willson Peale and Gilbert Stuart*, Dover Publications, 1994

Washington before Yorktown

Rembrandt Peale, Oil on canvas, 1824 – Reworked in 1825

© The National Gallery of Art

Mount Vernon Ladies' Association, gift 1944 to the Corcoran Gallery of Art
acquired 2014 by the National Gallery of Art, Accession Number : 2014.136.64

Plan de la démonstration

Après plusieurs modifications le plan définitif a été ainsi établi. La présentation du sujet et de la méthode de travail s'impose en préalable. Puis il s'agit d'étudier les œuvres qui contribuèrent à l'expression identitaire des États-Unis d'Amérique, tout en structurant une conscience nationale, celle des Américains. Le chapitre II permet de saisir et de comprendre le parcours et les carrières artistiques des peintres, de même que leurs influences stylistiques. Le chapitre III exploite la production picturale des guerres d'Indépendance, cette dernière élabore in fine une véritable imagerie politique et patriotique de référence contribuant à éprouver un sentiment national. Ce chapitre m'a fait prendre conscience que la guerre d'Indépendance de 1776 et celle de 1812 sont indissociables, non seulement en termes historiques, mais surtout du point de vue de la construction identitaire des États-Unis et de la peinture américaine. De surcroît s'arrêter aux œuvres concernant la Première guerre d'Indépendance aurait privé ce mémoire de toute une partie de la production picturale des premiers peintres américains. En définitive, cela aurait valu à promouvoir une approche déficiente. À partir du chapitre IV, j'aborde les spécificités de l'institutionnalisation de la vie artistique américaine qui fut mise en place, non par une volonté étatique, mais par les peintres eux-mêmes. Je n'ai pas pensé inutile d'essayer de cerner, ou du moins de tenter de cerner, la prise de conscience de la valeur identitaire des œuvres par les Américains, débouchant ainsi sur une volonté de préservation et de patrimonialisation afin de les transmettre aux futures générations, tout en pérennisant la mémoire de ceux et celles qui ont contribué à faire des principes philosophiques de la fondation des États-Unis une réalité qu'aucune nation étrangère ne puisse remettre en cause.

James Peale

Charles Willson Peale, Oil on canvas, 1822

Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase with funds from Dexter M. Ferry, Jr.

Accession Number : 50.58

Introduction et présentation du corpus d'œuvres

I} Présentation de la période et des enjeux

A) Les guerres d'Indépendance et le cercle des premiers peintres américains

B) La peinture dans les Treize colonies avant la naissance des États-Unis

C) Travailler sur le premier courant pictural de la peinture américaine

II} La conscience des artistes du rôle de la peinture

A) Les carrières artistiques et les influences stylistiques

B) La reconnaissance d'une palette spécifique

C) Les genres picturaux des compositions

III} La création d'une imagerie politique et patriotique

A) Les Founding Fathers paradigmes du sentiment national

B) Les portraits des héros militaires et de la démocratie

C) La représentation des événements et leur sacralisation

IV} L'émergence d'une identité picturale
et de l'école nationale des Beaux-Arts

A) Les cycles décoratifs des édifices gouvernementaux

B) L'institutionnalisation de la vie artistique

C) La volonté de patrimonialiser les œuvres

Conclusion

Œuvres citées hors corpus d'œuvres

Par ordre d'apparition au sein de la démonstration

Introduction et présentation du corpus d'œuvres

Gilbert Stuart, *The Skater (Portrait of William Grant)*, Huile sur toile, 1782, National Gallery of Art, Inventaire n° 1950.18.1, Washington, District de Columbia

John Vanderlyn, *Ariadne Asleep on the Island of Naxos*, Huile sur toile, ca. 1809 – 1814, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Inventaire n° 1878.1.11, Philadelphie, Pennsylvanie

John Vanderlyn, *Caius Marius Amid the Ruins of Carthage*, Huile sur toile, 1807, Fine Arts Museums of San Francisco, Inventaire n° 49835, San Francisco, Californie

Ralph Earl, *Elijah Boardman*, Huile sur toile, 1789, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° 1979.395, New York, État de New York

Charles Willson Peale, S*taircase Group (Portrait of Raphaelle Peale and Titian Ramsay Peale I),* Huile sur toile, 1795, Philadelphia Museum of Art, Inventaire n° E1945-1-1, Philadelphie, Pennsylvanie

Rembrandt Peale, *Rubens Peale with a Geranium*, Huile sur toile, 1801, National Gallery of Art, Inventaire n° 1985.59.1, Washington, District de Columbia

Chapitre I

A) Les guerres d'Indépendance et le cercle des premiers peintres américains

John Singleton Copley, *A Boy with a Flying Squirrel (Henry Pelham)*, Huile sur toile, 1765, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 1978.297, Boston, Massachusetts

B) La peinture dans les Treize colonies avant la naissance des États-Unis

Œuvres non attribuées

Artiste anonyme surnommé Freake, *Mrs. Elizabeth Freake and Baby Mary,* Huile sur toile, fin XVIIe siècle, Worcester Art Museum, Inventaire n° 1963.134, Worcester, Massachusetts

Artiste anonyme surnommé Freake, *John Freake*, fin XVIIe siècle, Huile sur toile, Worcester Art Museum, Inventaire n° 1963.135, Worcester, Massachusetts

Artiste anonyme, *Elizabeth Eggington*, Huile sur toile, 1664, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Inventaire n° 1956.93, Hartford, Connecticut

Œuvres peintes par Thomas Smith

Self Portrait, Huile sur toile, ca. 1680, Worcester Art Museum, Inventaire n° 1948.19, Worcester, Massachusetts

Attribué à Thomas Smith, *Major Thomas Savage*, Huile sur toile marouflée sur Masonite, 1679, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 1983.35, Boston, Massachusetts

Attribué à Thomas Smith, *Mrs. Richard Patteshall (Martha Woody) and Child*, Huile sur toile, 1679, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 1994.255, Boston, Massachusetts

Œuvres peintes par Justus Engelhardt Kühn

Henry Darnall, Huile sur toile, ca. 1710, The Maryland Historical Society, Inventaire n° 1912.1.3, Baltimore, Maryland

Eleanor Darnall, Huile sur toile, ca. 1710, The Maryland Historical Society, Inventaire n° 1912.1.5, Baltimore, Maryland
Charles Carroll of Annapolis, Huile sur toile, ca. 1712, The Maryland Historical Society, Inventaire n° 1949.69.3, Baltimore, Maryland

Œuvres peintes par John Smibert

The Bermuda Group, Huile sur toile, 1728 - retouchée en 1739, Yale University Art Gallery, Inventaire n° 1808.1, New Haven, Connecticut

Mrs. Edward Tyng (Anne Waldo), Huile sur toile, 1733, Yale University Art Gallery, Inventaire n° 1944.86, New Haven, Connecticut

Mrs. Francis Brinley (Deborah Lyde) and Her Son Francis, Huile sur toile, 1729, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° 62.79.2, New York, État de New York

Francis Brinley, Huile sur toile, 1729, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° 62.79.1, New York, État de New York

Richard Bill, Huile sur toile, 1733, Art Institute of Chicago, Inventaire n° 1944.28, Chicago, Illinois

Œuvres peintes par Robert Feke

Isaac Royall and family, Huile sur toile, 1741, Harvard Law School Library, Inventaire n° olvwork598105, Cambridge, Massachusetts

Isaac Winslow, Huile sur toile, ca. 1748, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 42.424, Boston, Massachusetts

Simon Pease, Huile sur toile, ca. 1749, National Gallery of Art, Inventaire n° 2014.136.96, Washington, District de Columbia

John Channing, Huile sur toile, ca. 1747 – 1749, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 64.1008, Boston, Massachusetts

Mary Channing (Mrs. John Channing), Huile sur toile, ca. 1747 – 1749, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 64.1009, Boston, Massachusetts

Self Portrait, Huile sur toile marouflée sur aluminium, ca. 1741 – 1745, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 1970.499, Boston, Massachusetts

Œuvres peintes par William Williams

Deborah Hall, Huile sur toile, 1766, Brooklyn Museum, Inventaire n° 42.45, New York, État de New York

Portrait of a Boy, probablement membre de la famille Crossfield, Huile sur toile, ca. 1770 – 1775, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° 65.34, New York, État de New York

The Wiley Family, Huile sur toile, 1771, Smithsonian American Art Museum, Inventaire n° 2006.12.2, Washington, District de Columbia

Œuvres peintes par John Wollaston

Portrait of a Woman, Huile sur toile, ca. 1749 – 1752, Art Institute of Chicago, Inventaire n° 1953.462, Chicago, Illinois

Portrait of a Naval Officer, Huile sur toile, ca. 1749 – 1758, Art Institute of Chicago, Inventaire n° 1967.180, Chicago, Illinois

Œuvres peintes par Joseph Blackburn

Isaac Winslow and His Family, Huile sur toile, 1755, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 42.684, Boston, Massachusetts

Abigail Chesebrough, Huile sur toile, 1754, Art Institute of Chicago, Inventaire n° 1984.725, Chicago, Illinois

Susan Apthorp, Huile sur toile, 1757, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 45.517, Boston, Massachusetts

Portrait of Abigail Erving Scott, Huile sur toile, 1760, Museum of Fine Arts, Inventaire n° B.2016.4, Houston, Texas

Mrs. Samuel Cutts, Huile sur toile, ca. 1762 – 1763, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° 1979.196.2, New York, État de New York

Colonel Jonathan Warner, Huile sur toile, 1761, Museum of Fine Arts, Inventaire n° 83.29, Boston, Massachusetts

Chapitre II

A) Les carrières artistiques et les influences stylistiques

John Singleton Copley, *The Death of Major Peirson, 6 January 1781*, Huile sur toile, 1783, Tate Britain Museum, Inventaire n° N00733, Londres, Royaume-Uni

Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en grand costume de sacre*, Huile sur toile, 1701, Musée du Louvre, Inventaire n° INV. 7492, Paris, France

Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, Huile sur toile, 1770, National Gallery of Canada, Inventaire n° 8007, Ottawa, Ontario, Canada

B) La reconnaissance d'une palette spécifique

Léonard de Vinci, *Portrait de femme, dit La Belle Ferronnière*, Huile sur bois de noyer, ca. 1495 – 1499, Musée du Louvre, Inventaire n° INV. 778, Paris, France

Raphaël Sanzio, *Transfiguration*, Peinture grasse à tempera sur bois, ca. 1516 – 1520, Pinacothèque Vaticane, Musei Vaticani, Inventaire n° 40333, Vatican

Horatio Greenough, *Statue of President George Washington*, Marbre, The Smithsonian's National Museum of American History, Washington, District de Columbia

Chapitre III

A) Les Founding Fathers paradigmes du sentiment national

Giuseppe Ceracchi, *Alexander Hamilton*, Plâtre, The Metropolitan Museum of Art, Inventaire n° X.232, New York, État de New York

C) La représentation des événements et leur sacralisation

Jean-Jacques Caffieri, *Benjamin Franklin (1706-1790),* Plâtre peint, New-York Historical Society, Inventaire n° 1832.3, New York, État de New York

Jean Antoine Houdon, *Benjamin Franklin (1706-1790),* Plâtre peint, New-York Historical Society, Inventaire n° 1937.315, New York, État de New York

John Trumbull, *The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775*, Huile sur toile, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Inventaire n° 1844.2, Hartford, Connecticut

John Trumbull, *The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777*, Huile sur toile, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Inventaire n° 1844.5, Hartford, Connecticut

Giovanni Bellini, *Lamentation over the Dead Christ*, Huile sur toile, Gallerie dell'Accademia, Venise, Italie

Sandro Botticelli, *La Lamentation sur le Christ mort*, Huile sur bois de peuplier, ca. 1490 – 95, Alte Pinakothek, Inventaire n° 1075, Munich, Allemagne

Sandro Botticelli, *La Lamentation sur le Christ mort,* Huile sur bois, ca. 1495 – 1500, Museo Poldi Pezzoli, Inventaire n° 1558, Milan, Italie

Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino, *Pietà,* Huile sur Bois {transposé sur toile en 1802}, ca. 1530, Musée du Louvre, Inventaire n° INV. 594, Paris, France

Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange, *Pietà*, Marbre, ca. 1498 – 99, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Inventaire n° 50661, Vatican

Chapitre IV

A) Les cycles décoratifs des édifices gouvernementaux

Thomas Crawford, *The Statue of Freedom*, Bronze, The Dome of the U.S. Capitol, Architect of the Capitol, Washington, District de Columbia

Constantino Brumidi, *Apotheosis of Washington*, Fresque peinte sur enduit et marouflée, The eye of the U.S. Capitol Building's Rotunda, Architect of the Capitol, Washington, District de Columbia

B) L'institutionnalisation de la vie artistique

Benjamin West, *Death on the Pale Horse,* Huile sur toile, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Inventaire n° 1836.1, Philadelphie, Pennsylvanie

Mordecai Gist

Charles Willson Peale, Oil on canvas, ca. 1774

© The Fine Arts Museums of San Francisco

Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, Accession Number : 1979.7.79

Crédits images

Première de couverture

John Trumbull, *The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777*, Oil on canvas, ca. 1789 – 1831, Yale University Art Gallery, Accession Number : 1832.6.1, New Haven, Connecticut

Échange entre Trumbull et Madison – **page 5**

Gilbert Stuart, George Washington (Lansdowne Portrait), Oil on canvas, 1796, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Acquired as a gift to the nation through the generosity of the Donald W. Reynolds Foundation, Accession Number : NPG.2001.13, Washington, District of Columbia

Préambule – **page 8**

Gilbert Stuart, *Louisa Catherine Johnson Adams,* Oil on canvas, ca. 1821 – 1826, © The White House Historical Association, Washington, District of Columbia

Introduction et présentation du corpus d'œuvres – **page 18**

Rembrandt Peale, *Stephen Decatur (1779 – 1820)*, Oil on canvas, ca. 1815 – 1820, © New-York Historical Society, Gift of Thomas Jefferson Bryan, Accession Number : 1867.309, New York, State of New York

Chapitre I – **page 19**

John Trumbull, *Declaration of Independence*, Oil on canvas, 1826, Architect of the Capitol, Washington, District of Columbia

A) Les guerres d'Indépendance et le cercle des premiers peintres américains – **page 29**

John Singleton Copley, *Samuel Adams*, Oil on canvas, ca. 1772, © Museum of Fine Arts Boston, Deposited by the City of Boston, Accession Number : L-R 30.76c, Boston, Massachusetts

B) La peinture dans les Treize colonies avant la naissance des États-Unis – **page 37**

John Singleton Copley, *Mercy Otis (Mrs. James Warren),* Oil on canvas, ca. 1763, © Museum of Fine Arts Boston, Bequest of Winslow Warren, Accession Number : 31.212, Boston, Massachusetts

C) Travailler sur le premier courant pictural de la peinture américaine – **page 41**

Charles Willson Peale, *The Peale Family*, Oil on canvas, ca. 1773 – 1809, © New-York Historical Society, Gift of Thomas Jefferson Bryan, Accession Number : 1867.298, New York, State of New York

Chapitre II – **page 42**

De gauche à droite et de haut en bas

Gilbert Stuart, *Benjamin West,* Oil on canvas, 1785, © National Portrait Gallery, Purchased 1872, Accession Number : NPG 349, London

Gilbert Stuart, *John Singleton Copley*, Oil on canvas, ca. 1784, © National Portrait Gallery, Bequeathed by Lady Lyndhurst, 1927, Accession Number : NPG 2143, London

Charles Willson Peale, *Self-Portrait*, Oil on canvas, 1822, © Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, Accession Number : 1993.35.22, San Francisco, California

John Trumbull, *Self-Portrait*, Oil on canvas, ca. 1802, Yale University Art Gallery, Gift of Marshall H. Clyde, Jr., Accession Number : 1981.129.1, New Haven, Connecticut

Gilbert Stuart, *Self-Portrait at 24*, Oil on canvas, ca. 1778, © Redwood Library and Athenaeum, Bequest of Louisa Lee Waterhouse, Newport, Rhode Island

James Peale, *Self-Portrait*, Oil on canvas, ca. 1805, © Pennsylvania Academy of the Fine Arts,Henry D. Gilpin Fund, Accession Number : 1915.2.3, Philadelphie, Pennsylvanie

John Vanderlyn, *Portrait of the Artist*, Oil on canvas, 1800, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Ann S. Stephens, in memory of her mother, Mrs. Ann S. Stephens, 1918, Accession Number : 18.118, New York, State of New York

Thomas Sully, *Portrait of the Artist*, Oil on canvas, 1821, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Mrs. Rosa C. Stanfield, in memory of her father, Henry Robinson, 1894, Accession Number : 94.23.3, New York, State of New York

Rembrandt Peale, *Self-Portrait*, Oil on canvas, 1828, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Dexter M. Ferry, Jr. Fund, Accession Number : 45.469, Detroit, Michigan

A) Les carrières artistiques et les influences stylistiques – **page 57**

Matthew Pratt, *The American School,* Oil on canvas, 1765, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Samuel P. Avery, 1897, Accession Number : 97.29.3, New York, State of New York

B) La reconnaissance d'une palette spécifique – **page 66**

John Singleton Copley, *Paul Revere*, Oil on canvas, 1768, © Museum of Fine Arts Boston, Gift of Joseph W. Revere, William B. Revere and Edward H. R. Revere, Accession Number : 30.781, Boston, Massachusetts

C) Les genres picturaux des compositions – **page 69**

John Vanderlyn, *The Murder of Jane McCrea,* Oil on canvas, 1804, © The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Purchased by Subscription, Accession Number : 1855.4*,* Hartford, Connecticut

Chapitre III – **page 70**

John Trumbull, *General George Washington at Trenton*, Oil on canvas, 1792, Yale University Art Gallery, Gift of the Society of the Cincinnati in Connecticut, Accession Number : 1806.1, New Haven, Connecticut

A) Les Founding Fathers paradigmes du sentiment national – **page 106**

Thomas Sully, *Portrait of Thomas Jefferson,* Oil on canvas, 1821, © West Point Museum Collection, United States Military Academy, West Point, State of New York

B) Les portraits des héros militaires et de la démocratie – **page 140**

Jane and Gilbert Stuart, *Commodore Oliver Hazard Perry,* Oil on wood panel, 1818 – 1828, © The Toledo Museum of Art, Purchased with funds from the Florence Scott Libbey Bequest in Memory of her Father, Maurice A. Scott, Accession Number : 1967.140, Toledo, Ohio

C) La représentation des événements et leur sacralisation – **page 163**

Edward Savage, *Liberty; In the Form of The Goddess of Youth; Giving Support To The bald Eagle*, Engraving on paper, 1796, © Gilcrease Museum, Accession Number : 1526.272, Tulsa, Oklahoma

Chapitre IV – **page 164**

Benjamin West, *American Commissioners of the Preliminary Peace Negotiations with Great Britain (details),* Oil on canvas, 1783 – 1819, © Winterthur Museum, Garden & Library, Gift of Henry Francis du Pont, Accession Number : 1957.0856, Winterthur, Delaware

A) Les cycles décoratifs des édifices gouvernementaux – **page 168**

Tom Freeman, *Burning of the White House by British Soldiers in 1814,* © The White House Historical Association, Washington, District of Columbia

B) L'institutionnalisation de la vie artistique – **page 172**

Charles Willson and Titian Ramsay Peale, *The Long Room, Interior of Front Room in Peale's Museum,* Watercolor over graphite pencil on paper, 1822, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Director's Discretionary Fund, Accession Number : 57.261, Detroit, Michigan

C) La volonté de patrimonialiser les œuvres – **page 176**

Gilbert Stuart, *Dolley Madison*, Oil on canvas, 1804, © The White House Historical Association, Washington, District of Columbia

Conclusion – **page 179**

Rembrandt Peale, *George Washington (Patriæ Pater),* Oil on canvas, 1824, © United States Senate Collection, Accession Number : 31.00001.000, Washington, District of Columbia

Introduction à la bibliographie – **page 180**

Thomas Sully, *The Passage of the Delaware (details),* Ink, ink wash, and graphite on paper, 1818, © Crystal Bridges Museum of American Art, Gift of John Driscoll, Accession Number : 2007.173, Bentonville, Arkansas

Fin bibliographie – **page 187**

Rembrandt Peale, *Washington before Yorktown,* Oil on canvas, 1824 – Reworked in 1825, © The National Gallery of Art - Mount Vernon Ladies' Association, gift 1944 to the Corcoran Gallery of Art acquired 2014 by the National Gallery of Art, Accession Number : 2014.136.64

Plan de la démonstration – **page 188**

Charles Willson Peale, *James Peale*, Oil on canvas, 1822, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase with funds from Dexter M. Ferry, Jr., Accession Number : 50.58, Detroit, Michigan

Fin plan de la démonstration – **page 190**

Ralph Earl, *Marinus Willett*, Oil on canvas, ca. 1791, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of George Willett Van Nest, 1916, Accession Number : 17.87.1, New York, State of New York

Œuvres citées hors corpus d'œuvres – **page 196**

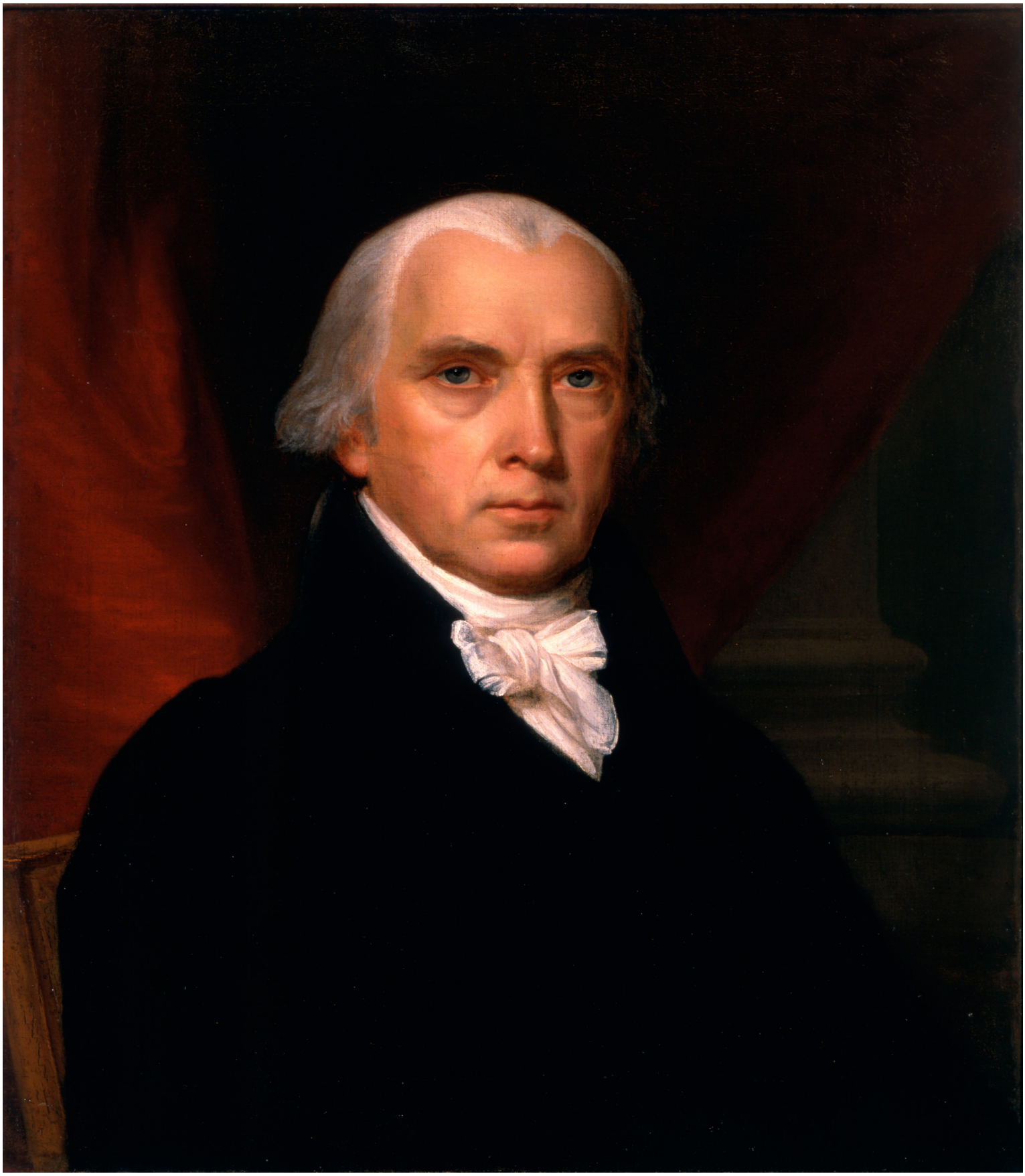
Charles Willson Peale, *Mordecai Gist*, Oil on canvas, ca. 1774, © The Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, Accession Number : 1979.7.79, San Francisco, California

Crédits images – **page 201**

John Vanderlyn, *James Madison*, Oil on canvas, 1816, © The White House Historical Association, Washington, District of Columbia

Sommaire – **page 203**

Paul Revere Jr., *Sons of Liberty Bowl*, Silver, 1768, © Museum of Fine Arts Boston, Museum purchase with funds donated by contribution and Bartlett Collection – Museum purchase with funds from the Francis Bartlett Donation of 1912, Accession Number : 49.45, Boston, Massachusetts



James Madison

John Vanderlyn, Oil on canvas, 1816

© The White House Historical Association

Sommaire

Avertissement.....Page 1

Remerciements.....Page 2

In Memoriam.....Page 3

Préambule.....Page 6

Introduction et présentation du corpus d'œuvres .....Pages 9 ~ 18

Chapitre I.....Pages 19 ~ 41

A) Les guerres d'Indépendance et le cercle des premiers peintres américains.....Pages 20 ~ 29

B) La peinture dans les Treize colonies avant la naissance des États-Unis.....Pages 30 ~ 37

C) Travailler sur le premier courant pictural de la peinture américaine.....Pages 38 ~ 41

Chapitre II.....Pages 42 ~ 69

A) Les carrières artistiques et les influences stylistiques.....Pages 43 ~ 57

B) La reconnaissance d'une palette spécifique.....Pages 58 ~ 66

C) Les genres picturaux des compositions.....Pages 67 ~ 69

Chapitre III.....Pages 70 ~ 163

A) Les Founding Fathers paradigmes du sentiment national.....Pages 71 ~ 106

B) Les portraits des héros militaires et de la démocratie.....Pages 107 ~ 140

C) La représentation des événements et leur sacralisation.....Pages 141 ~ 163

Chapitre IV.....Pages 164 ~ 176

A) Les cycles décoratifs des édifices gouvernementaux.....Pages 165 ~ 168

B) L'institutionnalisation de la vie artistique.....Pages 169 ~ 172

C) La volonté de patrimonialiser les œuvres.....Pages 173 ~ 176

Conclusion.....Pages 177 ~ 179

Introduction à la bibliographie.....Pages 180 ~ 187

Plan de la démonstration.....Pages 188 ~ 190

Œuvres citées hors corpus d'œuvres.....Pages 191 ~ 196

Crédits images.....Pages 197 ~ 201

Sons of Liberty Bowl

Paul Revere Jr., Silver, 1768

© Museum of Fine Arts Boston

Museum purchase with funds donated by contribution and Bartlett Collection
Museum purchase with funds from the Francis Bartlett Donation of 1912
Accession Number : 49.45

Bol des Fils de la Liberté gravé par Paul Revere la même année que le travail de peinture exécuté par John Singleton Copley pour le portrait du célèbre artisan bostonien