



République d'Haïti

Université d'Etat d'Haïti



Institut d'Etudes et de Recherches Africaines d'Haïti

IERAH/ISERSS

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE PENDANT L'OCCUPATION ETATS-UNIENNE  
D'HAÏTI (1915 – 1920)

MÉMOIRE

PRESENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LICENCE EN

HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Préparé par l'étudiant

Assédius BELIZAIRE

Encadré par le professeur

Kesler BIEN-AIMÉ

Soumis en Juillet 2015

# REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner ma reconnaissance au professeur Kesler BIEN-AIME pour ses supports, sa rigueur, qui a dirigé et orienté mes recherches par ses conseils combien intéressants et surtout m'avoir transmis l'amour pour la photographie.

Je remercie le professeur Sterlin Ulysse qui m'a encouragé dans ce projet, le Doyen Marc Désir, qui a transmis au professeur Kesler BIEN-AIME la correspondance ayant pour objet de m'encadrer dans le projet de recherche. J'adresse également mes remerciements au professeur Gaspard Lunique pour ses conseils apportés au début de ce travail, mais aussi Georges Eddy Lucien, Mirtha Gilbert, Jean Coulanges, Pierre Buteau, Michel Duvivier Pierre Louis, Herold Toussaint pour ses mots d'encouragements et ses orientations en documentation.

Je voudrais remercier spécialement des étudiants (es) de l'IERAH/ISERSS pour ses conseils, ses critiques, ses suggestions, ses corrections. Par exemple, ALTE Syndy, Junior Saint-Jacques, Pierre Blodson, et sans doute les noms de certains camarades ne figurent pas dans la liste qui m'ont soutenu.

Je prends beaucoup de soins pour remercier particulièrement mon père, ma mère, mes frères et sœurs de leur amour, leur soutien moral et financier pour réaliser ce travail. Je voudrais remercier mes cousins et cousines, spécialement A. Abdelkader BELIZAIRE pour son soutien et ses orientations. Enfin, voudrais remercier toute ma famille biologique et idéologique ; mes frères et sœurs de races, mes frères et sœurs de lutte, pour leur soutien.

# Table des matières

REMERCIEMENTS .....	ii
Table des matières .....	iv
Liste des figures.....	vi
LISTE DES ABREVIATIONS.....	vii
Résumé .....	viii
Chapitre I - INTRODUCTION À LA THEMATIQUE DE L'ETUDE .....	1
A- Justification .....	3
B- Limitations de l'étude.....	4
C- Problématique.....	6
D- Méthodologie de l'étude .....	10
CHAPITRE II – CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL .....	13
2- APPROCHE GENERALE : EVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE.....	14
2-1- Débats ou controverse autour du statut de la photographie .....	14
2-2- La photographie documentaire entre 1915 – 1920.....	18
2-3- La photographie et l'histoire.....	20
2-4- Photographie et musée d'histoire .....	21
2-5- Photographie comme archive .....	22
2-2- LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE .....	23
CADRE CONCEPTUEL – Approches sémiologiques.....	30
2-3-1- Le concept de « sémiologie » .....	30
2-3-2- Approche sémiologique de la photographie.....	38
2-3-3- la notion de mouvement social .....	40
CHAPITRE III – Fondements psychosociologiques .....	45
3-1- Le vêtement comme indicateur .....	46
3.2 Le vêtement et ses aspects psychologiques .....	49
3.3 Considérations relatives aux rôles des hommes et des femmes .....	52
CHAPITRE IV – ANALYSES DE CAS.....	57
4-1- REPRESENTATION DES MARINES AMERICAINS .....	58
4-1-1- 28 Juillet 1915, l'armée états-unienne a envahi Port-au-Prince .....	58
4-1-2 Le parade des Marines .....	66

4-1-3 Les Marines ; les gendarmes, les vigilants, à l'assaut dans un camp caco .....	72
4-2- REPRESENTATION DES CACOS DANS DES MOUVEMENTS POPULAIRES .....	81
4-2-1    Portrait de Louis Borno .....	81
4 - 2-2 Prisonniers (« gavilleros ») dominicains (1919) .....	87
4-2- 3    Représentation de Charlemagne Péralte et son équipe .....	92
4-2-4    JEAN BAPTISTE Conzé et Hanneken .....	103
4-3- REPRESENTATION DES CHEFS CACOS ASSASSINES .....	111
Conclusion .....	121
Bibliographie .....	123

## Liste des figures

Figure	Page
1- 28 Juillet 1915 l'armée états-unienne a envahi Port-au-Prince.....	58
1-a Portrait des soldats américains qui marchaient de l'Île de Ligue Navy Yard <sup>1</sup> .....	65
1-b Portrait du départ des blancs (Marines) <sup>2</sup> .....	65
2- La parade des Marines ( <sup>3</sup> ).....	66
2-a Représentation dans la page de Couverture de l'ouvrage de Suzy Castor.....	71
2-b Représentation dans la page de Couverture de l'ouvrage de Roger Gaillard.....	71
3- Les Marines ; les gendarmes, les <i>vigilants</i> , montant à l'assaut dans un camp caco <sup>4</sup> .....	72
3-a Marines états-uniennes et un guide patrouilleur en 1915 pendant la bataille de Fort Dipitie.....	80
3-b Exemple d'un groupe de Marine en 1921 à la recherche des cacos.....	80
4- Portrait de Louis Borno.....	81
4-a Portrait du leader nationaliste Joseph Jolibois Fils.....	86
4-b Portrait des haïtiens emprisonnés par les Marines.....	86
4-c Portrait des Marines en quête de local pour contrebande.....	86
4-d Des officiers de la gendarmerie accompagnés de Sudre Dartiguenave.....	86
5- Prisonniers (« gavilleros ») dominicains (1919) <sup>5</sup> .....	87
5-a Deux photo montrant comment un innocent cultivateur se transformait caco à vue.....	91
5-b Exemple d'un caco qui a eu les mains coupées : le gendarme s'apprête à l'abattre <sup>6</sup> .....	91
5-c Fouilles dans la champagne dominicaine (1919) .....	91
5-d Arrestation d'un cacos <sup>7</sup> ,.....	91
6- Représentation de Charlemagne Peralte et son équipe.....	92
6-a Portrait de Charlemagne Peralte distribué après la « désoccupation » (1934) .....	102
6-b Portrait du député Raymond Cabèche.....	102
6-c Représentation de Charlemagne Peralte sur son cheval blanc .....	102
6-d Photo de couverture du livre « Charlemagne Peralte le Caco » de Roger Gaillard.....	102
6-e Portrait de Valérius Pierre, chef caco prisonnier.....	102
6-f Portrait de Charlemagne Peralte.....	102
6-g Portrait du frère de Charlemagne Peralte, magistrat de Hinche à l'époque.....	102
6-h Portrait d'une femme caco.....	102
7- JEAN BAPTISTE Conzé, le traître, et Hanneken, l'assassin.....	103
7-a Exemple du portrait d'Hanneken (anonyme).....	110
7-b Exemple du portrait de Conzé.....	110
8- Charlemagne Peralte exposé après l'assassinat <sup>8</sup> .....	111
8-a Le Portrait de Charlemagne Peralte II.....	120
8-b Tableau « <i>La crucifixion de Charlemagne Peralte</i> » de Philomé Obin.....	120
8-c Portrait de la mère de Charlemagne Peralte.....	120

<sup>1</sup> <https://ushaitext.wikispaces.com/US+Occupation+1915-1934>

<sup>2</sup> Ibid, meme page

<sup>3</sup> [www.haitirenouveau.com/BASINZIM.html](http://www.haitirenouveau.com/BASINZIM.html)

<sup>4</sup> Ibid, meme page

<sup>5</sup> Livre de Roger Gaillard, Charlemagne Peralte le Cacos, p.

<sup>6</sup> Ibid, photo parue dans le journal américain « crisis » a été prise en Mars 1919, p.

<sup>7</sup> Posted by john in [Uncategorized](#) on October 10, 2012

<sup>8</sup> [www.haitirenouveau.com/BASINZIM.html](http://www.haitirenouveau.com/BASINZIM.html); Roger Gaillard, LES BLANCS DEBARQUENT : Charlemagne Peralte, Le Cacos, ... ; MUPANAH

## **LISTE DES ABREVIATIONS**

BNH : Bibliothèque Nationale d'Haïti

MUPANAH : Musée du Panthéon National Haïtien

MENFP : Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle

SFP : Société Française de Photographie

SHHGG : Société Haïtienne d'Histoire, de Géographie et de Géologie

## Résumé

Ce mémoire porte sur la photographie documentaire du mouvement des cacos pendant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920). Notre préoccupation particulière est de faire une mise en contexte de l'arrivée de la photographie en Haïti. L'objectif est de démontrer la manière dont les photographes "créent" une image inédite, portrait des représentations humaines, des sujets représentés, malgré et au-delà de sa fonction première et avouée de dispositif. L'hypothèse est la suivante: La photographie documentaire nous rappelle l'identité des protagonistes du mouvement social des cacos.

Le corpus est composé de huit photographies, toutes représentant des groupes de personnes; des cacos, des Marines, des gendarmes, des *vigilants*, dans trois types de circonstances: les Forces Armées (Marines, Gendarmes, les Vigilants), l'Évènement Politique, l'Assassinat. Trois photographies pour le premier bloc, quatre photographies pour le deuxième bloc et le troisième bloc n'a que deux, elles font l'objet d'analyse, chacun provenant d'un moment différent. L'étude est partagée en trois grandes parties : La première présente les bases théoriques ; La deuxième partie présente les rapports de l'individu avec son environnement et analyses de cas.

La première partie est aussi divisée en deux chapitres : Chapitre I : Introduction générale ; Chapitre II : Cadre théorique et conceptuel. La deuxième partie est divisé en deux chapitres : Chapitre III : rapports de l'individu avec son environnement sociopolitique ; Chapitre IV : Analyses de cas.

Trois photographies au premier bloc, quatre au deuxième bloc, et une photographie dans le troisième, font l'objet d'analyse, chacun provenant dans des moments différents. Ainsi, à l'intérieur de chaque chapitre, la représentation des analyses de manière chronologique vise à faciliter la mise en valeur des retournements sociopolitiques ponctuels. Pour des raisons de cohérence relatives aux mouvements de résistance en Haïti au cours de la période couverte par le mémoire, une attention particulière est accordée aux codes vestimentaires des personnes représentées. Le choix de photographies documentaires n'est pas fortuit, et il a pour but d'élargir la réflexion sur le fond sociopolitique qui a prévalu au moment de l'acte photographique. Une

étude approfondie du contexte sociopolitique de chaque représentation permet d'autant mieux de valoir la façon dont la photographie *présente* une image singulière de l'évènement représenté.

Mots-clés: PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE, PHOTOGRAPHIE INÉDITE, OCCUPATION ETATS-UNIENNE, HAITI 1915 – 1934, SEMIOTIQUE, VETEMENT, MOUVEMENT POPULAIRE, MOUVEMENT SOCIAL, MOUVEMENT SOCIAL DES CACOS, MARINES.



## **Chapitre I - INTRODUCTION À LA THEMATIQUE DE L'ETUDE**

La photographie est l'art de fixer l'image des objets sur une surface recouverte d'éléments photosensibles. Inventée par Nicéphore Niepce, il marque un tournant dans l'histoire des arts picturaux<sup>9</sup>. Elle a apparu au moment où l'artiste s'est désintéressé de la représentation réaliste avec d'autant plus d'empressement qu'au dernier siècle. Il (l'artiste) a vu surgir à ses côtés un personnage que ses prédécesseurs n'avaient pas connu : Le PHOTOGRAPHE<sup>10</sup>. Celui-ci s'est montré prêt à assumer certaines de ses tâches. Il s'empare non seulement du portrait mais aussi il fait l'objet de sa curiosité et il s'applique à en fixer, à en multiplier l'image. Elle se voue à l'exploration du monde extérieur et elle est en mesure de le reproduire en témoignant d'une objectivité que la peinture n'a jamais atteinte. Certains parlent d'une technique et non un art dans le sens qu'elle est une combinaison de phénomènes physiques et chimiques dans laquelle l'homme n'intervient pas.

La peinture d'histoire reste longtemps sous-jacente pour les photographes. En effet, lorsque les artistes eurent recourt à ce médium dans un but de création et non de reproduction, ils restent conditionnés par une référence insurmontable à la peinture. Ils appellent ce qu'ils réalisent des tableaux mais pas des photographies<sup>11</sup>. Atget se considère plus comme le témoin d'un monde en train de disparaître que comme un artiste. Mais l'œuvre de ces hommes, et l'intérêt grandissant des peintres pour cette technique vont permettre à la photographie de se constituer peu à peu en tant que art. La peinture d'histoire cède la place.

Des sujets propres tendent à se développer. La photographie est la représentation fidèle d'un réel aléatoire ou préparé. En tant qu'art, elle aussi une technique et c'est celle-ci qui permet de modifier la structure de l'image et donc de lui donner une valeur esthétique. A ce moment-là, le débat est presque clos. Dans notre époque, considérée comme celle de la « *civilisation de l'image*<sup>12</sup> », la photographie a pris une telle place que son absence serait inconcevable dans les laboratoires, les facultés, les usines, le musée, l'armée, la presse, etc. La photographie est un puissant moyen de description<sup>13</sup>. Le photographe affirme ainsi sa capacité à transcender le réel par le biais de sa technique, tout en donnant en son art une part au hasard mais aussi au temps qui

---

<sup>9</sup> (Barral IALTET Xavier 2003, p 681)

<sup>10</sup> (Muller Joseph – Emille 1963, p. 11)

<sup>11</sup> (Barral IALTET Xavier 2003, p 681)

<sup>12</sup> Thèse développée par Georges GUSDORF, dans « *Réflexions sur la civilisation de l'image* », 1960 ; publié par un auteur anonyme titré « La civilisation de l'image », [s. a.], Séquences : la revue de cinéma, n° 22, 1960, p. 3-6. dans <http://id.erudit.org/iderudit/52112ac>

<sup>13</sup> ("Dictionnaire Encyclopédique Quillet . Grollier", 1968, 5205)

en semblait et que se trouve ainsi comme **saisi sur son passage**. C'est là que la photographie documentaire a trouvé son originalité, dans le désir de pérennité<sup>14</sup>. Du coup, celle-ci est un outil essentiel pour nous dans la compréhension d'une époque donnée.

### **A- Justification**

Dans le cadre de notre recherche, nous utilisons les documents écrits (Travaux de recherches, documents écrits des historiens, politologue) et les documents non-écrits (Photographie, cinéma, peinture, sculpture...) comme deux langages différents mais non opposés. Nous allons nous appuyer sur la photographie comme document non écrit pour étudier le premier quinquennal de l'occupation états-unienne. En fait, nous allons étudier le mouvement des cacos durant cette période à l'aide des analyses des images photographiques. Dans toute organisation, dans toute culture, la photographie se réfère à, elle renvoie à des objets. Elle n'est pas l'objet mais la représentation de l'objet. La photographie est la représentation imagique des idées qui circulent dans la société. Elle témoigne de la disposition des objets et leur lien dans un espace. L'image photographique est perçue comme point de vue sur les choses. Elle porte un discours qui peut être informatif, descriptif... Elle peut choisir de plaire, d'informer, de raconter, de provoquer ou d'interroger, de documenter...etc. Le contenu, l'interprétation et les fonctions des photos ne sont autre que : une représentation, du témoignage de l'humain à lui-même, à son espace, du temps social, politique... ; un point de vue sur le réel ; une prise de position, une invitation. Pour ainsi dire, la photographie documentaire peut nous aider à comprendre des protagonistes dans les mouvements de résistance en Haïti entre 1915 – 1920.

C'est pourquoi, pour des raisons de cohérence, une attention particulière est accordée aux codes vestimentaires des personnages représentés, ainsi qu'à leur posture et à leur attitude. Le choix de photographies documentaires plutôt que d'autres genres photographiques comme la photographie d'architecture n'est pas fortuit, et il a pour but d'élargir la réflexion sur le fond sociopolitique qui a prévalu au moment de l'acte photographique. Une étude approfondie du contexte sociopolitique de chaque représentation permet d'autant mieux de faire valoir la façon dont la photographie présente une image singulière de l'évènement représenté. Et c'est spécialement sur la *présentation*,

---

<sup>14</sup> C'est le caractère durable et continu d'une chose ou d'un évènement historique...

la manière photographique, que repose le souvenir des états de fait forcément modelé, entre autres, par l'angle de prise de vue qui est un moment et un fragment de l'espace capté par l'objectif.

Le corpus est composé de huit photographies, toutes représentant des groupes de personnes dans trois types de circonstances: La Gendarmerie (Marines, Gendarmes, vigilants), les évènements politiques et les assassinats, le premier regroupe trois documents, le deuxième regroupe quatre et le troisième ne regroupe qu'un. Ces photographies datent d'une période au cours de laquelle Haïti a connu des bouleversements sociopolitiques majeurs sur tous les plans. Le choix d'un corpus de photographies issu d'une époque relativement éloignée pourrait laisser entendre que les codes vestimentaires du passé font état d'une progression généralisée du côté de la puissance impérialiste états-unienne et la régression du côté des mouvements de résistance Haïtienne. Dans l'optique de ce mémoire, chaque photographie est plutôt reconnue comme un moment de mutation. Bien entendu, dans l'ensemble de toutes les photographies documentaires prises au cours de la période couverte par le corpus, il peut exister des contres exemples qui montrent d'autres attitudes des belligérants dans des situations semblables ou différentes.

## **B- Limitations de l'étude**

Selon Georges Eddy Lucien, l'expression *époque américaine* renvoie à la périodisation traditionnelle 1915 – 1934, marquant le début du débarquement des forces militaires américaines en Haïti et leur départ. Elle mérite d'être nuancée car elle est marquée par des creuses que impriment à cette période dite « américaine » des caractéristiques de nature différente : La période 1915- 1922, période d'entente et de conflits entre les dirigeants haïtiens et le personnel américain, laisse dessiner une période américaine très mitigée ... Nous pouvons en déceler deux éléments récurrents : La cohabitation d'un pouvoir local avec le personnel américain non sans des nuances importantes et la présence des forces militaires américaines<sup>15</sup>. Selon professeur Michel Hector « *Dans les deux grandes crises de 1908-1915 et 1986-1994, la répression antipopulaire est également présente. En ce qui concerne la première, il a fallu cinq années de guerre et d'actes de violence conduites par l'armée étrangère et ses supplétifs (1915-1920) pour aboutir à l'annihilation de la mobilisation paysanne des cacos, au prix de milliers de morts et faciliter ainsi l'implantation de la domination nord-américaine*<sup>16</sup> ». De même, Michel Hector en a mis en

---

<sup>15</sup> (Lucien Georges Eddy 2013, p 23)

<sup>16</sup> Hector Michel, « *Mouvements populaires et sortie de crise (XIXe - XXe siècles)* », p 86, Pouvoirs dans la Caraïbe [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 05 mai 2011, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://plc.revues.org/557> ; DOI : 10.4000/plc.557

question la périodisation traditionnelle en mettant l'accent sur les cinq années de guerre meurtrière conduites par les occupants à travers les marines pour arriver à mettre en échec le mouvement des cacos.

Ainsi, nous nous situons sur ces points de vue pour faire une délimitation afin de mieux explorer le champ de la recherche. Cette délimitation se fait en rapport à l'orientation adoptée dans ce mémoire, de voir le premier quinquennal de résistance populaire, que les marines de concert avec le pouvoir politique, des vigilants, des gendarmes, des *traîtres* vont mettre en échec par des assassinats (1915 – 1920). La première correspond à l'envahissement physique des américains sur le sol Haïti, la seconde date correspond à l'assassinat de Benoit Batrville, le chef de file du mouvement des cacos après Charlemagne Péralte. C'est pourquoi, nous nous retrouvons dans la « sous-périodisation » de l'occupation américaine d'Haïti de Georges Eddy Lucien à savoir 1915 – 1922 et celle de Michel Hector à savoir 1915 – 1920.

Selon Sauveur Pierre Etienne, 28 Juillet 1915 a été l'effondrement de l'Etat Haïtien et l'incapacité des élites à opposer à une quelconque résistance organisée favorisent le déploiement rapide des troupes de l'armée états-unienne. Ses points stratégiques et les bâtiments symboliques de la capitale (ports, casernes, bureau des douanes et des contributions, palais présidentiel, les ministères et les tribunaux) sont investis. Les américains obtiennent la collaboration d'une fraction des élites politiques locales. La création de la gendarmerie comme le prévoit l'article X de la convention haïtiano-américaine composée d'Haïtiens et dont les officiers supérieurs sont tous des américains s'inscrit dans cette perspective<sup>17</sup>. Le mécontentement général dans les zones rurales provoque l'entrée en scène de Charlemagne Péralte et de Benoit Batrville, deux héros de la résistance paysanne. En effet, entre 1915 – 1920 plusieurs milliers de civils et de combattants désarmés sont tués par les forces d'occupation alors que ces derniers combattent, avec l'aide de la gendarmerie Haïtienne commandée par les officiers américains, une insurrection armée de paysans, les cacos, particulièrement dans les campagnes du Centre, de l'Artibonite, de l'Ouest, du Sud, du Nord et du Nord-est d'Haïti. Cette insurrection avait pour objectif de défendre la liberté de la nation à l'aide d'une guerre offensive, nationale et antiaméricaine consciemment. Le nombre de victimes est toujours incertain. Notre mémoire de recherche va permettre de garder la mémoire collective haïtienne vivace en se souvenant des exécutions sommaires, dans les périodes de résistances à

---

<sup>17</sup> (Pierre – Etienne Sauveur 2011, p 210)

savoir 1915, 1918, 1919, 1920. Des milliers de civils meurent et sont tués lors de construction forcées de routes dans le pays, travaux appelés corvée. Selon Trouillot, 5 500 personnes sont morts pendant la corvée<sup>18</sup>. La mort de bon nombre de prisonnier à Chabert sous le coup de toute sorte de tortures, quand ils ne sont pas fusillés. Il y a un cimetière à cette fin...<sup>19</sup>

Durant les trois premiers mois de l'occupation, on enregistre 200 morts dans le camp des cacos. De 1916 à 1918, 250 autres insurgés sont morts au cours d'affrontements régulières. En 1919, 1881 *guérilleros* sont massacrés par la gendarmerie. L'assassinat de Charlemagne Péralte le 1<sup>er</sup> Novembre 1919 et celui de Benoit Batrville le 19 Mai 1920, scellent la fin de la résistance armée<sup>20</sup>. Dans les années 30, le brigand d'hier et ses partisans seraient largement réhabilités. C'est à Charlemagne Péralte que Danache dédiera son livre : « ...le premier devoir des haïtiens, après notre départ, sera d'élever un magnifique monument à Charlemagne Péralte. C'est Charlemagne Peralte et ses cacos qui nous ont porté à avoir de la considération pour vos compatriotes ... »<sup>21</sup>.

### C- Problématique

Contrairement à ce qu'on pensait, la photographie, partant de son évolution en Haïti, a souvent servi pour expliquer des réalités sociopolitiques. D'une part, elle est associée à son foyer d'invention, c'est-à-dire la France. Michel Philippe Lerebours a affirmé que *les premiers photographes s'installent à Port-au-Prince en 1860*<sup>22</sup>. Jean Desquiron a affirmé : « peu de temps après l'auto-proclamation du président Faustin Soulouque comme empereur Faustin Ier, Johannes Friberg invite le public à venir se faire des portraits au daguerréotype »<sup>23</sup>. D'autre part, elle est associée à une élite, une institution étatique qu'est l'armée dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans des pays européens et américains. Entre autre, Charles Baudelaire a identifié l'essor de la photographie avec l'essor de la bourgeoisie...<sup>24</sup>. Ceci dit, il a mis en question son caractère élitiste. D'ailleurs, quelqu'un d'autre avance que des militaires en carte de visite sont venus introduire la photo en Haïti vers les années 1864.

En effet, Roger Gaillard nous a affirmé que « les photographes cubains étaient déjà là en 1878, après la défaite de leur première guerre d'indépendance ». Parmi ces expatriés cubains, il n'y a

---

<sup>18</sup> ("Liste Chronologique Des Massacres Commis En Haïti Au XXe Siècle 2015, p 3)

<sup>19</sup> (Gaillard Roger 1981)

<sup>20</sup> (Ibid, p 211)

<sup>21</sup> Ibid, p 229, 230)

<sup>22</sup> LEREBOURS Michel Philippe, *Haïti et ses peintres*, De 1804 à 1980, Ed. Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1989, Haïti

<sup>23</sup> DESQUIRON Jean, *Haïti à la une – une anthologie de la presse haïtienne de 1724 à 1934*, Tome I (1724 – 1864), p 238

<sup>24</sup> MICHAUD Stéphane, Jean – Yves MOLLIER et Nicole SAVY, *Usages de l'image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Ed. Créaphis, 1992, Paris, p. 252

que des cordonniers. D'autres sont tailleurs, coiffeurs, orfèvres, photographes, ébénistes, sans compter des musiciens et des médecins représentant les professions libérales<sup>25</sup>. L'auteur poursuit : « ...ils ne vivent que de la sueur de leur front »<sup>26</sup>. En effet, les premiers photographes qui s'installent en Haïti étaient venus de partout, particulièrement de la France et de Cuba, et ils n'avaient d'autres statuts que d'artisans. Donc, c'étaient des amateurs. En outre, dans les premiers moments de la photographie le portrait était dominant. Les personnages allaient se faire photographier pour exhiber leur richesse, leur « statut social ».

A l'occasion du 28 Juillet 1915, marquant le débarquement de l'armée états-unienne à Port-au-Prince, une *nouvelle vague de photographes vinrent en Haïti*<sup>27</sup>. Pour ainsi dire, diverses sources nous sont parvenues. En fait, ces sources génèrent des contradictions qui s'expriment même dans notre réalité historique avec la trace de ces photographes qui nous sont parvenus. Entre autres, cette vague de photographes états-unien a laissé tant de photos éveillent notre curiosité. Pour ainsi dire, les photos essaient de révéler le réel dans un désir de pérennité. Ils sont de genre documentaire. C'est pourquoi, nous avons eu beaucoup d'intérêt à nous aventurer sur cette thématique pendant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915–1920). Cette période correspond à un moment où la population haïtienne a vécu un changement de paradigme dans le sujet photographique à l'aide des images inédites, surtout dans les représentations humaines.

Aussi, est-ce une période marquée par le mouvement social des cacos. A noter que, les cacos étaient des citoyens haïtiens qui ont mené un vaste mouvement social visant à résister face à l'occupation. Ils revendiquaient la souveraineté du peuple haïtien, libre et indépendant. Ce mouvement social allait ouvrir de nouveaux horizons pour les photographes. Bien entendu, la résistance intellectuelle s'est fait sentir. A tel point que « Georges Sylvain et ses collaborateurs organisèrent une croisade en Haïti et aux Etats-Unis dans le but de restaurer la souveraineté haïtienne... »<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Gaillard Roger, Les blancs débarquent : La République exterminatrice, 1982, Ibid, p.192

<sup>26</sup> Ibid, p. 193

<sup>27</sup> En s'appuyant sur la signature du Major Mead qui a photographié le cadavre de Charlemagne Péralte

<sup>28</sup> JEREMIE Rouchon TROIS GENERATIONS D'INTELLECTUELS Haïtiens : DE LA PERCEPTION DU DISCRÉDIT ÉTRANGÈRE LA SECONDE INDÉPENDANCE », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997

<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq21978.pdf>

Du coup, le sujet photographique s'est diversifié. C'est ce qu'on va appeler dans les années 1910 – 1930<sup>29</sup> la photographie documentaire. Tout d'abord, ce qui nous paraît un peu controverser c'est le message imagé que les Marines ont fait circuler du mouvement des cacos, jusqu'à ce qu'ils leur accusaient de « bandits »<sup>30</sup>. C'est-à-dire des malfaiteurs ne bénéficiant d'aucune protection de la loi, pouvant à tout moment être abattu sans jugement. Or, ce ne sont que les héritiers des *traditions révolutionnaires haïtiennes*<sup>31</sup> qui se sont organisés à la fois militairement et politiquement en se fondant sur les traditions ancestrales. Leur objectif était de lutter pour le rétablissement de la souveraineté nationale. Pour casser le mouvement, après la mort de Charlemagne Peralte le 1<sup>er</sup> novembre 1919, les *Marines* ont fait circuler des milliers d'exemplaire de l'image de l'assassinat de celui-ci, une façon d'intimider les Cacos. A remarquer que Charlemagne Peralte était un *révolutionnaire nationaliste* et chef du mouvement des Cacos, une icône de la résistance armée, manifestation essentielle du nationalisme de souche paysanne<sup>32</sup>. En outre, après avoir assassiné Benoit Batrville le 20 mai 1920, les Marines ont coupé sa tête et faire le tour de la ville avec<sup>33</sup>. A noter que celui-ci était le lieutenant de Charlemagne Peralte qui a repris le flambeau de la lutte. Il a été nommé le 2 décembre 1919 commandant des forces Cacos, pour remplacer tout de suite Charlemagne Peralte dans un congrès organisé par les Cacos. Par ailleurs, dans quel objectif que les Marines ont assassiné des leaders du mouvement des cacos ? Dans quel objectif les marines ont partagé des exemplaires des photos d'assassinats aux populations rurales ? N'était-ce pas un outil de manipulation ?

Par la propagation de ces *messages photographiques*, des citoyens inspirés de la crainte de l'occupant ont cessé de soutenir le mouvement des Cacos. En outre, ces citoyens se sont trouvés relativement à proximité des localités occupées par les Cacos. Ainsi, l'image des Cacos comme *patriotes et nationalistes*<sup>34</sup> n'a pas cessé de discréditer.

Le constat d'un manque de vulgarisation de cette tranche d'histoire sur les supports iconographiques, à vocation scientifique, fait défaut à la compréhension et à la sensibilisation de

---

<sup>29</sup>En mettant l'accent sur la définition adoptée au Vème congrès de la Photographie en 1910, cité dans le corps du travail par M.me Françoise DENOYELLE dans son mémoire de maitrise en 2012. Et en considérant les travaux de Michel Frizot dans lesquels elle a fait l'évolution de la photographie documentaire (1915 – 1920).

<sup>30</sup> Gaillard Roger, *Les blancs débarquent : Charlemagne Peralte le caco*, 1981, p, 43

<sup>31</sup> Dubois Laurent, [http://www.fokal.org/fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1080%3Ademocratie-a-la-base-lhistoire-de-la-culture-politique-dhaiti&Itemid=54](http://www.fokal.org/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=1080%3Ademocratie-a-la-base-lhistoire-de-la-culture-politique-dhaiti&Itemid=54)

<sup>32</sup> CASTOR Suzy, *L'occupation américaine d'Haïti*, Ed. CRESFED, 3<sup>ème</sup> Ed. Française p. 150

<sup>33</sup>Entrevue avec un guide du MUPANAHA en février 2014

<sup>34</sup> Gaillard Roger, *Ibid*, p. 12-13



plus d'un. A cela, certains individus se trouvent en difficulté de s'approprier de l'image de leur société. En fait, c'est une société d'hypocrite qui cache son histoire et son image. Sur ce point, Charles – Olivier Carbonell a affirmé: « *Une société ne se dévoile jamais si bien que lorsqu'elle projette derrière elle sa propre image* »<sup>35</sup>. Dans ce cas, cette recherche sur l'iconographie en Haïti est fondamentale. Peut-être, notre seule limite c'est que notre discours se tourne autour de l'image. Et qui concerne le premier quinquennat de la période étudiée, et les sujets sont des représentations humaines. Et ceci dit, peut-être l'importance de cette recherche qui vise à étudier le mouvement social des Cacos à l'aide du genre documentaire. Nous essayons de montrer à quel niveau le photographe pourrait être objectif, comme Paul Sand a évoqué la notion de l'*objectivité* de la photographie...<sup>36</sup>. Cependant, comment la photographie documentaire peut-elle servir d'aide-mémoire pour comprendre le mouvement social des Cacos pendant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920)?

Nous nous donnons pour objectif de valoriser la photographie documentaire dans sa capacité de mettre à jour l'image « inédite » de l'identité des protagonistes durant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920). Ensuite, démontrer la façon dont chacun des cas du corpus modélise un aspect particulier du mouvement des Cacos. Puis, Faire ressortir le caractère factice du message identitaire souligné par la photographie. Et, démontrer que la photographie documentaire comme source pouvant raconter les évènements historiques. Enfin, démontrer que la photographie documentaire peut servir d'aide-mémoire du mouvement de résistance des Cacos.

Nous fixons l'hypothèse que la photographie documentaire est révélatrice de la répression de l'occupant sur le mouvement social des cacos.

Le modèle théorique de Barthes faisant croire que la photographie apporte derrière elle un message et le modèle d'analyse d'image de Stéphanie Dansereau<sup>37</sup> pratique se rencontrent dans notre travail. Cette rencontre facilite l'opérationnalisation de ce concept. D'abord nous identifions l'œuvre; une première exploration; une analyse, les aspects extérieurs, l'analyse de la mise en œuvre; les procédés d'expression; la contextualisation, le contexte de l'élaboration de l'œuvre, les recherches savantes; et enfin un résumé.

---

<sup>35</sup> CARBONELLE Charles Olivier, L'HISTORIOGRAPHIE, Edition PUF, 1981, p. 4

<sup>36</sup> FRIZOT Michel, LACAMBRE Geneviève, Antoinette LENORMAND – ROMAIN, Rodolphe RAPETIT, Philippe NEAGU, Françoise HEILBRUN, Marc BASCOU, Philippe THIEBAUT, Caroline MATHIEU, Georges VIGNE, *Nouvelle histoire de la photographie*, Ed. Bordas S. A, 1994, Paris, p. 387

<sup>37</sup> DANSEREAU, Stéphanie, <http://www.er.uqam.ca/nobel/r33554/accueil/guantanamo.html>

## D- Méthodologie de l'étude

Le modèle théorique de Barthes faisant croire que la photographie apporte derrière elle un message et le modèle d'analyse d'image de Stéphanie Dansereau<sup>38</sup> pratique se rencontrent dans notre recherche. Cette rencontre facilite l'opérationnalisation de ce concept. D'abord nous identifions l'œuvre; une première exploration; une analyse, les aspects extérieurs, l'analyse de la mise en œuvre; les procédés d'expression; la contextualisation, le contexte de l'élaboration de l'œuvre, les recherches savantes; et enfin un résumé.

Pour faire cette analyse, il fallait donc procéder à une sélection judicieuse d'une part des cas afin de rendre compte de certains aspects privilégiés de transition, sans perdre de vue la portée pragmatique du médium. En outre, comme tout travail historique respecte l'ordre chronologique, nous avons fait notre choix dans différentes dates marquées par d'évènements historiques. Le choix des cas d'analyse repose sur trois paramètres: **premièrement**, les personnages sont représentés dans des circonstances qui profilent une image de la condition des mouvements de résistance hors du foyer. D'autres parts, dans leurs mouvements d'attaque et de défense, des actions politiques et d'assassinat. **Deuxièmement**, l'étude se veut *qualitative* qui vise à rendre opératoire un modèle *d'analyse sémiologique*<sup>39</sup>, d'où la sélection de huit cas à travers les dix-neuf ans de l'occupation. Il s'avérait utile de retenir des cas pertinents aux trois types de circonstances représentés durant la période étudiée à savoir: La Gendarmerie (Marines, Gendarmes, les vigilants), des évènements politiques et des assassinats.

**Troisièmement**, l'étude est basée sur une théorie barthienne de la *réception des images photographiques*, ce qui explique une analyse approfondie du plan d'expression de chacune des images photographiques, dont le cadrage, les plans de perspectives, les teintes, les jeux d'ombre et de lumière et la localisation des personnages dans l'espace global. En effet, pour contextualiser ces moments d'occupation la source de chacune des photographies du corpus est aussi retenue, ainsi que l'identité du photographe, quand elle peut-être retracée, ce qui n'est pas toujours le cas pour les documents de cette nature. Certains cas analysés font partie d'archives informatisées dont la vocation historique est évidente, d'autres ont été reproduits dans les livres d'histoire et légendes

---

<sup>38</sup> DANSEREAU, Stéphanie, <http://www.er.uqam.ca/nobel/r33554/accueil/guantanamo.html>

<sup>39</sup>L'*analyse sémiologique*, du terme « sémiologie » utilisé dans notre travail de recherche comme concept fondamental, que je fais une élaboration relativement large dans le chapitre consacré au cadre conceptuel du travail, renvoie tout à la fois à des sémiotiques spécifiques (par exemple, la sémiologie de l'image envisagée comme théorie de la signification de l'image) et à leurs applications pratiques (la sémiologie de l'image comme analyse de documents utilisant les moyens de la sémiotique). Ce concept me permet de comprendre des images photographiques durant l'Occupation Américaine d'Haïti (1915 1920-) et par la suite dégager des significations particulières.

qui accompagnent les images participent d'une mise en contexte particulière qui réoriente le sujet figuré. C'est ainsi que, peu importe la façon dont elles ont été prises par le photographe, elles font figures de souvenirs, d'aide-mémoire vraisemblables dans le temps historique ; elles ont laissé des traces qui *présentent* une époque révolue.

L'étude est partagée en trois grandes parties : La première présente les bases théoriques ; La deuxième partie présente les fondements psychosociologiques et analyses de cas. La première partie est aussi divisée en trois chapitres : Chapitre I : Introduction générale ; Chapitre II : Cadre théorique et conceptuel. Tout d'abord, nous avons essayé de faire une introduction générale à la thématique de l'étude ; nous avons mis l'accent sur la justification de l'étude ; puis limiter notre recherche ; ensuite poser la problématique qui prend en compte les objectifs de la recherche, les hypothèses et par la suite clarifier la méthodologie de l'étude. Dans le deuxième chapitre, nous abordons des débats et des controverses autour du statut de la photographie. Ensuite, avancer la définition adoptée par les participants au *Vème congrès International de la Photographie* (en 1910 à Bruxelles) de la photographie documentaire. Puis avancer les fondements sémiologiques tout en le voyant comme approche pour comprendre le mouvement social des cacos. En premier lieu, on a affaire avec le modèle sémiologique élaboré par Roland Barthes. A noter que, le *message photographique* est un *message sans code*, donc c'est un *message continu*. Il peut y avoir transparence et opacité par le dispositif photographique qui devient à son tour agent qui laisse des traces pour un éventuel récepteur. Cette approche sémiologique, proposée par notre encadreur, est maintenue dans le mémoire. Le concept d'altérité est primordial dans cette étude, car toutes les photographies du corpus représentent des groupes de personnages à savoir Cacos / Marines – Gendarme –vigilants. Mais puisque les documents analysés appartiennent spécifiquement au genre de la photographie documentaire, les recherches de plusieurs spécialistes de ce type de représentation servent de pistes en complément au modèle de Barthes.

La réflexion élargie aux contextes sociopolitiques est basée sur les recherches en sciences sociales et humaines qui s'entendent sur l'importance des vêtements dans la constitution du mouvement social des cacos et insistent, d'autres parts, sur les notions de représentation des personnages dans les mouvements sociaux et de projection de soi au sein des bandes cacos. Le concept d'*altérité*<sup>40</sup> est primordial dans cette étude, car toutes les photographies du corpus représentent des groupes de personnages cités antérieurement.

---

<sup>40</sup> Ce qui est autre

Etant donné que le but du mémoire est de faire ressortir le *caractère factice*<sup>41</sup> du message identitaire (dans les mouvements des cacos) souligné par la photographie, il est capital de relier ces sources théoriques à l'énonciation de la photographie. Ainsi, les hypothèses articulées sur la symbolique du vêtement doivent être remises en contexte au sein même des images, en tenant compte des traits formels susceptibles d'ancrer l'histoire racontée. C'est dire que le dispositif photographique lui-même est ici posé comme **métalangage**. Celui-ci reconduit les stratégies utilisées consciemment ou inconsciemment par le photographe dont la prise de vue semble parfois spontanée, en d'autres cas bien orchestrée quant à l'attitude « naturelle » des portraiturées face à la caméra. Les cas d'analyses ont en effet sélectionnés en vertu de ces variantes.

La deuxième partie du mémoire est partagée en quatre chapitres : dans le chapitre III nous abordons les fondements psychosociologiques: le vêtement comme indicateur, le vêtement et ses aspects sociopolitiques et culturels tout en soulignant les considérations relatives aux rôles des hommes et des femmes ; le chapitre IV est consacré à l'analyse de cas: Représentation des Marines, des gendarmes et des *vigilants* dans les répressions ; Représentation des cacos lors des évènements sociopolitiques ; Représentation des chefs cacos victimes d'assassinat. Trois photographies pour le premier bloc, quatre photographies pour le deuxième bloc et le troisième bloc n'a que deux, font l'objet d'analyse, chacun provenant d'un moment différent. Ainsi, à l'intérieur de chaque chapitre, la représentation des analyses de manière chronologique vise à faciliter un *travail de mémoire*<sup>42</sup> des retournements sociopolitiques ponctuels. La même structure est conservée à chacune des analyses : la mise en contexte de l'image (circonstance de la prise photographique, source du document, identité du photographe s'il y a lieu), la description formelle du document ; l'iconographie ; l'aspect photographique proprement dit.

---

<sup>41</sup>Qualité de ce qui constitue un fait en tant que tel. Il semble que le terme « facticité » soit propre à Sartre. Il est néanmoins avéré, comme cela va apparaître dans ce développement, que ce concept est d'origine heideggerienne. La facticité désigne le caractère de ce qui existe à titre de fait contingent, c'est-à-dire, de ce qui pourrait ne pas être. Elle est l'expression d'une conception singulièrement dramatique du destin de l'homme, *LA FACTICITE DE LA CONDITION EXISTENTIELLE*, Par Emmanuel AVONYO, page 1

<sup>42</sup> Travail visant à se rappeler d'un ensemble de souvenirs partagés

## **CHAPITRE II – CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL**

## 2- APPROCHE GENERALE : EVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE

### 2-1- Débats ou controverse autour du statut de la photographie

D'après le *Dictionnaire d'esthétique*, Souriau Etienne a essayé de relier trois aspects de la photographie. Tout d'abord, il parle de la photographie en tant que procédé, ensuite la photographie en tant qu'image et enfin la photographie en tant qu'activité artistique<sup>43</sup>. Dans ce mémoire, nous avons mis l'accent sur le deuxième aspect de la photographie c'est-à-dire la photographie comme image. Selon Souriau, lorsqu'on emploie le terme de photographie, c'est souvent pour se référer au résultat du processus photographique, c'est-à-dire à l'image, et d'une manière plus spécifique à l'image perspective obtenue par l'intermédiaire du dispositif optique. Il poursuit, l'image photographique se distingue fondamentalement de l'image picturale dans la mesure où elle est en relation causale avec l'objet qu'elle reproduit. Le problème de la nature de la photographie est à distinguer du problème de l'objectivité photographique : en tant qu'empreinte, l'image photographique est toujours « vraie », alors que la question de l'objectivité ne s'adresse pas à l'image mais à l'interprétation qu'on en donne<sup>44</sup>. A ce moment, il suffit d'aborder le statut de la photographie dès les premiers moments de son évolution.

Selon Stéphane MICHAUD, entre 1850 et 1870, la photographie a oscillé entre controverse et utopies. D'abord, à propos de son statut artistique. Puis, à propos de ses usages scientifiques et industriels<sup>45</sup>. D'où le statut artistique est controversé. L'auteur a essayé de relier certains événements par rapport à cette date. Selon lui, la date de 1855 est marquée par trois événements : fondation de la Société Française de Photographie (SFP), l'ouverture des premiers grands studios de portrait, enfin l'exposition universelle de la photographie à Paris. L'auteur poursuit, deux conceptions de la photographie s'opposent : un courant esthétique ; autour du SFP, et un courant « utilitariste » ayant pour chef de file Erneste Lacan<sup>46</sup> qui trouve un exceptionnel écho avec l'exposition universelle.

L'exposition universelle s'intéresse au procédé photographique dans lequel elle voit un instrument susceptible : d'abord, de répondre aux besoins techniques de la science, de l'art et de l'industrie ;

---

<sup>43</sup> (Souriau Etienne 1990, p 1196)

<sup>44</sup> (Ibid, p 1197)

<sup>45</sup> (MICHAUD Stéphane et al. 1992, p 249)

<sup>46</sup> (Ibid, p 250)

ensuite de vulgariser et de devenir ainsi « *un auxiliaire démocratique par excellence* » ; enfin d'instruire et d'éduquer « *en répondant les lumières dans les masses pour les élever et les rendre meilleures* ». Cette appréhension « utilitariste » néglige les potentialités créatives de la photographie au profit de ses usages scientifiques et industriels, elle voit encore en elle un moyen de développer conjointement le savoir et la moralité du peuple...

Charles Baudelaire identifie l'expansion de la photographie avec l'essor de la bourgeoisie, accusée de vouloir contempler « sa trivial image sur le métal »<sup>47</sup>. En 1860, les photographes industriels accordaient une attention particulière aux questions commerciales, ils s'attachent désormais à défendre les mérites artistiques de la photographie. Disdéri, dans son ouvrage de 1862, *l'Art de la photographie*, s'applique à démontrer que la photographie est un art... Mayer et Pierson assignent en justice pour « concurrence déloyale » les contrefacteurs de plusieurs de leurs portraits d'hommes célèbres. Leur défense repose sur l'affirmation du statut artistique de la photographie ; celle-ci doit pouvoir bénéficier des dispositions de la loi sur la propriété exclusive des œuvres d'art.

Disdéri affirme que la « *spécificité de l'art photographique* » repose sur le fait que le photographe ne saurait se passer de la présence des objets qu'il veut reproduire ; il est lié à la réalité, ne peut s'en débarrasser et est condamné à l'« exacte imitation ». C'est le lien physique entre l'image et son objet qui fait la spécificité de l'art photographique, avance Disdéri. Pour ses adversaires, ce lien est incompatible avec l'art. Ces derniers nient le rôle de l'individu-photographe. Pour eux, l'image photographique est étrangère au domaine de l'art parce qu'elle ne procède pas directement de la main, de l'esprit, de l'imagination de l'artiste. Stéphane MICHAUD affirme que : « la photographie suscite la crainte de ceux dont elle menace la situation, tandis que pour d'autres elle est l'« un des découvertes les plus merveilleux de ce siècle ». Mais entre 1850 – 1860 la situation de la photographie est paradoxale : elle est techniquement incapable de tenir ses promesses et de répondre aux espoirs qu'elle suscite »<sup>48</sup>.

La photographie est perçue comme une source « *d'éclaircissement positif et parlant* », un document « exacte » et « sincère ». Elle est facile à mettre en œuvre, et qu'elle saisit et pérennise l'instant, l'installe dans l'éternel, suspend les effets destructeurs du temps. « *Elle vulgarise ce qui*

---

<sup>47</sup> (MICHAUD Stéphane et all., p 252)

<sup>48</sup> (Ibid, p 254)

*était le monopole du petit nombre* ». Elle est perçue comme un facteur de renouvellement des secteurs de l'action et de la connaissance qui sont, au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, en pleine mutation. Elle est considérée comme un vecteur de renouveau de la stratégie, de la science, de la justice, de l'archéologie, mais aussi de la production, du pouvoir et des rapports entre les hommes. Synonymes de valeurs nouvelles (rationalité, rentabilité, démocratie), elle témoigne d'une véritable quête de l'absolu : absolu de l'exactitude et de l'instantanéité de la représentation (identité illusoire entre l'objet et son image), absolu de la maîtrise du temps (pérennité), absolu du relevé universel (mise en image du « monde entier »), absolu démocratique de l'égalité de tous grâce à la vulgarisation par l'image. Par son fonctionnement (mécanique) et par son rapport aux choses et au monde (aide-mémoire, trace), elle concrétise cette quête, mais son inachèvement technique en dévoile son caractère dérisoire car : l'instantanéité sera effective à la fin du siècle ; en fait de pérennité, beaucoup d'épreuves s'effacent avec le temps ; la reproduction en grand nombre nécessaire à la diffusion est possible avec le procédé photographique proprement dit, et ne sera pas effective avant la longue mise au point de la photogravure ; la facilité de la mise en œuvre du procédé elle-même est illusoire.

A remarquer que la photographie s'inscrit dans le champ scientifique avec la même force qu'en son temps la perspective, telle que l'analyse Panofsky à partir des relevés anatomiques de Vinci :

*« Il n'est pas exagéré que dans l'histoire de la science moderne, l'introduction de la perspective marque le début d'une première période ; l'invention du télescope et du microscope, le début d'une deuxième période, et la découverte de la photographie, celui d'une troisième : dans ; les sciences d'observation ou de description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même ».*

En même temps avec le savoir scientifique, la photographie renouvelle le rapport de l'homme à l'espace. Elle crée l'illusion de rendre les choses et les territoires proches et accessibles. En 1860, Nadar<sup>49</sup> entreprend de photographier à la lumière électrique les catacombes et les égouts de Paris.

D'après Stéphane MICHAUD, les **fonctions signifiantes de la photographie** se résument ainsi : adapter la photographie aux besoins de la science, de l'information et de l'industrie, à la doter

---

<sup>49</sup> Nadar, Félix (1820-1910), photographe, aéronaute, journaliste, caricaturiste et écrivain français. Comme photographe, Félix Nadar a été l'un des maîtres du portrait et l'un des grands innovateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un pionnier de la photographie documentaire



d'usages pratiques et sociaux, à dépasser des usages présents : le portrait qui est le plus important. Dominé par le portrait, ses usages sont principalement privés. Son usage essentiel aura été à cette époque de signifier la modernité<sup>50</sup>. Nous nous situons dans cette démarche, en ce qui a rapport notre recherche, pour adapter les photos étudiés aux besoins de la science, de l'information tout mettant l'accent sur des usages sociaux. Sur le plan iconographique, elle est le témoignage le plus direct (mentalités dévoilées).

Jean Lauzon, dans ces écrits à propos de la *photographie moderne*, a développé les deux aspects du concept « moderne ». Un premier surtout formel, tourné vers les objets, et un autre, essentiellement existentiel, axé sur les sujets où les concepts d'attitude et d'indépendance seront retenus<sup>51</sup>. Selon Jean Lauzon, la photographie, alors moderne parce que nouvelle, et à l'instar de bien d'autres progrès scientifiques et techniques, s'est imposée malgré l'église de moins en moins omnipotente. La *modernité photographique* est la conjugaison de ces deux aspects<sup>52</sup>. Toutefois, il a pris beaucoup de précautions par rapport à ce formalisme. Selon lui, ce formalisme ne saurait lui être suffisant toutefois, puis qu'il demeure assujetti aux formes. Dans la formation d'une modernité photographique, deux étapes sont fondamentales : le cadre général de l'idée moderne et aussi dans la tradition photographique même qui s'installe progressivement à partir de 1839, poursuit-il. L'appareil-photo comme outil nouveau (donc moderne) et de l'exploitation de ses potentialités formelles spécifiques alors privilégiés. Un nouveau rapport à un nouvel outil est possible. L'imagerie photographique sera alors dépouillée, signifiée, clarifiée, épurée, notamment en réponse à un pictorialisme décadent. Stieglitz reconnue partout comme l'archétype de la modernité photographique occidentale, dans son œuvre « *L'entrepôt*, 1907 ». L'affirmation d'un sujet photographique désormais insoumis apparaît vers 1950, année pouvant considérer comme fondatrice de la *modernité photographique*<sup>53</sup>. Puisque, sujet et objets réunissent alors formes et existences individuelles au sein d'un même projet.

Les photographes auront été assujettis à différents pouvoirs, dont le formalisme normatif, mais aussi gouvernement et institution. Enfin, la seule condition de qualifier la photographie de moderne est la suivante : « Tant que la photographie répond à des besoins exprimés par les commandes

---

<sup>50</sup> (MICHAUD Stéphane et all. 1992, p 256)

<sup>51</sup> (Carani Marie 1995, p 217)

<sup>52</sup> (Ibid, p 221)

<sup>53</sup> En faisant référence au travail publié sous la direction de Marie Carini

étatiques ou commerciales dont elle dépend pour survivre, elle ne peut être qualifiée de moderne »<sup>54</sup>. Par rapport à cette qualification, nous nous rendons compte que la photographie de cette période ne peut être qualifiée de moderne.

## **2-2- La photographie documentaire entre 1915 - 1920**

Dans l'ouvrage publié sous la direction de Michel FRIZOT, les auteurs se consacrent à faire un rapport entre la photographie documentaire et un écrivain.

« Parler la photographie documentaire entre 1915 et 1920 c'est se comporter comme écrivain d'une certaine façon : rechercher des informations, recueillir des images, et écrire une manière d'aventure – la vie des photographes – faire vrai en évitant les invraisemblances historiques ; redonner une présence aux documents historiques. L'histoire de la photographie correspond à la suprématie du modèle de l'histoire de l'art, spécifiquement, l'histoire de la peinture. Les photographies (images sur papier et monochromes) ont d'emblée été perçues comme des documents graphiques proches du dessin, de la lithographie, assimilation renforcée par l'usage illustratif et documentaire qu'on en a fait »<sup>55</sup>.

A travers cette approche, nous nous retrouvons dans cette démarche. A la seule différence, nous ne sommes pas en mesure d'identifier les photographes voir de construire un discours sur leur vie. En fait, nous nous accentuons sur la photographie en tant que telle comme document. Certainement, la photographie est un document, et un document d'histoire – un indice où s'impriment en filigrane la date et les particularismes de l'instant, elle est aussi un fragment de l'histoire générale, un indice probant. L'histoire se constitue à partir de la photographie, qui « *se veut présente à l'histoire, et à l'histoire officielle aussi bien qu'à la plus secrète, à l'histoire collective autant qu'à l'individuelle* ». L'histoire, photographiquement, est en quelque sorte cette manière discursive que l'on a à mettre en scène les documents photographiques, de les enchaîner les uns aux autres, d'expliquer la variabilité interne des images photographiques, en reconnaissant une forme évolutive à ce matériau qui nous sert...à faire de l'histoire.

La photographie est une vision objective du monde, une manière d'inventaire, donc un document. Pour d'autres, la vision est totalement subjective, et le photographe un artiste qui compose avec la réalité et se l'approprie...afin de mieux se montrer lui-même. Les images ont une destination qui

---

<sup>54</sup> (Carani Marie 1995, p 223)

<sup>55</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 9 - 10)

en prédétermine la forme, la taille et la qualité, destination souvent objective, à laquelle l'historien devrait se référer plus ouvertement : l'archive, le carton d'artiste, l'album de famille, le cadre sur la cheminée, le livre d'art, le journal d'information, le panneau d'affichage, le cimetière... Et c'est alors que, dans un crépuscule nietzschéen, des icônes plutôt que des idoles, la photographie arraisonne le réel absolu. Elle devient l'absolument réel du monde, passé par le cas d'une reproductibilité utopique. L'absolument réel de cela qui se fait passer pour tel...<sup>56</sup>

Des photographes sont soumises à l'action de « champs » - influences, filiations, références, déterminations sociales, codes de lecture – et pas seulement au *déterminisme technologique*. Chacun fait de la photographie pas pour obtenir in fine « une photographie », mais en destinant par avance cet objet particulier à quelqu'un, à un usage, à une fonction, selon une intention qui sera atteinte ou non. La photographie nous a révélé le sens du fortuit, la forme imageante de tout ce qui advient optiquement et nous apparaît ultérieurement comme porteur d'un *message épiphanique*, infinie mais tenace, anodin mais essentiel. Elle est un détenteur de photons, particules qui signalent à nos yeux les innombrables événements de l'univers.

L'histoire de la photographie renvoie à une pérennité d'une idéologie esthétique soucieuse de légiférer sur le présent à partir du seul modèle du passé. Faire une histoire des photographies requiert une archéologie du médium, le repérage des couches et des typologies du langage photographique, leurs implications en action mutuelle à un moment donné. « *Accepter de n'avoir affaire qu'à une population d'évènements dispersés* », comme le souhaitait Michel Foucault dans l'« archéologie du savoir ». Cette histoire n'est pas la simple reconnaissance de la succession des couches stratigraphiques, c'est la relation d'un certain nombre d'indices qui définissent l'objet archéologique qu'est la photographie, qui l'ont fait exister et qui l'ont conduite à l'enfouissement, qui l'offrent en seconde lecture et lui confère une autre inattendue<sup>57</sup>.

Pour analyser la photographie d'actualité, il faut délimiter le concept d'« événement » et d'« évènementiel<sup>58</sup> ». La photographie nous offre la possibilité d'étudier l'« importance » de l'évènement sur le document lui-même. L'évènement est la prise de vue elle-même. Chaque image prend la place d'un témoin oculaire muet et témoigne d'elle-même par elle-même. C'est déjà un

---

<sup>56</sup> « L'absolument réel de la photographie », par Sylvain Campeau ETC, n° 11, 1990, p. 44-47., <http://id.erudit.org/iderudit/36284ac>

<sup>57</sup> (Michel FRIZOT et al. 1994, p 12)

<sup>58</sup> « L'absolument réel de la photographie », par Sylvain Campeau ETC, n° 11, 1990, p. 44-47., <http://id.erudit.org/iderudit/36284ac>, p 132

document en soi, et le spectateur aura à décider ensuite de son caractère de référence et de son importance. Un évènement est considéré comme historique s'il s'insère dans un continuum temporel avec un avant et un après « catastrophe ». L'évènement est conçu théâtralement comme dernier acte d'une tragédie. Avec la photographie – « *la fleur bleue au pays de la technique* » comme l'écrivait Walter Benjamin - le nouveau moyen était né, qui possédait dans sa forme technique la « *qualité essentielle du présent* » que Baudelaire exigeait pour l'art<sup>59</sup>.

### **2-3- La photographie et l'histoire**

Nous ne pouvons pas établir un rapport entre la photographie et l'histoire sans faire référence à Eugene Atget. Celui-ci est un photographe qui fait la jonction entre deux mondes disparates : homme du XIX<sup>ème</sup> siècle par sa pratique et son ambition documentaire, il appartient au XX<sup>ème</sup> siècle sur son œuvre vers 1925. Il apparaît alors qu'on parlait de la place de la photographie dans la connaissance, dans l'histoire, dans le marché des images, et la fonction du document dans une société. Atget dégage aussi le double langage de la photographie : le sens qui lui est donné par l'auteur et l'interprétation de la lecture ultérieure.

« *Il y a des moments où je déteste la photo : qu'ai-je à faire des vieux troncs d'Atget ?* » Roland Barthes savait bien qu'il allait scandaliser avec cette remarque car Atget (1857 – 1927) est un ancêtre incontournable dans l'histoire de la photographie, l'incarnation même du « grand photographe », qui a évincé Alfred Stieglitz, Nadar, Asel Adams et Cartier-Bresson<sup>60</sup>.

A la faveur de changement est née une tradition de la photographie qui se poursuit dans la nouvelle démarche documentaire des années 20 et 30, à travers les œuvres de Bérénice Abbott, de Brassai, d'André Kertesz, d'Henri Cartier-Bresson et de Walker Evans<sup>61</sup>... Cette nouvelle tradition confère à la photographie un destin indépendant, celui d'un moyen d'expression soumis à un perfectionnement et un affinement perpétuel, au même titre que la peinture de Cézanne.

---

<sup>59</sup> Ibid, meme page

<sup>60</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 399)

<sup>61</sup> Alfred Stieglitz est un photographe du XX<sup>ème</sup> siècle, chef de fil d'un groupe de photographes et d'artistes américains, qui entreprenaient une lutte pour définir la photographie comme une forme d'expression artistique à part entière. De nombreux travaux, expositions, livres, articles ont corroboré, depuis, l'effort de Stieglitz pour établir la photographie comme un des beaux-arts. La photographie est communément associée aux formes d'art visuel qui utilisent l'image comme moyen d'expression comme la peinture, le dessin, la gravure; Nadar Félix (1820-1910), est photographe, aéronaute, journaliste, caricaturiste et écrivain français. Comme photographe, Félix Nadar a été l'un des maîtres du portrait et l'un des grands innovateurs de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ; Adams Ansel Easton (1902-1984) est photographe américain, dont les œuvres, dédiées au paysage de l'Ouest américain, se veulent un éloge de la nature ; et, Cartier-Bresson, Henri (1908-2004), photographe français. Même page

En Allemagne, Walter Benjamin leur consacre un compte-rendu, puis consigne quelques années après, les réflexions qu'elles lui ont inspirées dans son célèbre essai « *l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* » (1936). Il prend Atget pour le grand personnage de la transition dans l'histoire de la photographie, parce que son œuvre marque à ses yeux le passage d'une culture iconographique fondée sur les valeurs rituelles des images à une autre, fondée sur la capacité de démonstration et sur l'accès à un public. Benjamin perçoit la valeur d'« expression » des photographies d'Atget, et en considérant qu'elles ne se prêtent pas à une contemplation rêveuse, il désigne leur statut de document<sup>62</sup>.

#### **2-4- Photographie et musée d'histoire**

Sans refuser la valeur artistique, la photographie documentaire sert davantage la connaissance par son contenu, par son référent à l'histoire et à l'ethnologie. L'urbanisme, l'architecture, l'ingénierie, la médecine, les arts, toutes les disciplines sont bien servies par ce fonds d'images. Et l'histoire sociale, économique et politique (celles des institutions comme celle des individus) profite de cette ressource informative inépuisable. La vie collective, en privé, celle du monde ordinaire comme celle des grands, éclate dans les albums de plus en plus volumineux, décidément le «livre» le plus important de la bibliothèque familiale. Dans cinquante ans, quand les historiens traiteront d'histoire populaire de la fin du XXe siècle, ils pourront compter parmi les différentes sources d'interprétation sur les vestiges d'une insatiable industrie du souvenir, invitant à croquer tous les temps d'une vie. Dans les musées d'histoire et de civilisation, la photographie tirée de différents dépôts d'archives sert de support à la contextualisation des projets et des thèmes. Par exemple, au Musée McCord de Montréal, une institution particulièrement active dans la mise en valeur du costume bourgeois, des clichés anciens tirés du fonds Notman ou de fonds privés donnent tout leur sens aux spécimens de culture matérielle en exhibit<sup>63</sup>. Aucun médium ne peut mieux servir une présentation sur la vie rurale en début de siècle dans une paroisse ou une région du Québec. Même le volet ethnographique ou sociologique d'une exposition d'art ancien peut profiter du médium. A l'exposition consacrée au sculpteur Louis Jobin, tenu au Musée du Québec, la plus grande réussite dans le genre, de vieux clichés savamment agrandis permettaient de montrer cet artiste du siècle

---

<sup>62</sup> (Michel FRIZOT et all.1994, p 401)

<sup>63</sup> Tiré du concept d' « Exhibition », « Une maison pour la photographie », Michel Lessard Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec, n° 25, 1991, p. 52-55., <http://id.erudit.org/iderudit/7840ac>

dernier à l'œuvre dans son milieu de travail, comme aucun texte, aucune autre source ne peut le faire dans l'exploration concrète du temps<sup>64</sup>. Dans ce cas, il nous paraît un peu problématique dans le cas d'Haïti car la photographie en tant que telle ne s'assoit sur aucun socle théorique jusqu'à présent. En plus, il n'y a pas de musée consacré spécifiquement à l'histoire en Haïti. Et, pour cette recherche, nous ne trouvons que deux photos en rapport avec cette thématique seulement au MUPANAH. Comme notre seule alternative sur ce point, des chercheurs qui intéressent à cette question, et généralement à la culture d'archivage, pourraient nous aider.

### **2-5- Photographie comme archive**

Dès son origine, au XIXe siècle, la photographie est orientée vers l'archive. Comme le montre Allan Sekula, dans *The Body and the Archive I*, pour que la pratique photographique réponde aux exigences d'une entreprise archivistique et que les clichés deviennent des documents d'archives, les photographes du XIXe siècle ont créé deux stratégies. La première consiste à soumettre les photographies à des règles stylistiques et compositionnelles strictes afin de réduire les singularités à quelques traits emblématiques. L'entreprise archivistique est alors conçue comme un échantillonnage de la diversité du monde. La seconde refuse cette codification des photographies et cherche plutôt à rendre compte de la multiplicité des spécificités. Un système de classement est alors nécessaire pour pouvoir retrouver chaque unité parmi la grande quantité d'images produites. Depuis les années 1960, plusieurs pratiques artistiques occidentales renouent avec l'esthétique de l'archive photographique et reprennent à leur compte ces deux tendances. Il s'agira ici de montrer comment s'effectue cette reprise, et de saisir quelques-uns de ses enjeux. La réflexion ne privilégiera pas la question de la mémoire et de l'histoire, pourtant intrinsèque à la notion d'archivé, mais considérera le recours à l'archive photographique comme une stratégie par laquelle les artistes contemporains redéfinissent les limites de leur champ d'activité<sup>65</sup>. Par rapport à cette approche, ce qui a éveillé notre curiosité pour réaliser ce projet de recherche, nous nous proposons d'aborder cette question relativement à la base. C'est-à-dire attirer l'attention du public à la nécessité d'archiver des photos en rapport à la période que nous étudierons de manière systématique.

---

<sup>64</sup> Ibid, même page

<sup>65</sup> « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », Anne Bénichou CV Photo, n° 59, 2002, p. 27-30.  
<http://id.erudit.org/iderudit/21013ac>

## **2-2- LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE**

### **2-2-1- Le style documentaire**

On ne peut pas parler de la photographie documentaire avant de voir la notion de « style documentaire ». Le « style documentaire » est une expression utilisée pour la première fois par Walker Evans en réaction à la définition de la « photographie documentaire » qui avait été proposée pour son travail. Cette opposition entre une photographie proprement documentaire – qui est document – et une photographie qui emploie un « style documentaire » est le fondement pour tout développement du genre. Walker Evans assure l'indépendance et la valeur avant tout artistique de son travail : l'utilisation de certaines caractéristiques de la photographie – document est un choix stylistique, c'est-à-dire formel. Certaines caractéristiques de ce style sont mises en évidence : « Netteté maximale, cadrage simplifié, de préférence frontal et centré, statisme, impersonnalité appuyée, répétitivité»<sup>66</sup>.

### **2-2-2- Du style documentaire à la photographie documentaire**

Certainement, un rapport de proximité pour ne pas dire une transition entre le style documentaire et la photographie documentaire. Olivier Lugon a limité l'usage du terme « style documentaire » aux photographes Bérénice Abbott et August Sander. Cependant, l'approche documentaire de la photographie continuera à être utilisée de façon importante après Walker Evans. Parmi les premiers à employer le terme de « photographie documentaire » dans l'historiographie de la photographie, nous trouvons l'historien Beaumont Newhall. A la moitié du XXème siècle, celui-ci propose une définition très large du genre documentaire. Dans son premier texte, la différence entre fonction documentaire et fonction d'information n'est pas très claire. Plus tard, il va faire la différence entre pur document et photographie documentaire. « Le profond respect pour les faits et le désir de créer une interprétation active du monde dans lequel nous vivons distingue la meilleure photographie documentaire de plats enregistrements photographiques»<sup>67</sup>.

Dès qu'on parle de « photographie documentaire » on voit le mot « documentaire » qui dérive de « document ». En photographie, lorsqu'on parle de « document » on parle d'une image qui se voit assigner un emploi, une destination. Cette image ne relève pas d'un style particulier, mais d'une

---

<sup>66</sup> La ruine de guerre dans la photographie documentaire sous la direction de M.me Françoise DENOYELLE, Professeur des Universités, Mémoire de fin d'études et de recherche

<sup>67</sup> Ibid, page 22

catégorie toute entière, à vocation éminemment utilitaire. Avant la première guerre mondiale, on estime que le document se situe aux antipodes de l'esthétique. Après la guerre, la prolifération des photographies nouvelles et la reproduction en similitravure conduisent à l'envisager sous un angle différent, l'en considèrent comme un genre suprêmement fécond pour les artistes modernes. A remarquer, cette nouvelle conception du document va séduire... Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général ; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini, flou. La meilleure définition de la photographie documentaire ou image documentaire a été donnée lors du Vème Congrès International de la Photographie (en 1910, Bruxelles) et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini :

*« Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des études de nature diverses, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détail possible. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner : la beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détail et traitée avec soin pour résister le plus long possible aux injures du temps ».*

Un document constitue un objet d'étude ; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité, le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails dans l'absolu. Par extension, il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose ; le degré zéro de l'image qui prend forme quand son emploi se précise<sup>68</sup>. Comme le photographe Albert Conde l'explique, la photographie fournit des bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, où le « document vu » complète le « document écrit ».

En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relation entre l'image et le savoir, donc la photographie pénètre dans la sphère du langage. Le document n'est donc pas une fin mais un début ; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la

---

<sup>68</sup> Ibid, Même page



plupart du temps sous une autre forme. Et pourtant, le document n'est pas source de pouvoir, il ne présente pas un ordre supérieur, il se situe du côté du producteur, de l'ouvrier qui participerait ainsi à la production de certains domaines de connaissances bourgeoises.

Les documents alimentent un fond d'information de cette sorte, dont les relations ne sont pas spécifiées et qui ne sont pas classées dans un ordre hiérarchique mais se bousculent, empiètent les uns sur les autres comment et finissent n'importe où. En outre, ce savoir est discontinu ; le savoir ne constitue pas un corpus mais un agrégat de connaissances. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique : un spectateur déchiffre dans l'image certaines informations techniques, certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire de l'image un document. Ce sont les multiples utilisations pratiques des images qui créent de familles distinctes de document, chacune ayant ses caractéristiques. Pour Lewis Hine, la photographie documentaire transmet l'information avec une telle « efficacité » qu'elle puisse convaincre si facilement<sup>69</sup>

### **2-2-3- La photographie documentaire**

La photographie documentaire est un genre photographique qui est apparue entre 1920 et 1930. Dès qu'on parle de ce genre photographique, il peut y avoir une sorte de transversalité avec de genres comme le reportage ou photojournalisme, de photographie sociale.... Chez les premiers grands photographes documentaires, certainement chez Man Ray la photographie est un art de la révélation du réel, et c'est en agissant de manière visible sur les étapes techniques de ce processus que le photographe fait œuvre artistique **en s'appropriant** du monde<sup>70</sup>. La puissance d'expression de cet art est exprimée par la photographie de Capa montrant un républicain, pendant la guerre d'Espagne, fauché par une balle<sup>71</sup>. L'instantanéité ouvre à la photographie deux voies, qui se retrouvent toute dans l'œuvre de Capa<sup>72</sup> : le reportage, où elle est un miroir du monde visible, et l'émerveillement, fut-il horrifié, devant l'éphémère. En outre, nous pensons ici aux grands reportages de Cartier – Bresson et à ceux de son agence Magnum, aux terribles images de la guerre du Vietnam, du Biafra, aux reportages à caractère poétique de Boubat. Une bonne photographie de reportage ou photographie de presse doit donner la synthèse de tous les éléments essentiels d'un

---

<sup>69</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 14)

<sup>70</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 681)

<sup>71</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 682)

<sup>72</sup> Robert Capa (1913-1954) est un photographe américain d'origine hongroise. Célèbre pour ses photographies de guerre, Robert Capa est également l'un des fondateurs de l'agence Magnum.

évènement<sup>73</sup>. Les grands reporters photographes sont considérés pour certains comme les aventuriers de notre temps. Le dernier aspect lui permet non seulement de créer des scènes improbables, mais aussi de devenir un compagnon presque forcé d'un autre art, celui de la performance, pris dans la contradiction en sa vocation à ne pas durer et celle de tout art de se donner à voir. L'instantanéité photographique s'impose alors comme le moyen par lequel l'artiste résout la contradiction entre sa volonté d'éphémère et celle de garder le moment éternel. A ce titre, la photographie en a un pouvoir dès son invention de pérenniser l'instant. D'où on l'a attribué un pouvoir inné. Par conséquent, ce pouvoir qu'elle a d'enregistrer fidèlement la réalité la confère un grand rôle à jouer pour la mémoire collective de la période de l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920).

La photographie documentaire peut avoir plusieurs statuts, par exemple elle a un statut d'aide-mémoire<sup>74</sup>. En outre, elle présente une vision du passé qui est due à ses conditions de production que de réception. Au cas où la photographie documentaire ne peut être acceptée comme témoin servile du passé, notre préoccupation est sa valeur historique et surtout l'incidence que la représentation des codes vestimentaires pourrait avoir sur l'image des *mouvements populaires*<sup>75</sup> en Haïti durant le quinquennal de l'occupation.

Ces préoccupations vont nous permettre de déboucher sur d'autres voies, les auteurs qui traitent de l'aspect factice de la photographie dite documentaire particulièrement et qui remettent en cause son statut d'aide-mémoire, ainsi que les auteurs qui essaient de démontrer ce qu'elle documente vraiment. La quatrième phase des analyses de cas repose sur ces recherches, le photographique plutôt comme « enregistrements » du passé. Selon l'objet de notre étude, s'inscrivant de cette perspective, la signification du signe photographique est attribuée au choix du photographe particulièrement qu'à la condition des Marines, des gendarmes, des vigilants, des cacos qu'il présente.

---

<sup>73</sup> ("Dictionnaire Encyclopédique Quillet . Grollier" 1968, p 5206)

<sup>74</sup> Selon Anne-Marie Hamel

<sup>75</sup> On essaie de définir le concept de "mouvement populaire" ou « mobilisation populaire » dans le cadre conceptuel du travail. Terme développé par Michel Hector dans son texte *Crises et mouvements populaires en Haïti*. Selon Michel Hector, la mobilisation populaire se réfère aux types d'action collective, réalisée de façon violente ou pacifique par des ensembles importants de citoyens ou d'aspirant – citoyens, lesquels, dans leur grande majorité, proviennent de secteurs défavorisés et/ou subalternes de la population et visent à exprimer en commun leurs griefs, leur mécontentement et matérialiser leurs vœux

#### **2-2-4- Originalités de la photographie documentaire**

La photographie documentaire semble cacher et manipuler la réalité comme tout autre genre photographique. Les termes intéressants sur ce point ne sont autres que « document » et « documentaire » qui renvoient au renseignement, à la preuve, au témoignage, d'autre part la quête de la vérité et sa transmission. Disons qu'une chose est « documentée », cela renvoie à sa légitimité, officielle et objective. En ce sens, la photographie adopte ces mêmes considérations<sup>76</sup>. La photographie documentaire met l'accent sur l'enregistrement de ce qui se présente à la vue ayant pour but de conserver le *continuum referenciel* avec soin.

La photographie documentaire s'intéresse essentiellement au sujet. Ce style devrait être objectif mais la réaction du photographe en face d'une situation donne inévitablement une direction à sa démarche. On peut voir aussi la photographie humaniste. Aux origines de la photographie, le style documentaire est chargé d'apporter des informations historiques sur le sujet photographié. Certains photographes ont très vite conscience du rôle de la photographie dans la société, notamment Jacob A. Riis qui a joué un rôle important dans la rénovation des logements insalubres aux USA en 1890. Dès la fin des années 1930, la photographie documentaire va évoluer vers une vocation sensibilisatrice et sociale, déterminée à mettre en action un contemporain à agir sur son époque. Elle va montrer les choses qui doivent être corrigées<sup>77</sup>. Comme Lewis Hine l'a si bien dit : « *Si je pouvais raconter l'histoire avec des mots, je n'aurais pas besoin de trimbalier un appareil photographique*<sup>78</sup>. » Le document photographique est omniprésent. Grâce à lui, nous dépassons le simple hommage à un individu pour aborder une représentation de la société<sup>79</sup>.

#### **2-2-5- Les finalités de la photographie durant l'occupation états-unienne d'Haïti**

L'occupation états-unienne d'Haïti correspond avec la première guerre mondiale. Ce fut après la première guerre mondiale que la photographie put se ranger au nombre des moyens de production plastique, principalement en Union Soviétique et en Allemagne, dans le contexte constructiviste. La nouvelle vision voulait apprendre à voir le monde moderne autrement que selon anciens concepts de représentation : la nouvelle objectivité imposait une image technique irréprochable... la nouvelle photographie allait exporter ces idées, réadaptées aux besoins des médias et aux tendances nationales, sous forme de figures de style récurrentes : plongée, contre-plongée, oblique,

---

<sup>76</sup>Ibid, p. 9

<sup>77</sup> [http://www.lyc-pascal.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/DOCUMENTAIRE\\_SOCIAL.pdf](http://www.lyc-pascal.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/DOCUMENTAIRE_SOCIAL.pdf)

<sup>78</sup> « À propos de la photographie », Marcel Blouin Ciel variable, n° 9, 1989, p. 20-21. <http://id.erudit.org/iderudit/21790ac>

<sup>79</sup> (Michel FRIZOT et al. 1994)

plan rapproché, fragmentation des objets. La guerre et la révolution constituèrent, selon Bertolt Brecht, la « grande leçon de choses pour une nouvelle vision du monde ». *La perception des bouleversements socio-économiques impliquait une nouvelle conception de l'art, la photographie, qui ne pouvait plus se servir les idéaux abstraites et intemporels de la beauté. L'idée de Nietzsche sur le « renversement des valeurs » prit une signification consciente et fit naître les artistes et les intellectuels progressistes l'espérance d'un art réaliste plus près de la vie. Les réalistes du monde technique moderne furent désormais perçus comme des facteurs importants dans la vie en société, alors que l'art traditionnel n'avait joué aucun rôle dans ces développements, de même qu'il n'avait pu donner une représentation de la guerre. De leur côté, les photographes allaient couvrir tous les domaines de la vie réelle, avec leurs clichés de reportages, de presse et d'objets. De nombreux artistes vinrent là le point de départ pour une nouvelle conception de leur travail, soit en utilisant les caractéristiques de l'image photographique pour leur propre création<sup>80</sup>. Par exemple, la peinture « Crucifixion de Charlemagne Péralte », de Philomé Obin, était une inspiration découlée de la photographie d'assassinat de Charlemagne Péralte.*

La photographie représente la vie réelle des gens durant la période étudiée. A chaque image d'analyse correspond à un document particulier, donc elle a un emploi, elle a une destination. Les photos ne relèvent pas d'un style particulier, mais d'une catégorie tout entière à vocation utilitaire. Avant l'occupation, on estime qu'une photo se situe aux antipodes de l'esthétique. Pendant et après l'occupation, de même après la première guerre mondiale, la prolifération des photographies nouvelles et la reproduction en similitravure conduisent à, en le considèrent comme un genre suprêmement fécond pour les artistes modernes. A remarquer, cette nouvelle conception de la photographie comme document va séduire...

La photographie des années 1920 engendre d'autre part de multiples changements et de nouvelles significations dans les représentations plastiques ; c'est la « fonctionnalisation » de l'« image-photo », déterminé par son développement qualitatif qui est l'élément important de ces significations. Dans les médias, les images photographiques ont une place accrue. Les livres et les écrits en tout genre contiennent plus volontiers des photographies qui ne sont que des illustrations... l'afflux de connaissances a modifié la conscience de l'« être au monde » ; à côté des reporters-photographes qui produisent un nouveau type d'« actualité », le film constitue dans les

---

<sup>80</sup> (Michel FRIZOT et al. 1994, p 457)

années 20 une incitation particulière à la **compréhension de la société par l'image**. La photographie acquiert alors une dimension socialement déterminante de réalité artistique qu'aucune forme d'art n'a jamais atteinte. En outre, elle est devenue loisir de masse<sup>81</sup>.

Il pouvait s'agir d'action pédagogique, soit de réaliser un nouveau rapport objectif avec le monde, soit encore d'utiliser sa force de démonstration publique, soit enfin d'éclaircir les consciences sur la puissance des images photographiques (Walter Benjamin)<sup>82</sup>. L'historien d'art Franz Koh décrit la situation en ces termes : « *trois facteurs doivent converger lorsqu'un dispositif technique permet d'agrandir à ce point l'histoire des hommes : l'accès à ce dispositif doit être relativement bon marché, l'usage doit être techniquement facile et la tendance spirituelle de l'époque doit être orientée dans la direction des mêmes plaisirs.* »

La nouvelle vision est ainsi caractérisés quelques éléments et figures de style :

*« de nouveaux plans qui nous font vraiment ressentir la structure intérieure d'une chose, alors que la possibilité habituelle de détournement vers le « tout » ou vers les objets voisins et par là même totalement exclue, de vastes plans généraux, où un morceau du monde est ainsi saisi d'un coup dans sa totalité contextuelle, comme nous pourrions l'apercevoir dans la réalité quotidienne, des contre-plongées, avec des effets magiques et verticales obliques sur l'image, qui prennent une signification cosmique en formant comme les rayons pointant vers un centre imaginaire de la terre. »*<sup>83</sup>.

Franz Roh prête encore à la photographie une dualité essentielle : « d'un côté, la joie de la réalité, de la « reconnaissance » la plus exacte possible d'un morceau du réel ; de l'autre côté, la jouissance subtile de ce qu'il y a d'étrange, de caché, de bizarre dans ce même univers environnant »<sup>84</sup>.

On peut se servir de la photographie pour faire des travaux scientifiques sur une période donnée. Tout comme, notre recherche vise à se servir de la photographie documentaire pour comprendre le mouvement de résistance des cacos, entre 1915 – 1920 en Haïti. Plusieurs auteurs font des travaux de recherches sur la période de l'occupation états-unienne, particulièrement 1915 – 1920, mais ils ne font pas une recherche basée sur l'analyse d'images partant dès la préparation de

---

<sup>81</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, même page)

<sup>82</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 458)

<sup>83</sup> (Ibid, p 459)

<sup>84</sup> (Michel FRIZOT et all. 1994, p 460)

l'armée américaine en passant par son envahissement le 28 juillet 1915, pour arriver aux cas d'assassinats de l'armée états-unienne sur la population haïtienne. Parmi nos difficultés rencontrées, nous n'avons pas pu trouver plus de deux photos dans tous les musées de la capitale, sauf au MUPANAH. Et, on ne peut que regarder ces deux photos dans les vitrines. Grace au support de Frantz Voltaire, j'ai pu trouver des photos assez intéressantes pour finaliser le travail. En ce qui a rapport aux photographies durant la période étudiée, il faudrait y avoir une maison pour ces photographies. Car muséaliser ces photos c'est réaliser automatiquement un *travail de mémoire* en rapport à la période étudiée. Charles – Olivier Carbonell l'a mentionné avec attention :« Aucun groupe n'est amnésique. Se souvenir pour lui c'est exister ; perdre la mémoire c'est disparaître. »<sup>85</sup> C'est une sorte d'hommage aux cacos, particulièrement aux leaders de ce mouvement social des cacos.

## **CADRE CONCEPTUEL – Approches sémiologiques**

### **2-3-1- Le concept de « sémiologie »**

Le terme sémiologie peut être défini en première approche comme la théorie ou la science des signes<sup>86</sup>. Les vocables de « sémiologie » et de « sémiotique » sont souvent aujourd'hui employés indifféremment dans un grand nombre de situation. Toutefois, en janvier 1969, le comité

---

<sup>85</sup> (Charles - Olivier Carbonelle 1981, p 5)

<sup>86</sup> ("Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf" 2015)

international qui a fondé l' « Association internationale de sémiotique » a accepté le terme de « sémiotique » comme celui recouvrant toutes les acceptations de ces deux vocables. En France, le terme de « sémiotique » est le plus souvent employé dans le sens de « sémiotique générale », alors que l'emploi du terme « sémiologie » renvoie tout à la fois à des sémiotiques spécifiques (par exemple, la sémiologie de l'image envisagée comme théorie de la signification de l'image) et à leurs applications pratiques<sup>87</sup>. Comme je l'utilise dans cette recherche, je mets l'accent sur l'approche sémiologique de l'analyse des images comme documents non-écrits. En outre, je construis un discours sémiotique pour dégager la compréhension tout en voyant la signification des images photographiques durant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1934). Entre autre, les différentes connotations du terme renvoient à des traditions scientifiques différentes.

Bien que la réflexion sur les signes et la signification a été envisagée à différentes époques de l'histoire, on peut considérer que l'apparition de la sémiologie moderne remonte à la période couvrant la fin du siècle passé et le début de celui-ci avec les travaux, menés indépendamment, de Ferdinand de Saussure à Genève et de Charles Sanders Peirce en Amérique. Pour le philosophe et scientifique américain Charles Sanders Peirce (1839-1914), la sémiotique est un autre nom de la logique: « la doctrine formelle des signes ». On peut dire très schématiquement que son projet a consisté à décrire de manière formelle les mécanismes de production de la signification et à établir une classification des signes. Le philosophe n'a pas écrit d'ouvrage spécifique sur ce sujet. Sa pensée nous est donnée par une multitude de textes (articles, lettres, conférences) rédigés à différentes époques (dès 1867) qui n'ont été rassemblés et publiés qu'à partir de 1931. C. S. Peirce liait la sémiotique au domaine de la logique dont il avait contribué au développement (méthode des tables de vérité du calcul des propositions notamment). Dans cette perspective, la sémiotique peut être définie comme la *théorie générale des signes et de leur articulation dans la pensée*. En effet, selon l'approche de C. S. Peirce, la sémiotique est envisagée comme une philosophie de la représentation<sup>88</sup>. Mais Peirce envisage aussi le signe comme élément d'un processus de communication, au sens non de « transmettre » mais de « mettre en relation »<sup>89</sup>. Pour Charles Morris (logicien et philosophe américain), dont les recherches prolongent celles de Peirce, la sémiotique

---

<sup>87</sup> (la sémiologie de l'image comme analyse de documents utilisant les moyens de la sémiotique) ("Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf" 2015)

<sup>88</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 4)

<sup>89</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, même page)

est à la fois une science parmi les sciences (la science des signes) et un instrument de celles-ci. Car ce qu'étudient les sciences expérimentales et humaines, ce sont les phénomènes en tant qu'ils signifient, soit des signes. Chaque science se sert des signes et exprime ses résultats au moyen de ceux-ci. C. Morris envisage la sémiotique comme une métascience, qui aurait comme champ de recherche l'étude de la science par l'étude du langage de la science.

En Europe, le terme «sémiologie» se rattache à la tradition du linguiste genevois Ferdinand de Saussure (1857-1913) qui en a indiqué le champ possible au début du siècle dans son cours de linguistique générale<sup>90</sup>. La sémiologie prend donc son origine dans la linguistique qui, pour F. de Saussure, devait à terme être intégrée dans la science dont il donnait le programme: «*étude de la vie des signes au sein de la vie sociale*». Cette science générale des signes avait vocation à porter sur les systèmes signifiants verbaux et non verbaux et devait constituer une théorie scientifique de la signification. En linguistique, F. de Saussure rompt avec la tradition diachronique de l'étude de la langue pour la considérer dans une approche synchronique comme un système. Il oppose la langue (le modèle) à la parole (le phénomène). La langue est envisagée alors comme un ensemble de conventions dont le sujet parlant fait usage pour communiquer avec ses semblables par la parole. Il conçoit la langue comme un système autonome structuré constitué d'un ensemble de relations susceptibles d'être décrites de manière abstraite et dont les éléments n'ont aucune réalité indépendamment de leur relation à la totalité. En étudiant la langue, F. de Saussure fonde la méthodologie «structuraliste» qui sera appliquée par la suite à d'autres types de faits culturels et sociaux que les faits de langue. Le terme «sémiologie» renvoie donc à toute une tradition européenne active dans le champ des sciences humaines et sociales

Sous l'impulsion de Roland Barthes (1915-1980), la recherche en sémiologie a connu en France un développement important dès le milieu des années soixante dans le domaine des lettres. Les recherches sémiologiques relatives au cinéma ont, en particulier, connu un essor considérable avec les travaux de Christian Metz. R. Barthes a, très tôt, su reconnaître l'importance de l'étude des communications de masse. Il a notamment développé ses recherches dans deux directions: il a, d'une part, engagé dès la fin des années cinquante une analyse critique portant sur le «langage» de la culture de masse en considérant les représentations collectives à l'œuvre dans les pratiques sociales comme des systèmes signifiants. Il étudiera notamment la mode comme système à partir de textes parus dans la presse. En 1964, un important numéro de la revue *Communications*

---

<sup>90</sup> («Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf» 2015, p 5)



contribuera à diffuser l'intérêt pour les recherches sémiologiques. R. Barthes a, d'autre part, œuvré à l'élargissement du champ de la linguistique (limité historiquement à la phrase) à l'étude des grands types de productions textuelles: sémiotique discursive (du discours), et en particulier sémiotique narrative (du récit)<sup>91</sup>.

On voit que R. Barthes, en mettant en œuvre le programme dont F. de Saussure n'avait fait que poser le principe, s'inscrit en continuateur de l'œuvre de celui-ci. C'est ainsi que, dans cette conception, la sémiologie apparaît comme une science qui vise à comprendre la manière dont s'élabore la signification. Ce champ d'étude concerne la totalité des productions sociales (objets de consommations, modes, rituels, etc.), en particulier celles qui sont véhiculées par les systèmes de communication de masse. Dans cette perspective, l'homme est considéré dans son environnement social et non comme un simple émetteur ou récepteur coupé du monde. Cependant, R. Barthes, à la différence de Saussure, réaffirme le primat de la langue et considère que la sémiologie doit être dans la dépendance de la linguistique. La démarche représentée par les recherches de R. Barthes, qui a été nommée par certains «*sémiologie de la signification*», dépasse de beaucoup une autre approche sémiologique, représentée par les travaux de E. Buysens, G. Mounin et L.-J. Prieto, appelée «*sémiologie de la communication*». En effet, ces chercheurs limitent leurs investigations aux phénomènes qui relèvent de la «communication», qu'ils définissent comme un processus volontaire de transmission d'informations au moyen d'un système explicite de conventions (c'est-à-dire un code)... On peut donc considérer que les héritiers de F. de Saussure se divisent schématiquement en deux groupes: le premier, d'orientation restrictive («*sémiologie de la communication*»), ne s'applique qu'à analyser certains faits culturels, alors que le second, d'orientation extensive, vise à décrire et expliciter les phénomènes relatifs à la circulation de l'information dans les sociétés humaines. Cette deuxième approche, plus souple, qui prend en considération des systèmes de conventions interprétatives ouverts, nous semble mieux à même de rendre compte des phénomènes de communication complexes à l'œuvre dans la communication en général, et visuelle en particulier. Mais cette vision n'est pas propre à R. Barthes et aux chercheurs travaillant en France. Dès les années soixante, des chercheurs américains et européens d'horizons divers (anthropologie, sociologie, psychologie) qui travaillaient sur les interactions entre humains ont cherché à intégrer dans leurs recherches toutes les modalités de

---

<sup>91</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 5-6)

communications structurées, et pas seulement les actes de communication verbaux, conscients et volontaires<sup>92</sup>.

On peut noter que tant l'approche de F. de Saussure que celle de C. S. Peirce excluent de leur champ d'étude les processus de communication constitués par le simple passage de signaux entre un émetteur et un récepteur de même que les cas qui impliquent une relation entre deux pôles de type stimulus-réponse sans élément médiateur (le *signifié* ou *interprétant*). **Qu'est-ce alors que la sémiologie ?** La sémiologie (ou sémiotique) tend à se construire comme une *science de la signification* qui vise à *comprendre les processus de production du sens*, dans une perspective synchronique. Celle-ci apparaît comme un métalangage qui se définit plus par sa démarche que par son objet, puisque tout fait ou phénomène est susceptible d'être envisagé en tant qu'il peut fonctionner comme configuration signifiante, donc dans une perspective sémiotique. A son niveau le plus élevé, la sémiotique est essentiellement transdisciplinaire, dans la mesure où son champ concerne la compréhension de phénomènes relatifs à la production du sens dans ses dimensions à la fois *cognitive, sociale et communicationnelle*. Elle se présente alors plus comme un domaine de recherche que comme une discipline en soi possédant une méthodologie unifiée et un objet précis<sup>93</sup>.

Les différentes approches peuvent se rattacher à deux pôles d'intérêts principaux qui renvoient à son histoire: la perspective relative à la cognition où la sémiotique est envisagée comme l'étude de *processus de signification* (ci-dessous niveau de la sémiotique générale), elle concerne en particulier la philosophie, les sciences cognitives, les sciences du langage; et la perspective socio-culturelle où la sémiotique est envisagée comme l'étude de *processus de communication* (ci-dessous niveaux des sémiotiques spécifiques et de la sémiotique appliquée), envisagés dans un sens large non comme «transmission» mais comme «mise en commun» et «mise en relation». Ce second pôle a donc pour objet l'étude de la culture en tant qu'elle est communication; sont en particulier concernés: les sciences de l'information et de la communication, l'anthropologie, la sociologie, les études littéraires.

Les différents aspects de la sémiotique peuvent être envisagés selon trois grands niveaux: La *sémiotique générale*, a pour fin de construire et de structurer son objet théorique ainsi que de développer des modèles purement formels de portée générale. Relèvent de ce niveau, les

---

<sup>92</sup> ("Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 7)

<sup>93</sup> ("Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 8)

recherches visant à proposer une théorie générale de la pensée symbolique et à définir la structure du signe, ses relations et ses effets. Ce niveau concerne *la théorie de la connaissance*. Les *sémiotiques spécifiques*, portent sur l'étude de systèmes symboliques d'expression et de communication particuliers. A ce niveau, les systèmes langagiers sont envisagés de manière théorique à partir des points de vue: de la syntaxe (relations formelles des signes entre eux), de la sémantique (relations des signes à la référence) et de la pragmatique (relations des signes aux utilisateurs). Ce niveau concerne l'étude du *langage*.

Ainsi, la photographie permet de donner à voir, le plus «naturellement» du monde, des objets, des lieux, des personnages, des gestes, etc. qui sont susceptibles d'être le support d'une signification. Ce sont des signes ou, pour prendre une expression qui ne fasse pas du signe une chose, des *configurations signifiantes*. Tous les aspects de la culture et de la vie sociale doivent être envisagés comme des configurations signifiantes qui peuvent passer «directement» dans un message visuel fixe. Dans la publicité comme dans les arts de la représentation, la présence d'un objet, les caractéristiques d'un lieu, le geste d'un personnage n'ont d'existence qu'en tant qu'ils sont susceptibles d'être porteurs d'une valeur<sup>94</sup>. R. Barthes a bien montré comment les objets peuvent signifier... R. Barthes appelle ces signes sémiologiques qui ont une origine utilitaire, fonctionnelle, des *fonctions-signes*<sup>95</sup>. L'assemblage de ces objets «réels» (utilisés dans la vie quotidienne) ou représentés dans une image peuvent être envisagés comme constituant un syntagme porteur d'une signification, dont chacun des éléments à son tour renvoie à une classe d'éléments commutables. Si, par exemple, dans une annonce, je vois l'image d'un homme portant un chapeau sur la tête, le paradigme des «coiffures» est convoqué, soit dans le monde quotidien, tout ce qui est susceptible d'apparaître sur la tête d'une personne pour la couvrir ou l'ornier. C'est l'existence de ce paradigme qui donne sens au chapeau, car au lieu d'un chapeau, le personnage aurait pu porter un casque, une casquette, un béret, une calotte, une couronne, un fichu, une toque, un turban, un voile, etc. Le choix d'une coiffure permet d'indiquer, par opposition avec toutes les autres coiffures possibles, le ou les groupes auxquels on peut rattacher le personnage: le métier ou la fonction (casque du pompier / couronne du roi / toque du cuisinier), le pays d'origine (béret du Français / fez de l'Arabe

---

<sup>94</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 20)

<sup>95</sup> ("Approche Sémiologique - Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 21).

/ melon de l'Anglais / turban de l'Indien), le milieu social (casquette de l'ouvrier / chapeau du bourgeois), la religion (le voile «islamique», la calotte de l'Israélite).

C'est ce qu'on pourrait appeler le «langage des coiffures». Bien sûr, ce qui couvre la tête d'un personnage, pour autant que ce soit le cas, ne sera qu'un des éléments du vêtement porteur de la signification. La valeur de cet élément vestimentaire proviendra de l'écart perçu par rapport aux éléments de l'ensemble paradigmatique, mais aussi du rapport avec les autres pièces du vêtement et aussi de la manière que le personnage a de porter son couvre-chef. C'est ainsi qu'il est rare de voir un cuisinier muni seulement d'une toque, alors qu'un personnage portant un fez et un vêtement occidental sera sans doute perçu comme appartenant à l'univers culturel arabo-islamique. La manière de porter telle ou telle coiffure et le contexte d'apparition du personnage participeront évidemment à en déterminer la signification. Cependant, si au lieu d'une coiffure le personnage porte sur la tête une cruche, un ballot, un panier ou encore une table c'est à un autre paradigme qu'il est fait appel, le paradigme des «objets portables sur la tête». Cette pratique est limitée par les possibilités physiques de porter quelque chose sur la tête et par les coutumes des habitants d'une contrée. Ce qui est ordinaire dans les rues de telle région d'Afrique ne l'est pas forcément en Europe<sup>96</sup>.

R. Barthes a montré que toutes les configurations signifiantes rencontrées dans la vie sociale peuvent s'envisager comme des faits de langage, constituant des systèmes de signification, auxquels le modèle d'articulation selon deux axes (syntagmatique et paradigmatique) est susceptible d'être appliqué. Ainsi, les relations entre les différentes pièces d'un habillement peuvent être considérées, d'une part, comme un syntagme dans la mesure où les différents éléments entretiennent des relations de contiguïté (superposition, juxtaposition) et, d'autre part, comme un paradigme (système) dans la mesure où les pièces effectivement portées prennent leur sens par rapport à celles qui pourraient leur être substituées.

Nous pouvons envisager deux approches du vêtement dans un discours sémiologique : approche paradigmatique et une approche syntagmatique. La première fait référence à un Groupe des pièces, empiècements ou détails que l'on ne peut porter en même temps sur un même point du corps, et dont la variation correspond à un changement du sens vestimentaire: toque / bonnet / capeline, etc. tandis que la deuxième a rapport à la juxtaposition dans une même tenue d'éléments différents: jupe – blouse – veste.

---

<sup>96</sup> («Approche\_semiologique.pdf» 2015, p 20-21)

On l'a dit, tous les aspects de la vie sociale peuvent être envisagés comme des signes (configuration signifiante). Les objets, mais aussi les gestes, les attitudes, les postures, les mimiques, les regards, les relations spatiales entre les personnes, etc. sont signifiantes, dans la mesure où elles accomplissent des structures culturelles, et donc susceptibles d'être interprétées. Par exemple, l'étude des mouvements du corps dans des situations de communication est fondée sur l'hypothèse d'une sélection culturelle d'un nombre limité de positions corporelles parmi celles que peut produire le corps. Or une partie significative des comportements de l'homme en société s'échangent (souvent de manière non consciente) par le canal visuel. Dès lors, ceux-ci peuvent être communiqués par le truchement d'une photographie ou d'un dessin.

Evidemment, dans une photographie ou un dessin, les mimiques, les regards et les gestes ne pourront pas intégrer la part de mouvement qui leur est liée et seront rendus par des conventions stéréotypées de représentation. Le stéréotype sera rendu grâce à la mise en scène de situations et de postures convenues créées et véhiculées par les arts et médias de représentation visuelle (gravure, peinture, cinéma, télévision) et consisteront dans des représentations visuelles figées dans un emploi symbolique: les images-clichés<sup>97</sup>.

En ce sens, l'approche sémiologique est indispensable dans cette recherche. Comme on a pu le constater, la portée de l'approche sémiologique de la communication audiovisuelle est grande, car elle permet d'appréhender, dans une perspective synchronique, les formes multiples de l'intelligible humain. Elle offre, en particulier, les moyens théoriques et pratiques permettant d'analyser les discours véhiculés par les mass media, aussi bien que les dispositifs eux-mêmes. Tout d'abord, les méthodes et moyens disponibles à l'intérieur du champ de la sémiologie permettent de décrire et d'expliquer le fonctionnement des messages visuels par la mise à jour de leur organisation sous-jacente et, se faisant, de comprendre comment s'élabore la production du sens. L'analyse sémiologique donne la possibilité de mettre en évidence comment la signification globale d'un message, qui apparaît souvent au premier abord comme allant de soi, résulte d'une *construction* reposant sur l'interaction d'un agencement de configurations signifiantes qui sollicitent le lecteur-spectateur à différents niveaux. Par ailleurs, l'approche analytique de la sémiologie peut aussi permettre de révéler les procédés de persuasion qu'implique toute pratique discursive.

---

<sup>97</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 22-23)

En bref, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, l'apport de la sémiologie à l'appréhension des catégories fondamentales du langage visuel et à l'explicitation des processus à l'œuvre dans la production de sens est considérable. Mais la démarche sémiologique peut aussi être envisagée comme un des moyens privilégiés permettant au citoyen de prendre distance vis à vis des mass media et des discours qu'ils véhiculent et d'exercer une attitude critique<sup>98</sup>. Les fonctions de l'image : une fonction symbolique (accès au Sacré, au Politique), une fonction épistémique ; apport d'informations (reconnaissance – remémoration, illusion, propagande, message : l'image fonctionnelle), une fonction esthétique (plaisir du regard, émotion)<sup>99</sup>.

### **2-3-2- Approche sémiologique de la photographie**

Notre guide principal est le *message photographique* élaboré par Roland Barthes de la réflexion et des analyses de cas en seconde partie du mémoire<sup>100</sup>. La photographie de presse est un message, avance-t-il. Son ensemble est constitué d'une *source émettrice*, un *canal de transmission* et un *milieu récepteur*, continue-t-il. A distance des théories préconisant l'intervalle de temps spatiotemporel entre le « ici » et le « là » de la *structure de la photographie*, Barthes tente d'avancer la double structure de la photographie qualifiant de *la structure linguistique et l'autre imagique*<sup>101</sup>. En effet, de ces deux structures l'une est déjà connue, celle de la langue, l'autre, celle de la photographie, est à peu près inconnue. Pour Barthes, l'amalgame des aspects linguistiques et imagiques de chaque photo s'articule à travers ce que Barthes appelle le *paradoxe photographique*<sup>102</sup>. Celui-ci a rapport avec le *message photographique* proprement dit, ce que transmet la photographie. En outre, pour Barthes, la photographie transmet la scène elle-même, le réel littéral. Selon lui, de l'objet à son image il y a certes une réduction (proportion, perspective, couleur), mais cette réduction n'est pas transformation... certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait et c'est cette perfection analogique qui définit la photographie. Ainsi, le statut particulier de l'image photographique : c'est un *message sans code*, c'est-à-dire un *message continu*.

---

<sup>98</sup> ("Approche\_semiologique.pdf" 2015, p 26)

<sup>99</sup> Introduction à l'image et à la sémiologie de l'image, [http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie\\_vp.pdf](http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie_vp.pdf), P 20

<sup>100</sup> (Barthes Roland, n.d.)

<sup>101</sup> (Ibid., p 28)

<sup>102</sup> (Ibid, p 28)

La photographie se donnant pour une analogie mécanique du réel, son premier message emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laissant aucune place au développement d'un message seconde<sup>103</sup>. Elle serait, dans toutes les structures de l'information, la seule à être exclusivement constituée et occupée par un *message* « dénoté », i-e privé de toute recours à un code ou analogique. Tandis que, le message connoté comporte un plan d'expression (Signifiant) et un plan de contenu (Signifié)<sup>104</sup>. La connotation, imposition d'un sens second au message photographique proprement dit, s'élabore aux différents niveaux de production de la photographie (choix, traitement technique, cadrage, mise en page)<sup>105</sup>. Selon Barthes, les trois premiers procédés de connotations : trucage, pose, objets en séparation avec les trois derniers : Photogénie, esthétisme, syntaxe. Dans les trois premiers procédés, la connotation est produite par une modification du réel lui-même (dénoté), continue Barthes. Le trucage est un rapprochement artificiel des deux visages... la signification n'est possible qu'avec la réserve des signes. Cette attitude devient signe pour une certaine société, i-e au regard seulement de certaines valeurs. Par-là, le code de connotation est historique<sup>106</sup>. En photographie, c'est la pose du sujet qui prépare la lecture des signifiés de connotation. En photographie, ces objets sont des inducteurs courants d'associations d'idées. Dans la photogénie, le message connoté est donc l'image elle-même, « embellie » par des techniques d'éclairage, d'impression et de tirage. En photographie, c'est une ambiguïté de parler d'esthétisme : lorsque la photographie se fait peinture c'est soit pour se signifier elle-même comme « art », soit pour imposer un signifié d'ordinaire plus subtile et plus complexe que ne le permettaient d'autres procédés de connotation La syntaxe, enfin, est une lecture discursive d'objets – signes à l'intérieur d'une même photographie<sup>107</sup>. En ce qui a rapport à une contradiction entre *le texte et l'image*, en premier lieu Barthes affirme que le texte constitue un message parasite, destiné à connoté l'image. La connotation est est vécu comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique. En second lieu, Barthes affirme que l'effet de connotation est différent selon le mode de présentation de la parole ; plus la parole est proche de l'image moins elle semble la connoter...<sup>108</sup>. En ce qui a rapport avec *l'insignifiance*

---

<sup>103</sup> (Ibid, p 129)

<sup>104</sup> (Ibid, p 130)

<sup>105</sup> (Ibid, p 132)

<sup>106</sup> (Ibid., même page)

<sup>107</sup> (Ibid, p 134).

<sup>108</sup> Ibid, p 134

*photographique*<sup>109</sup>, Barthes avance que le code de connotation était historique ou « culturel » ; les signes y sont des gestes, des attitudes, des expressions, des couleurs ou des effets, doués de certains sens en vertu de l'usage d'une certaine société : la liaison entre le signifiant et le signifié reste historique. Selon lui, la signification est en somme le mouvement dialectique qui résout la contradiction entre l'homme naturel et l'homme culturel. Grâce à son code de connotation, la lecture de la photographie est donc très historique, elle dépend du « savoir du lecteur »... Selon Barthes, il existe deux types de connotation, une « connotation « cognitive » » et une « connotation idéologique »<sup>110</sup>. En premier lieu, la connotation cognitive, dont les signifiants seraient choisis, localisés dans certaines parties de l'analogon. Donc, la lecture dépend de ma culture, de ma connaissance du monde... En second lieu, la connotation idéologique est une connotation forte, elle exige un signifiant très élaboré volontiers d'ordre syntaxique... La dénotation est une forme impuissante à modifier les options politiques : aucune photographie n'a jamais convaincu ou démenti personne (elle peut confirmer), dans la mesure où la conscience politique est peut-être inexistante en dehors du logos : la politique c'est ce qui permet tous les langages, affirme Barthes.

L'image traumatique, un type d'image photographique, est très courant, principalement dans ce mémoire. Le trauma c'est ce qui suspend le langage et le bloque la signification. Les photographes traumatiques (Incendies, naufrages, morts violents saisi « sur le vif ») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeurs, aucun savoir, à la limite aucune catégorie verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification, selon Barthes.

### **2-3-3- la notion de mouvement social**

Tout d'abord, à notre sens, parler du mouvement social c'est faire référence à un vaste mouvement d'un groupe (ensemble) d'individus défendant un objectif ou des intérêts communs. Cela aurait rapport à un engagement collectif en évolution. En effet, aborder le *mouvement social* comme concept scientifique sans faire référence aux travaux du sociologue Alain Touraine, vers la fin du XXème siècle, serait un non-sens. Selon Touraine, « les mouvements sociaux expriment une volonté collective ». Ils parlent d'eux même comme « agents de la liberté, de légalité, de la justice sociale ou de l'indépendance nationale ou encore comme appel à la modernité ou à la libération

---

<sup>109</sup> (Ibid, p 135)

<sup>110</sup> (Ibid, p 136-137)



des forces nouvelles dans un monde de traditions, de préjugés et de privilèges et ceux qui s'intéressent à eux se sentent portés par le même mouvement à l'assaut de l'ordre établi. Les mouvements sociaux ne sont pas des événements dramatiques et exceptionnels : ils sont de manière permanente au cours de la vie sociale. Ils sont la trame de la société »<sup>111</sup>.

Celui-ci affirme en premier lieu : « *Je définis les mouvements sociaux comme des conduites socialement conflictuelles mais orientées et non pas comme la manifestation des contradictions objectives d'un système de domination* ». En second lieu, l'action des mouvements sociaux n'est pas dirigée fondamentalement vers l'Etat, ne pas être identifiée à une action politique pour la conquête du pouvoir, elle est une action de classe, dirigée contre un adversaire proprement social. Enfin, un mouvement social n'est pas le créateur d'une société plus moderne ou plus avancée que celle qu'il combat, il défend, dans un champ culturel et historique donné, une autre société<sup>112</sup>.

Le mouvement social est la conduite collective organisée d'un acteur luttant contre son adversaire pour la direction sociale de l'historicité dans une collectivité concrète, poursuit-il <sup>113</sup>. La représentation des mouvements sociaux que nous a léguée la société industrielle est la suivante : une domination impose des lois, des croyances et un régime politique autant qu'un système économique ; le peuple les subit mais se révolte contre eux quand ils le menacent dans son existence physique et culturelle<sup>114</sup>. Une telle vision s'oppose à l'idée de mouvement social, telle que je le définis sur deux points essentiels. En premier lieu, il n'introduit jamais l'image d'un acteur historique, c'est-à-dire guidé par des orientations normatives, par un projet, c'est-à-dire par un appel à l'historicité. L'acteur populaire n'est que l'expression de contradiction sociale ou le porteur des forces naturelles, il n'est pas un acteur social<sup>115</sup>. Il est vrai qu'un mouvement populaire n'est pas un héros armé, cavalcadant à la tête d'une armée sur un champ de bataille où les adversaires se heurteraient presque à armes égales ; il est vrai aussi que la domination décompose la capacité d'action et d'organisation du dominé. Mais, il faut reconnaître d'abord l'existence d'une action orientée, celle d'une classe qui n'est pas seulement dominée, qui participe à un champ

---

<sup>111</sup> (Touraine Alain 1988, p. 47 - 48)

<sup>112</sup> (Ibid, p 106 - 108)

<sup>113</sup> (Ibid, p 103)

<sup>114</sup> (Ibid, p 104)

<sup>115</sup> (Ibid, p 105)

d'historicité, qui lutte pour le contrôle et pour se réappropriier la connaissance, les investisseurs et le modèle culturel que la classe dirigeante a identifié à ses propres intérêts.

En second lieu, les conduites collectives reconnues par la pensée sociale de l'époque industrielle sont définies historiquement ou naturellement. Leur sens ne se trouve pas dans la société présente mais celle de l'avenir<sup>116</sup>.

Entre autres, Touraine affirme : « Le mouvement social y est présenté comme la combinaison d'un principe d'identité, d'un principe d'opposition et d'un principe de totalité. Ce qui caractérise un mouvement social c'est d'abord que l'enjeu y est historicité elle-même et non pas la décision institutionnelle ou la norme organisationnelle et que les acteurs sont donc les acteurs historiques définis par leurs rapports conflictuels à historicité ; c'est ensuite que l'interdépendance des enjeux et des acteurs marquée dans la forme triangulaire du schéma y est totale, alors qu'elle ne l'est jamais dans les autres types de conduites collectives »<sup>117</sup>. En outre, il a apporté des précisions sur ce que le mouvement social n'est pas pour aboutir à ce qu'il est. Selon lui, « *Un mouvement social ne peut jamais être défini par un objectif ou un principe. Un mouvement social ne peut être défini comme l'agent d'un changement bloqué. Il se situe à l'intérieur d'un système social dont ils contestent les forces dominantes et leurs appuis politiques ou culturels. Il vise davantage un renversement qu'un changement* »<sup>118</sup>.

Un mouvement social n'intervient donc pas seul, n'est jamais complètement séparé de revendications et des pressions, de crises et de ruptures qui donnent naissance à des types de différents luttes. J'appelle, déclare Touraine, luttes toutes les formes d'actions conflictuelles organisées menées par un acteur collectif contre un adversaire pour le contrôle du champ social. Les caractéristiques d'une lutte : d'abord elle doit être menée au nom d'une population concernée. En second lieu, les luttes doivent être organisées et ne pas exister seulement au niveau de l'opinion... en troisième lieu, il doit combattre un adversaire qui peut être présenté par un groupe social, même si, l'adversaire est défini en termes plus abstraits : capitalisme ou l'état<sup>119</sup>. Selon

---

<sup>116</sup> (Touraine Alain 1988, p 106)

<sup>117</sup> (Ibid, p.108)

<sup>118</sup> (Ibid, p.111)

<sup>119</sup> (Ibid, p 112)

Touraine, La première composante des luttes et la plus visible est la défense du pays. Ce qui se défend est une collectivité concrète<sup>120</sup>...

Michel Hector a utilisé la notion de *mobilisation populaire*. Selon lui, cette notion, comprise dans le sens de mouvement populaire, prend d'ordinaire une dimension considérable. Plusieurs éléments doivent être pris en considération par exemple le nombre, la composition, l'organisation, l'orientation idéologique, les revendications, aussi que l'origine sociale de la direction, les formes et les terrains de lutte, tous éléments que l'on doit, cas par cas, déterminer, mesurer et pondérer dans le déroulement des événements. D'une manière générale, la mobilisation populaire se réfère aux types d'action collective, réalisée de façon violente ou pacifique par des ensembles importants de citoyens ou d'aspirant – citoyens, lesquels, dans leur grande majorité, proviennent de secteurs défavorisés et/ou subalternes de la population et visent à exprimer en commun leurs griefs, leur mécontentement et matérialiser leurs vœux. A ce compte, la mobilisation populaire comme phénomène socio-historique implique une grande disponibilité de participation, une intense circulation ainsi qu'un vaste brassage de personnes et d'idées, le tout aboutissant à la construction d'un fort sentiment d'identité retrouvée et partagée<sup>121</sup>. Selon Touraine, les politiques appliquées dans cette démarche visent : le renforcement de l'indépendance nationale, la réalisation de l'intégration sociale et la défense des intérêts populaires<sup>122</sup>. La résurgence de la mobilisation paysanne dans la région du Nord-Est est conférée aux convulsions du système politique une évidente dimension sociale<sup>123</sup>. D'après Benoit Joachim :« [...] au fond, le mouvement des cacos des années 1911 – 1914 est bien un mouvement des masses populaires en lutte pour la justice sociale. »<sup>124</sup>. En considérant les luttes populaires depuis l'indépendance passant par le XXème siècle, retenons ceux de nature patriotique survenus sous la direction de Charlemagne Péralte et Benoit Batrville (1916 – 1920)<sup>125</sup>. Ces deux leaders ont tous une nouvelle fois mobilisé le monde rural dans la lutte armée<sup>126</sup>. Dans la lutte contre l'occupation Nord-américaine (1915 – 1934), a pris naissance un nationalisme nourri cette fois par un anti – impérialisme politique orienté vers la reconquête de la souveraineté nationale<sup>127</sup>. Selon Michel Hector, la période 1916 – 1920 est une

---

<sup>120</sup> (Touraine Alain et François Dubet 1981, p 176)

<sup>121</sup> (Hector Michel 2000, p 12)

<sup>122</sup> (Cité par Hector Michel 2000, p 14)

<sup>123</sup> (Hector Michel 2000, p 17)

<sup>124</sup> (Cité par Hector Michel 2000, même page)

<sup>125</sup> (Hector Michel 2000, p 18)

<sup>126</sup> (Hector Michel 2000, p 19)

<sup>127</sup> (Hector Michel 2000, p 55)

période de grandes mobilisations populaires. En outre, elle était dominée par le mouvement des cacos dans plusieurs régions du pays en résistance face à l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920). D'où la nécessité de voir les approches psychosociologiques des cacos à travers le vêtement pour avoir une idée approfondie sur leur identité.

## **CHAPITRE III – Fondements psychosociologiques**

### 3-1- Le vêtement comme indicateur

Dans ce paragraphe, nous allons mettre l'accent sur les composantes qui contextualisent le vêtement et participent à sa signification, dont l'esprit du temps, les circonstances sociales et le groupe social. Le fait que ces facteurs soient tous reliés à l'identité individuelle et collective paraît indicatif du lien inhérent entre l'identité, le vêtement et le contexte. Tel que nous le verrons plus en détail, en exprimant son identité à travers le vêtement, l'individu se prononce sur son propre contexte, tout comme il contribue à le forger.

Tous les concepts majeurs élaborés dans ce chapitre seront retenus en analyses des cas, afin de mettre en lumière la manière dont chacun d'eux construit l'image d'un contexte forcément fractionné par la prise de vue qui reconduit néanmoins une « idée » de la culture de fond. Considérons que le vêtement est interprété par rapport à son époque, il contribue également à la définition de l'esprit du temps. Peter Berger avance que nous sommes situés non pas en société, mais dans un espace-temps, et que notre société est une entité historique qui se prolonge temporellement au-delà des biographies individuelles. Il faudrait donc voir nos vies comme des épisodes à travers une trame temporelle<sup>128</sup>. La réflexion de Burger n'est pas étrangère à la manière dont nous envisageons ici la place culturo-temporelle du code vestimentaire considéré comme expression ultime de l'esprit du temps. Le temps serait une grande toile de fond où les sociétés font leur marque à travers l'expression « biographique » de chacun. Pour nous, la biographie collective se symboliserait socialement par les signes vestimentaires et, conséquemment, les vêtements jadis portés en société influenceraient notre conception historique de la trame temporelle. Le vêtement perçu au sein d'une image photographique évoquerait alors une atmosphère relative à un temps spécifique, car sans nécessairement y porter une attention consciente, l'individu choisit son vêtement par rapport à l'esprit du moment. En quelque sorte, la mode est symbolisation du présent et un outil d'actualisation de soi dans ce présent émergent<sup>129</sup>. Quentin Bell explique que l'habillement est « *le lieu privilégié de la rencontre entre les préoccupations esthétiques et sociales* »<sup>130</sup>.

En adoptant de nouvelles esthétiques vestimentaires, les sociétés expriment des changements de mentalité et d'atmosphère. Gilles Lipovetsky précise qu'en Occident, au XX<sup>e</sup> siècle, le présent

---

<sup>128</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 33)

<sup>129</sup> (Ibid, n.d., p 34)

<sup>130</sup> (Ibid., même page)

constitue le temps social valorisé et, qu'ainsi, une majorité s'applique à se dégager sans cesse du passé par la consommation d'objets symbolisant la nouveauté, tandis que d'autres cultures s'efforcent à respecter et à perpétuer les coutumes du passé, dont les costumes traditionnels. Partant comme hypothèse que le vêtement est symptomatique de l'expression individuelle et collective, c'est aussi la symbolisation d'une identité historique commune aux gens d'une époque et d'un lieu. Le contexte social forge une part de la personnalité des individus et favorise un consensus sur des questions tout autant éthiques qu'esthétiques. C'est en vertu de ces ponctuations, de ces moments de retournements sociaux, que les images du corpus ont été sélectionnées et regroupées par thèmes. Au cours du quinquennal couvert, le rôle et le statut des occupants, des dirigeants politiques, des marines, des vigilants, des cacos ont varié, tant dans tant au moment du débarquement qu'au moment où les résistances viennent se faire sentir. De 1915 à 1920, l'occupation va prendre plusieurs formes à savoir l'expansion économique, politique et militaire des Etats-Unis. Et ceci, bon nombre de cacos ont organisé un mouvement de résistance contre l'occupation. A remarquer, à travers tous les photos on n'a pas remarqué des présences féminines. La représentation des hommes est reliée aux jugements portés sur ses capacités physiques, tactiques et son aptitude à se conformer à la culture de nos ancêtres, de s'organiser en armée pour notre indépendance, les cacos vont s'organiser pour son maintien. Lors des évènements politiques, le statut de l'homme est défini en vertu de son engagement à l'égard des droits et libertés civiles et politiques qui excèdent néanmoins la libération du pays libre et indépendant.

A travers les cas d'analyse, on mentionne des activités de loisirs dans les camps cacos. Dans plusieurs cas du corpus, les portraits de groupe indiquent la manière dont les personnages envisageaient collectivement l'activité en question et le rôle qu'ils comptent y jouer et il y a un aspect « théâtral » à leur attitude. Pour Susan B. Kaiser, « Tout autant que les personnes elles-mêmes, les vêtements ainsi que d'autres accessoires et décors aident à définir le contexte de l'interaction »<sup>131</sup>. Les vêtements que portent soit les *marines*, soit les *vigilants*, soit les personnalités politiques, soit les *cacos* déterminent le ton et la gamme d'activités potentielles pour la situation. Par exemple, des circonstances « informelles », telle la *parade des marines*, peuvent soudainement changer de registre si des vêtements non conformes à l'esprit militaire y sont portés. La rhétorique des gestes s'en verra probablement affectée, comme les modes de placement et déplacement des

---

<sup>131</sup> (Ibid, p 38)

pieds ou une parade en ligne brisée. Ce pouvoir du vêtement à définir les circonstances a d'ailleurs été retenu comme « référence » dans la classification des photographies du corpus. Dans les cas où le contexte en arrière-plan paraissait neutre ou ambigu, ce sont les codes vestimentaires qui ont indiqué l'activité à laquelle s'adonnaient les personnages.

Un simple rassemblement de quelques personnes peut constituer en soi un contexte social, et c'est pourquoi nous avons privilégié les portraits de groupe. En psychologie sociale, Serge Moscovici nomme aussi psychosociologie<sup>132</sup>, on désigne d'ailleurs le groupe comme étant le lieu où le code acquiert son sens, pour un temps. Selon Roger Lambert, il y a quatre caractéristiques pour définir un groupe : le type d'organisation, la longévité du groupe, la taille du groupe et la composition du groupe<sup>133</sup>. Selon Georges R. Sproles et Leslie Davis Burns, le vêtement tire sa signification d'après la réaction qu'il suscite en contexte social<sup>134</sup>. C'est qu'il y a indéniablement et perpétuellement évaluation, négociation, jugement, rejet ou adoption lorsque l'on parle de la réception des codes vestimentaires au sein même d'un groupe plus ou moins élargi. Chaque groupe est une micro-culture ayant ses propres références, et dont le fonctionnement harmonieux dépend de la coopération et coordination entre les individus. Dans tout rassemblement, chacun négocie et adopte une posture ou une attitude qui lui procurera idéalement du confort et réussit avec plus ou moins de succès à trouver un rôle qui lui convient. La conformité dans la façon d'être et de se vêtir permet de réduire l'anxiété et d'obtenir l'acceptation de ses pairs, car elle démontre sa capacité de communiquer avec leurs codes partagés<sup>135</sup>.

Dans une société peu hiérarchisée, comme celle d'Haïti au XXème siècle, il est possible de former de nouvelles affiliations par le personnage social que l'on met de l'avant. Ce que l'individu exprime pour l'approbation de ses collègues peut augmenter son statut ou encore démontrer sa soumission devant eux. Pierre Bourdieu utilise l'expression « capital culturel » pour décrire les symboles qui reconduisent les valeurs et les goûts d'un groupe de référence<sup>136</sup>. Georg Simmel note toutefois que la mise en valeur de l'individu, homme ou femme, par l'étalage de ce qui le distingue, ne doit d'aucune façon subjuguier le groupe<sup>137</sup>. C'est qu'à travers la dynamique de groupe, une situation

---

<sup>132</sup> <http://sylvie.barbier.pagesperso-orange.fr/c1.pdf>, p 2

<sup>133</sup> Ibid, p 5

<sup>134</sup> (Op cit, même page)

<sup>135</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 39)

<sup>136</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)

<sup>137</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)



sociale est définie; celui qui menace la définition de la situation risque des représailles de la part de ses collègues<sup>138</sup>. Cette psychologie de groupe participe au *statu quo*.

Un marine, ou un caco, ou un vigilant, adoptant un comportement ou une apparence non conventionnelle bouscule donc les attentes à son égard et « incite » ceux qui l'entourent à la marginaliser pour reformuler un consensus. Toutefois, le groupe peut également redéfinir la situation pour lui faire place. C'est ainsi que les transformations dans le comportement vestimentaire peuvent contribuer à la redéfinition des situations, amenant graduellement des changements de mentalité.

Plus le groupe influence la signification des codes, plus il joue un rôle important dans l'élaboration d'un ordre social et sexuel. D'après Maertens, l'autorité d'un groupe ou d'une personne peut se déclarer par la transgression des différences incombant au contrôle sur la signification des signes vestimentaires, car qui dit différence, dit signification et nécessairement ordre et hiérarchie<sup>139</sup>. Certes, cela constitue à la fois un pouvoir sur sa propre identité et celles des autres. Par exemple, le fait d'adopter, dans les photos, pour bon nombre de cacos les vestes comme « vêtement officiel » peuvent être interprétés comme une quête de pouvoir équivalent. À l'époque du quinquennal couvert par le corpus, ils pouvaient même choquer, car ils détournaient la signification initiale des codes et diluaient le statut traditionnel et distinct des personnages.

### **3.2 Le vêtement et ses aspects psychologiques**

Nous traiterons, dans cette section, du rôle du vêtement dans l'assouvissement de certains des besoins psychologiques fondamentaux, dont la *protection psychologique*, la catégorisation et la communication, ainsi que l'actualisation identitaire.

Le *vêtement* répond largement au besoin de protection psychologique. Hebert Spenser écrit à ce sujet: « [...] *la conscience d'être parfaitement bien vêtu procure un sentiment de sérénité que même la religion ne peut octroyer* »<sup>140</sup>. Quoique ce constat puisse faire sourire, le vêtement procure effectivement la protection sociale qui renforce la protection psychologique de l'individu. Flügel qualifie même le vêtement de « *symbole de l'amour maternel* », et explique qu'il s'agit d'un moyen

---

<sup>138</sup> (Ibid, même page)

<sup>139</sup> (Ibid, p 40)

<sup>140</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)

de se protéger contre l'aridité du monde tout entier, voire une façon de se prémunir contre un « manque affectif» éventuel.

Les vêtements peuvent fournir un sentiment d'assurance dans la mesure où ils constituent une partie transformable de l'apparence, voire un aspect « contrôlable» du destin, pour une majorité d'individus dans l'Amérique du XXème siècle. En favorisant et en renouvelant le sentiment de singularité, le comportement vestimentaire participe à la constitution d'une identité et à l'actualisation de la perception de soi. Mary Ellen Roach et Joanne Bubolz Eicher suggèrent, qu'ainsi, le vêtement augmente le sentiment de sécurité et favorise donc la santé mentale<sup>141</sup>. En outre, le discours vestimentaire catégorise l'individu en proclamant sa place par rapport à l'autre, participant ainsi à une cohérence psychologique autant que sociale. Les parures utilisées par les tribus aborigènes témoignent du désir transculturel de communiquer par les symboles vestimentaires, accordant une signification aux êtres et aux choses.

Susan B. Kaiser, cite Anne-Marie Hamel explique que, dans les termes de la théorie des communications, le code réfère aux règles d'association, c'est-à-dire aux schèmes sous-jacents issus de la culture en question. Il est culturellement prescrit, tandis que le message est créé par les individus. Par contre, les cultures changeantes de l'Occident modifient la manière de formuler et d'interpréter le message vestimentaire, donnant lieu à l'actualisation et à la modification du code institutionnalisé de la mode. Grâce à son sens multiple de par sa dimension connotative, le vêtement offre à chacun une gamme infinie de subtilités pour afficher son identité et sa culture d'appartenance. Le besoin de signification et de communication passe d'abord par la catégorisation du monde, incluant la catégorisation comparative de soi aux autres. Le soi contient toutes les caractéristiques que l'on croit posséder et toutes les fonctions qui permettent de s'évaluer, de se présenter socialement et de se protéger; il est à la fois contenu et processus. Le *soi comme contenu* comprend le concept de soi ainsi que les schémas de soi<sup>142</sup>; il s'agit de composantes préalables à la catégorisation et la compréhension de toute donnée sur le monde social.

Le *soi comme processus* est de l'ordre du rapport au monde social. Il comporte entre autres l'évaluation et le «monitorage»<sup>143</sup> de soi, ainsi que la « présentation» de soi -phénomènes

---

<sup>141</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 41)

<sup>142</sup> (Ibid, p 42)

<sup>143</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)

étroitement liés au comportement vestimentaire. Gregory Stone est d'avis que le vêtement et l'apparence générale jouent un rôle important dans le développement, le maintien et la modification du concept de soi<sup>144</sup>. Les codes vestimentaires comportent donc un moyen symbolique d'opérer une identification qualitative de soi et une catégorisation de soi par rapport à l'autre. Robert J. Vallerand et Gaëtan E. Losier précisent d'ailleurs que « *La manière que nous percevons les autres dépend grandement de notre perception de nous-mêmes*», avance Anne-Marie Hamel. L'individu n'a qu'un seul concept de soi. Toutefois, l'identité est formulée et reformulée en fonction du contexte. Il s'agit de la partie du soi pouvant être observée par autrui et négociée en situation sociales. Le vêtement sert le double besoin de négocier des différences et des similitudes avec les autres dans la constitution d'une identité. Tout comme l'identité, le comportement vestimentaire s'adapte donc au contexte. Cependant, *concept de soi et identité* doivent tous deux présenter des manifestations suffisamment stables pour assurer une cohérence dans les échanges sociaux. Ces manifestations permettent d'établir qu'une personne est bien ce qu'elle prétend être.

Le vêtement comporte non seulement un moyen de communiquer sur les prescriptions sociales face auxquelles l'individu n'a que très peu de contrôle, mais il s'agit aussi d'un outil pour exprimer ses aspirations identitaires<sup>145</sup>. D'un point de vue ethno anthropologique, Maertens propose qu'à chaque nouvelle étape de la vie, en adoptant de nouveaux vêtements, l'être humain trace son parcours dans le temps et dans l'espace<sup>146</sup>. Ainsi, il marque à la fois une étape dans son histoire personnelle et son passage dans l'histoire du monde, pour signifier son existence. Les propos de Maertens expliquent non seulement le besoin chez l'humain de délimiter ce qu'il est par rapport à son environnement, mais aussi son désir d'investir son corps de signes de puissance dans l'espoir de maîtriser ce qui l'entoure. Delà, les marines, étant un groupe qui veut imposer son autorité sur tout le territoire national, ont privilégiés des formes de communications non verbales pour s'affirmer, dont les codes vestimentaires.

Le vêtement définit et renforce les rôles, que ceux-ci soient nouveaux ou déjà institutionnalisés. Dans certains cas, l'adoption de nouveaux vêtements serait employée comme préparation psychologique aux nouveaux rôles, voire même comme une visualisation de soi *avant* l'action. Il

---

<sup>144</sup> (Ibid, même page)

<sup>145</sup> (Ibid, p 44)

<sup>146</sup> (Ibid, même page)

contribue à légitimer la place de l'individu dans sa nouvelle sphère ou fonction<sup>147</sup>. Non seulement le vêtement porté teinte-t-il la perception et la réaction devant l'individu, mais s'il est conçu pour une activité particulière, il peut libérer les gestes. À titre d'exemple, les *marines* et *vigilants* se lançant à l'assaut dans un camp cacos, tout en présentant une allure de militaires bien équipés tactiquement et des vigilants paraissant difforme par rapport aux vêtements portés par les *marines* et leur positionnement durant l'assaut. Il s'agit comme uniforme des *marines* qui encouragerait un comportement dynamique avec des bottes, des pantalons longues, des vestes, des chapeaux qui inciteraient à une gestualité et une démarche excessivement répressive.

### **3.3 Considérations relatives aux rôles des hommes et des femmes**

Cette section est consacrée au code vestimentaire comme expression du rôle des hommes et des femmes bien que les hommes sont plus présents. Nous traiterons des thèmes suivants: le corps socialisé, l'identification sexuelle (homme – femme), et enfin, l'ambivalence identitaire et l'aliénation.

Le corps, dans son entièreté, est le fondement de l'identité et porteur du statut de la personne<sup>148</sup>. Le langage corporel et la silhouette influencent donc l'interprétation des codes vestimentaires arborés. Pour être accepté, l'individu tente de contrôler tout aspect non verbal de sa personne, comme la position du corps, les expressions faciales et le choix des vêtements; il présente aux autres un corps « socialisé ». La maîtrise du corps, autant sa forme esthétique que ses gestes, est une exigence du groupe d'appartenance. Les critères imposés au corps varient selon l'époque, le milieu, le lieu, les circonstances ainsi que les autres personnes présentes. Pour un contexte donné, les règles varient selon le statut de chacun. La connotation de l'âge, de la race et, surtout, du sexe y sont pour beaucoup. Ainsi, la façon d'être en public devient attestation supplémentaire de l'identité. Pour Erving Goffman, « *En présence des autres, l'individu infuse typiquement ses activités de signes mettant en évidence certains faits confirmatifs qui autrement seraient demeurés inapparents ou obscurs* »<sup>149</sup>.

Etant exposé à un ensemble de dangers, étant victime d'une sorte de discrimination, l'absence de la femme dans le camp des marines montre que l'existence des femmes se limitait parfois à leur

---

<sup>147</sup> (Ibid, p 45)

<sup>148</sup> (Ibid, p 46)

<sup>149</sup> (Ibid., p 47)

habileté sociale, dont l'attitude physique. Pendant ce temps, la présence de la femme était présente dans le camp des cacos et s'est fait sentir comme elle s'est apparue dans l'une des photographies. Autant que, dans les dires de Roger Gaillard, les femmes sont toujours présentes dans les camps cacos comme le plus souvent les généraux se sont accompagnés de ses compagnes ou concubines<sup>150</sup>. Ici, les hommes présentent des corps dont les gestes et la forme correspondent aux valeurs du groupe social, c'est-à-dire un corps qui reconduit le rôle de son sexe de manière « appropriée ».

D'après Marc-Alain Descamps, par la silhouette idéale qu'elle impose, la société révèle le projet fondamental de son peuple<sup>151</sup>. Cet idéal, en plus des autres contraintes sociales imposées sur le corps, fait de lui un produit du contexte, plutôt qu'une entité personnelle<sup>152</sup>. Pour certaines personnes, la construction de ce « produit » peut donner lieu à un corps qui n'existe qu'en fonction de l'autre, autant dans sa forme que dans ses gestes. Ainsi, les sensations physiques de l'individu (confort, douleur, plaisir, etc.) et son fonctionnement biologique spontané (respiration, sueur, etc.) sont relégués au domaine du privé. Historiquement, le langage corporel des hommes fut généralement ouvert dans les zones publiques. Mais en fonction des codes vestimentaires établis conventionnellement, la silhouette idéale et les gestes sont limités en fonction de l'espace géographique de résistances.

D'après Entwistle: « [...] au travail et dans d'autres domaines publics, le corps masculin est pris pour acquis ou rendu invisible, par rapport à l'attention accordée au corps féminin »<sup>153</sup>. Dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, étant donné que le dénigrement du mouvement des cacos dans plusieurs régions du pays, l'expression sociale de l'homme, voire de la femme, n'a pas réduit à une apparence physique. Tandis que, pour les marines, militairement formés, l'apparence physique est mise en évidence. Les codes vestimentaires reconduisent les rôles et le statut transmis par la culture aux sexes respectifs, et leur esthétique trahit le comportement assigné aux hommes et aux femmes.

---

<sup>150</sup> (Gaillard Roger 1981, p 220)

<sup>151</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)

<sup>152</sup> (Ibid, même page)

<sup>153</sup> (Cité par ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 48)

Spécifions d'abord la différence entre le mot sexe et le mot genre ou peut-être plus spécifiquement, *gender*, terme employé autant par les auteurs anglophones que francophones<sup>154</sup>. Le sexe correspond aux différences biologiques, alors que le *gender* réfère aux classifications sociales de ce qui est masculin et féminin. Il s'agit donc d'une compartimentation du comportement et de l'apparence appropriée pour hommes et femmes. La définition sociale du *gender* délimite ainsi les vêtements appropriés pour chaque sexe et les sphères sociales dans lesquelles hommes et femmes peuvent évoluer sans répercussions négatives. Au cours de la période des années 1915 – 1920, statut social et sexe vont de pair dans la majorité des cas<sup>155</sup>. Par cette différenciation sociale, un vêtement adapté aux marines (chapeaux, chemise manche longue, pantalon long, botte...) n'avait pas sa place vers la fin du XXème siècle. Les cacos, eux, adoptaient un code vestimentaire différent que celui des marines et un peu différent à celui de la population haïtienne (pantalon long, veste, porte-machette, chapeau...). Ce code vestimentaire symbolisait alors l'identité des cacos.

Cette différenciation semble si cruciale, qu'un vêtement adapté pour l'uniforme des *marines* (pantalon long, botte, chapeau, chemise longue...) change vers la fin du XXème siècle. En ce qui a rapport au vêtement des cacos (pantalon long, chapeau, machette, veste...), il symbolisait l'esprit du temps, le contexte géographique des mouvements de résistance. Ces vêtements symbolisaient alors une identité masculine et féminine des cacos. Ceux-ci sont utilisés pour communiquer l'identité des *marines*, des *cacos*, des *dirigeants étatiques*, des *assassinats*.

Puisque nous le constatons en analyse de cas, le vêtement témoigne de l'identité méprisée d'un premier moment et tout de suite valorisée, puis réhabilité jusqu'après près d'un siècle, pour les cacos à travers ses chefs suprêmes du mouvement à l'époque donnée. Bien qu'il soit difficile de distinguer les prescriptions sociales des choix individuels, la comparaison des individus au sein d'une photographie est susceptible de sensibiliser le récepteur à de telles notions. A vrai dire, il n'y a pas une revue de littérature consacrée au vêtement et aux rôles des hommes et des femmes dans les photographies durant l'occupation états-unienne d'Haïti. Au cours de la présente étude, nous sommes questionnés sur l'impact des ambivalences identitaires sur le comportement vestimentaire. Parmi les ambivalences identitaires pouvant transparaître dans le choix du vêtement,

---

<sup>154</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., même page)

<sup>155</sup> (Ibid, n.d., p 49)

Davis retient les questions religieuses, politiques, culturelles, ethniques, celles d'orientation sexuelle, autant que les ambivalences sur le statut et les rôles sociaux, dont les rôles sexuels font partie<sup>156</sup>. Pour résorber le sentiment d'aliénation, tout individu doit trouver l'équilibre entre l'expression de soi et l'identification à la culture d'appartenance.

De plus, tel que le note Friedan, il doit se sentir évoluer dans le temps. À cet égard, le comportement vestimentaire peut être une arme à double tranchant: les esthétiques changeantes de la mode peuvent substituer ou catalyser une évolution réelle. Aussi, le message vestimentaire peut accentuer et/ou résorber les tensions sociales et le sentiment d'aliénation. La culture d'appartenance peut y reconnaître de nouvelles valeurs auxquelles elle veut adhérer, qui seront assimilées avec le temps par la société élargie. Nous avons à penser aux mouvements de résistances armées acharnés entre 1918 – 1920 où les codes vestimentaires exprimaient le désir d'une transformation radicale dans le mode de gestion de la politique du pays, en tenant compte des revendications claires des cacos. Bien que marginal au départ par certains secteurs de la vie nationale, ce désir de mener un mouvement révolutionnaire, depuis dans les codes vestimentaires pour aboutir aux différentes actions politiques, s'est finalement étendu à la classe paysanne de l'époque.

Ce qui va permettre aux marines d'identifier des cacos de part de leur habillement. Et ceci, on va le voir dans les cas d'analyse. Bien qu'étendu à la classe paysanne, cela n'empêche que la gendarmerie, en complicité avec des traîtres, va « écraser » le mouvement socio politique des cacos. Gertrud Lehnert rappelle qu'une fois adoptée par la masse, la mode lancée par une minorité sociale perd sa signification idéologique initiale<sup>157</sup>. De sorte que l'actualisation perpétuelle dans l'*esthétique vestimentaire* se veut un dialogue continu entre l'individu et la culture élargie. La définition et la communication de l'identité sont à la base même d'une cohérence sociale. C'est pourquoi l'actualisation fondamentale de la définition de l'identité des marines, des vigilants, des dirigeants politiques, des cacos a ébranlé les bases de la société haïtienne le premier quart du XXème siècle. En effet, accorder un pouvoir politique aux cacos a moins dérangé que leur nouvelle position socio politique qui modifiait autant la définition de leur identité et leur rôle social que ceux des hommes. C'est à Charlemagne que Danache dédiera son livre : « ... *le premier devoir des haïtiens, après notre départ, sera d'élever un monument magnifique à Charlemagne Péralte. C'est*

---

<sup>156</sup> (ANNE-MARIE HAMEL, n.d., p 54)

<sup>157</sup> (Ibid, p 56)

*Péralte et ses cacos qui nous ont portés à avoir de la considération pour vos compatriotes... »*<sup>158</sup>. Dans cet esprit, les images des *forces armées* (*Marines, Gendarmes, les vigilants*), des événements politiques (le mouvement des cacos à travers leurs chefs suprêmes) et des assassinats, véhiculées par chacune des photographies analysées donnera un aperçu de la perception changeante de l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920) et des mouvements de résistance selon l'époque et les crises socio politique.

Bien entendu, ces analyses permettront aussi de se pencher sur la manière dont les *marines* (à travers la politique d'occupation militaire, sociale, politique et économique des Etats-Unis), des événements politiques de l'époque (soit à travers les « résistances » du ministre Louis Borno, soit à travers le mouvement des cacos) et des assassinats aveugles (Assassinat de Charlemagne Péralte) ont symbolisé leur place sociale à travers leur comportement vestimentaire. Ceci dit, on peut aborder une fonction hautement symbolique des photographies. Dans *Régis Debray, vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Robert Paul avance que La naissance de l'image a partie liée à la mort. Par les premières « idoles » et les premières représentations artistiques, les hommes opposèrent à la disparition et à l'absence de ceux qui furent des doubles qui en perpétuent le souvenir et maintiennent la permanence. « Nous opposons à la décomposition par la mort la recomposition par l'image ». Mais « si la mort est au commencement », l'image n'aura jamais de fin, car nous ne vaincrons jamais notre finitude, notre condition d'être périssables, poursuit Paul Robert. Dans les trois âges de l'art de Debray, « *Regarder n'est pas recevoir, mais ordonner le visible, organiser l'expérience* » et que l'image a changé comme a changé le regard jeté sur elle-même : « *l'image tire son sens du regard, comme l'écrit de la lecture, et ce sens n'est pas spéculatif mais pratique* ». En outre, deux positions sont ici à dépasser, celle d'un art hors de l'histoire et celle d'une histoire de l'art progressant selon l'axe unifié de la ligne du temps. L'intemporalité fut proclamée par ceux qui se refusaient à faire de l'histoire le tribunal de l'art, qui disent, comme Bonnard: "L'art, c'est le temps arrêté"<sup>159</sup>...

---

<sup>158</sup> (Gaillard Roger 1981, p 329 - 330)

<sup>159</sup> <http://artsrtlettres.ning.com/profiles/blogs/regis-debray-vie-et-mort-de-l>



## **CHAPITRE IV – ANALYSES DE CAS**

## 4-1- REPRESENTATION DES MARINES AMERICAINS

### 4-1-1- 28 Juillet 1915, l'armée états-unienne a envahi Port-au-Prince

#### *L'armée états-unienne a envahi Port-au-Prince*



Photo d'environ 330 Marines<sup>160</sup>, américains à bord du navire Connecticut ont envahi Port-au-Prince le 28 juillet 1915 ayant pour objectifs de « protéger » les intérêts " américains et étrangers " ainsi

que de rétablir la paix et l'ordre. Suzy Castor parle de 400 marines, et l'amiral Caperton a déjà accosté sur les eaux du Cap-Haitien a reçu l'ordre de débarquer ses troupes... C'est un changement de tactique du côté du gouvernement américain, selon Suzy Castor, de remplacer la voie diplomatique par l'intervention armée.

Il s'agit d'une photo en noir et blanc « de presse » sur un article titré « US occupation 1915 – 1934 », le photographe qui a pris cette photo nous paraît inconnu, sans doute le 28 Juillet 1915; son titre est *L'Armée américaine a envahi Port-au-Prince*.

Cette image, ainsi que l'article lié, ont été diffusés sur la page web intitulée Wikispaces<sup>161</sup>, le 18 Mai 2012. A remarquer que la photo a été prise depuis en juillet 1915, c'est jusqu'en 2012 qu'on essaie de la publier dans un article. La raison c'est d'utiliser la photo comme support documentaire mais pas une *analyse* d'image. Et ceci c'est pour montrer le niveau d'occultation qu'a subi cette tranche d'histoire pendant presque un siècle.

La photo aborde la question de l'envahissement de la Marine des Etats-Unis en Haïti le 28 juillet vers 17 heures, le tohu-bohu total, confusion entre les Marines et la population haïtienne au premier plan, semble-t-il qu'il avait eu de violences à travers la rue, une autre coté dans la rue paraît vide, au second plan un espace bâti, à l'arrière-plan les bateaux s'abritent sous la mer. A noter qu'à chaque point stratégique, les douanes, du pays un stationnement de Marines. Par exemple, les

<sup>160</sup> <https://ushaitext.wikispaces.com/US+Occupation+1915-1934>

<sup>161</sup> Ibid, meme page

Cayes, Jérémie, Jacmel, Mirogoâne, Petit-Goâve, Port-au-Prince, Saint-Marc, Gonaïves, Port-de-Paix et Cap-Haïtien toutes ses douanes étaient sous leur contrôle. Les thèmes d'Occupation, rapports occupé/occupant est mis en évidence.

L'image des Marines, se confondant avec la foule, sans doute bien armés, laisse un sentiment de peur chez la population de Port-au-Prince. Les Marines s'imposent comme occupant et manipule la population pour leur faire accepter l'occupation. Dans l'imaginaire haïtien, pendant qu'on ne fait pas circuler ses images, une vague d'indignation a plané chez tout le peuple haïtien bénéficiant du patriotisme dessalinien, chez tous les peuples du continent américain touché par ses débarquements. Selon Suzy Castor, *dans le but de masquer la brutale réalité de l'intervention d'une grande puissance dans les affaires d'un petit pays, ces formules tendaient à diffuser en Amérique Latine et en Europe, l'image d'une « mission civilisatrice »* (Castor Suzy, n.d., p 31).

L'image présente un sentiment de peur par différents procédés : l'entremêlement entre *Marines* et des haïtiens accroche tout d'abord notre œil, l'espace urbanisé au second plan; les bateaux qui se trouvent à l'arrière-plan sous la mer caractérisent l'état de domination, de manipulation des haïtiens et le dépouillement du décor accentuent l'effet de malaise, de peur, de domination et d'injustice. L'image est réaliste, riche en signification mais polysémique. La légende qui, généralement a avancé par des historiens et d'autres chercheurs, accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la maigre légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. Bien que, nous ne savons pas clairement la position géographique qui est mise en cause dans la photo. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image : les sujets impliqués et le contexte de l'intervention militaire.

Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour les haïtiens manifestant un certain patriotisme de l'époque. Suzy CASTOR a bel et bien présenté une image du débarquement : « *Les Nord-Américains débarquèrent à Bizoton, faubourg de la capitale ; guidés par quatre marins haïtiens, ils attaquèrent des points stratégiques de Port-au-Prince. L'arsenal, premier poste attaqué, résiste. Les officiers Joseph Pierre, Edouard François Pierre Sully se firent remarquer par leur héroïsme. Il y a des pertes des deux côtés. Les marines reculent mais rapidement, ils*

*attaquent d'autres postes qui se rendent sans combat* »<sup>162</sup>. Donc, c'était le rapport de force inéquitable.

Les lignes obliques dominent la photo. Puis, la lecture proposée de la photo se fait en suivant un parcours en Z (le titre, l'image et la légende). L'image est cadrée à la verticale et les éléments qui la composent sont organisés en trois paliers: des spectateurs incorporent les *Marines* en avant-plan, hors foyer, l'espace urbain où habitent beaucoup de gens et le décor où se trouve les bateaux sous la mer de Port-au-Prince en troisième plan (Géographie des lieux et du temps). Le photographe est placé à droite par rapport à la scène photographiée; l'angle de prise de vue est en plongée, ce qui produit un certain effet d'écrasement des sujets.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage, pourrait-on dire par rapport à l'époque, de couleur noir et blanc, des types d'architecture existant à l'époque, et le plan de la ville. L'image permet de faire une première référence à des soldats américains (*Marines*) à cause de grands bouleversements au côté des individus représentés, la qualité de la photo ne nous permet pas d'identifier la couleur de l'uniforme des *Marines*, mais les bateaux se trouvant sous la mer sont visibles. Il y a une incorporation incontestable entre la population représentée et les *Marines*. Ceux-ci renvoient à la réalité des interventions militaires états-uniennes dans plusieurs pays du continent américain y compris Haïti.

Ces images représentant l'intervention des *Marines* en Haïti, bien armés, et des haïtiens (nes) en spectateur ou en mouvement avec tout un sentiment de peur, de choc, de trouble, suggèrent à la fois le danger et l'humiliation. La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré. Le format de l'espace, des spectateurs et les *Marines* en désordre total à l'avant-plan crée l'effet d'un marasme socio économique politique (dépression, crise, conflit...) et marasme moral (tristesse, mal, désarroi, inquiétude...) à travers lesquels le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité... Et l'espace urbain au second plan traduit la réalité du plan de la ville de Port-au-Prince, les bateaux qui se trouvent sous le Port de Port-au-Prince traduisent la réalité d'une intervention militaire.

---

<sup>162</sup> (Castor Suzy, n.d., p 65)

La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement « urbain » ayant des centaines de *Marines* et des spectateurs en mouvement dans un lieu concentré, « urbanisé », les bateaux sous le Port traduisant l'envahissement parce que c'était le moyen de transport le plus approprié à l'époque ; elle va aussi témoigner des conditions de peur, de malaise des citoyens haïtiens causés par l'envahissement des *Marines* en Haïti. Elle fait référence à un ensemble de pays dans l'Amérique Latine qui a été victime d'occupation états-unienne dans la même époque ; l'image des débarquements...

L'effet de contraste ou d'opposition est bien mis en évidence par l'incorporation des *Marines* avec la population, peu d'acteurs/ spectateurs sont identifiable. En raison du contraste lié au premier plan de la photo, on n'avance aucune hypothèse concernant la position des *Marines* dans la foule, l'habillement des spectateurs/acteurs, la fumée qui, semble-t-il monte, les zones d'éclairage entre l'avant-plan sombre et l'arrière-plan clair. Quoi que les *Marines* aient porté une couleur sombre. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force entre occupants et occupés (les *Marines* armés VS les civils comme simple spectateur et acteur dans une certaine mesure). Le contraste entre les *Marines* en incorporation avec les civils hors-foyer au premier plan a une valeur métonymique, suggérant la fusion des *Marines* avec les civils comme signe d'accueil, surement les bateaux se trouvant sous la mer à l'arrière-plan expriment les équipements qui ont facilité l'envahissement.

Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'arrière-plan, donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image tout en créant un flou en avant-plan. Peu d'effets sont observables car le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique.

Cette image, ainsi que l'article lié, ont été diffusés sur le site de Wikispaces, le 18 Mai 2012. A remarquer que la photo a été prise depuis en juillet 2015, c'est jusqu'en 2012 qu'on essaie de la publier dans un article titré « *United States Occupation of Haïti 1915-1934* » portant la signature des auteurs Caroline Snell, Sarah Hegarty, Isabel Spence, Rachel Marolda. Ces auteurs ont utilisé la photo, comme je l'ai dit au-dessus, comme support documentaire. C'est sans doute des auteurs étrangers qui écrivent pour le public états-uniens ou les haïtiens qui se trouvent au Etats-Unis, ou dans un cadre plus général tout chercheur ou autre citoyen à travers le monde.

Suzy Castor avance les causes de l'occupation américaine d'Haïti, premièrement la politique étrangère américaine qui est liée à l'expansion économique et politique et les interventions armées dans les caraïbes. Soit en Amérique Latine, Nicaragua, au Honduras, République Dominicaine. Deuxièmement, le poids des facteurs économiques à ce que Suzy Castor parle de péril européen, ensuite le facteur stratégique. Troisièmement, la motivation économique fondamentale<sup>163</sup>.

L'occupation d'Haïti sous la conduite de l'amiral Caperton « *est un modèle d'efficacité et de rapidité* ». Le 7 aout, déjà, les américains contrôlent tout le territoire national. Les forces haïtiennes sont désarmées, les postes militaires et les casernes sont occupés et le palais national est pris comme quartier général de l'occupation<sup>164</sup>. Ce rôle dévolu au palais national de Port-au-Prince, jusqu'alors symbole de pouvoir présidentiel mais aussi de l'indépendance du pays, est significatif de la volonté américaine de marquer son autorité politique par la force des armées.

Les lois d'aout et de septembre 1915 sont consacrées à parachever l'occupation et à faire élire un président. En effet, « *après le débarquement de 5 compagnies (2 compagnies de marines et 3 fusiliers marins) le 28 juillet, l'amiral Caperton fait venir des renforts au cour de la première quinzaine d'aout et, fin aout, il dispose de plus de 2 000 hommes et officiers. Son adjoint, le capitaine Bach, est chargé de superviser le fonctionnement des services civils de l'administration haïtienne.* »

Le 7 aout, déjà, les américains contrôlent tout le territoire. L'amiral Caperton, dans une lettre, le confirme et souligne bien qu'il s'en tient aux objectifs qui lui sont fixés : « *j'ai reçu pour instruction du gouvernement des Etats-Unis de donner l'assurance au peuple haïtien que les Etats-Unis n'ont aucun objet en vue, excepté celui d'assurer, d'affermir et d'aider à maintenir l'indépendance haïtienne et l'établissement d'un gouvernement stable et ferme par le peuple haïtien. Toute assistance sera donnée au peuple haïtien dans son effort pour réaliser ces fins. L'intention des Etats-Unis est de retenir leurs forces en Haïti seulement aussi longtemps que ce sera nécessaire pour obtenir ce résultat.* »<sup>165</sup>.

La photo constitue une preuve, un aide-mémoire de l'occupation états-unienne d'Haïti. Elle est le témoignage de l'envahissement des Marines. Selon Dantès Bellegarde, tout comme Suzy Castor

---

<sup>163</sup> (Castor Suzy, n.d., p 39 - 60)

<sup>164</sup> (Lucien Georges Eddy 2013, p 23)

<sup>165</sup> (Lucien Georges Eddy 2013, p 94)

(p. 39 – 60), Georges Eddy Lucien, Lesly F. Manigat (p 61 – 71) l’ont montré, l’intervention des Etats-Unis en Haïti n’a été inspiré que par des intérêts financiers particuliers ; c’est pour permettre à quelques américains de disposer à leur guide de trésor haïtien et de satisfaire leur instinct de domination que l’occupation militaire d’Haïti a été faite et qu’elle est maintenu<sup>166</sup>.

Les Nord-Américains sont reçus à bras ouvert par les classes dominantes. Immédiatement, les protestations s’élèvent. Les journaux *Haïti Intégrale* et *La Patrie* firent leur apparition. Georges Sylvain organisa *l’Union Patriotique*...Cependant, seul les cacos encore sur le pied de guerre à Port-au-Prince et au Cap-Haitien, représentaient une vraie force de résistance. « *Près de 1 500 cacos se trouvent à Port-au-Prince – écrivait l’Amiral Caperton au secrétaire de la marine le 2 aout...ils demandent l’élection de Rosalvo Bobo à la présidence. Le corps législatif est sur le point de leur donner satisfaction. Seul mon insistance sur le point le retient* ».

Dans le contexte artistique, entre 1850 et 1880 l’évolution des possibilités techniques suscite l’engouement pour les expéditions. Les photographies de monuments, de sites archéologiques, de paysages et d’habitants de pays souvent éloignés fascinent les contemporains, déterminés à conquérir le monde par le regard. Ainsi, l’Américain Edward S. Curtis publie ses travaux entre 1907 et 1930, sous le titre *The North American Indian*. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les progrès de la photographie en noir et blanc permettent au grand public de maîtriser des procédés de plus en plus complexes. Les premiers supports couleur commercialisés, des plaques de verre appelées *Autochromes Lumière*, d’après le procédé mis au point par les frères Auguste et Louis Lumière, sont disponibles en 1907. Puis, à l’aube du XX<sup>e</sup> siècle, le développement de la presse et des moyens de reproduction photomécanique favorise considérablement l’essor de la photographie documentaire. De même Lewis Wickes Hine, sociologue américain et défenseur du droit des enfants au travail, émeut ses contemporains par la publication au début du XX<sup>e</sup> siècle de photographies d’ouvriers, de mineurs, d’immigrants européens et, surtout, d’enfants au travail. La photographie de reportage était en pleine extension. A ce point, du côté des Etats-Unis, déjà on a accordé une grande importance à la photographie comme support documentaire. L’intervention armée en Haïti s’accompagne avec des photographes et d’autres spécialistes. En fait, cette contextualisation est valable pour tous les cas d’étude.

---

<sup>166</sup> (Bellegarde Dantès 1996, p 22)

La photo décrit une page d'histoire du débarquement des Marines États-Uniens, elle montre le déploiement de forces armées des USA. On rappelle des incidents majeurs à Léogane où Charlemagne Peralte, commandant de la sécurité militaire de la région refuse de déposer les armes et le drapeau national, avec Pierre Sully qui en refuse aussi et les Marines l'ont exécuté. L'image de l'intervention annonce la mainmise des États-Unis dans la politique et dans l'économie d'Haïti, où ils font élire le président du Sénat Sudre Dartiguenave, authentique représentant de l'élite traditionnelle qui a reçu à bras ouvert les occupants, le 12 Aout avec la complicité de quelque député haïtien pour un mandat de sept ans, selon Suzy Castor. Immédiatement, des protestations s'élèvent, avec le courant nationaliste de Georges Sylvain à travers les journaux, les cacos sont sur pied de guerre au Cap-Haïtien, à Port-au-Prince et dans d'autres villes de province, représentant une forte résistance. Ceux qui vont donner un lourd bilan de l'occupation. Pour approuver juridiquement l'occupation, le Département d'Etat a besoin d'un cadre légal, c'est la convention haïtiano- américaine par lequel ils prennent le contrôle des douanes et de l'administration. Le projet de cette convention fut envoyé au parlement pour être ratifié sans modification, avance Suzy Castor. Ainsi, 40 % des recettes de l'État passent sous le contrôle direct des États-Unis. L'armée est dissoute au profit d'une gendarmerie. Les officiers sont américains.

L'œuvre est disponible dans les archives du Département d'Etat des États-Unis. Les auteurs qui ont utilisé cette photo comme support documentaire se trouvent aux États-Unis, l'article est publié en Anglais.

En fait, notre mémoire n'est que le premier travail de recherche sur la photographie en Haïti, c'est pourquoi, nous voulons y poursuivre sur plusieurs points. A savoir, trouver des espaces pour diffuser ces images inédites au grand public, proposer un projet de musée pour la photographie... On peut toujours faire allusion à la théorie de Barthes pour montrer que les premiers discours qui circulent déjà dans l'*imaginaire haïtien* sur le débarquement des Marines en Haïti vont faciliter le décodage du message de cette photo une fois qu'on en donne le titre.

Tout compte fait, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre occupants et occupés). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le premier public visé en est les grandes autorités du Département d'Etat, le public *Etats-Unisien* pour en montrer l'expansion au niveau politique et économique



des Etats-Unis dans les autres pays du continent américain. Le deuxième grand public qu'on peut viser c'est le public haïtien et tous les pays amis d'Haïti respectant l'autonomie de chaque pays libre et indépendant ainsi que les organisations progressistes sont les destinataires visés. En outre, on peut avancer que la présence des Marines a semé de troubles dans la société haïtienne, aussi a-t-elle laissé un lourd bilan pour le pays. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation d'humiliation inacceptable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement.

1-f Portrait des soldats américains qui marchaient de l'Ile de Ligue Navy Yard...



1-g  
Portrait  
du départ  
des  
blancs

## 4-1-2 Le parade des Marines

### La parade des Marines



*Photo des quelques-uns des 400 Marines des Etats-Unis bien armés, en parade sur le sol haïtien, aux environs de Port-au-Prince.*

Il s'agit d'une photo en noir et blanc de reportage sur page écran, le photographe nous paraît inconnue y compris la date de la

prise de vue, mais c'est sans doute entre 1915 – 1916 ; le titre qu'on la donne est *la parade des Marines*. Cette image, ainsi que l'article, ont été diffusés sur la page web intitulée : Bassin Zim, sur le site Internet Haïti Renouveau, en 2004<sup>167</sup>. Et sur le site des militaires nord-américains<sup>168</sup>.

Les *Marines* en train de défiler, les pieds en action et portant un pistolet sur leurs épaules supportés par une main, chacun ayant un chapeau en tête, leur uniforme de couleur kaki, chacun ayant des bottes dans leur pied et on rentre les pieds des pantalons là-dans, ils se *conforment* (i-e chemises en-dedans les pantalons), ils se rangent à la file indienne ; l'espace au second plan renferme beaucoup de pieds de palmes, et semble-t-il un drapeau américain flotte à l'arrière-plan, on ne remarque pas la présence de spectateurs dans la photo. Les principaux thèmes abordés sont l'occupation, rapports occupants/occupés.

L'image de ces Marines en parade, respectant des principes militaires, portant pistolet, chapeaux, dans l'attente de leur transfert vers les postes qu'on leur va affecter, a soulevé une vague d'indignation d'un côté et un « honneur » de l'autre coté à travers le continent américain et à

<sup>167</sup> [www.hatirenouveau.com/BASINZIM.html](http://www.hatirenouveau.com/BASINZIM.html)

<sup>168</sup> [www.usmilitariaforum.com](http://www.usmilitariaforum.com) publié le 18 February 2009 - 06:28 AM

travers le monde en général. Le Département d'Etat fait comprendre dans les médias que l'occupation militaire d'Haïti n'est qu'une « mission civilisatrice », il a démenti toutes informations faisant croire que c'est une violation du territoire d'un pays libre et indépendant. En outre, il en assure que les Marines ne vont pas violer les droits des citoyens haïtiens.

L'image est choquante par différents procédés : la couleur gris des uniformes accroche tout d'abord notre œil ; les accessoires qui caractérisent l'état d'avertissement ou le sort réservé aux patriotes, aux héritiers des luttes de nos ancêtres pour l'indépendance d'Haïti et pour la sauvegarde de notre souveraineté et notre liberté et dépouillement du décor accentuent l'effet de malaise, de peur, de colère, d'injustice dont victime le peuple haïtien.

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image va aider à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte d'occupation, d'exploitation.

Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces patriotes (les cacos en particulier) ayant du sang de Dessalines qui coule dans leur veine. Et le rapport de force inéquitable.

Les lignes obliques dominent la photo. La lecture de la photo se fait en suivant un parcours en Z, nous essayons d'adapter ce modèle de lecture à toutes les photos que nous étudions dans notre travail (le titre, l'image et la légende). L'image est cadrée à la verticale et les éléments qui la composent sont organisés en trois paliers: les Marines en avant-plan, hors-foyer, les palmes au second plan et le décor en troisième plan, et un drapeau des Etats-Unis à l'arrière-plan.

Le photographe est placé à gauche par rapport à la scène photographiée; l'angle de prise de vue est en légère contre-plongée, ce qui produit un certain effet d'agrandissement des sujets, surtout ils sont en état de supériorité, debout et en position de défilé. La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage. L'image permet de faire une première référence à des Marines américains à cause de leur uniforme (couleur gris). L'espace recouvert de

palme renvoie à la réalité du quartier général, lieu où se base les Marines. Ces images des Marines mobilisés debout, avec les pieds en position de défiler, portant des fusils et des chapeaux, des ceintures, des bottes en pied, suggérant à la fois le danger et l'humiliation. La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré. En outre, c'est un grand étonnement pour le public haïtien de trouver des photos durant l'occupation états-unienne d'Haïti.

L'image de la rue à l'avant-plan crée l'effet d'une loupe à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité ... La question qui vient à l'esprit c'est « n'avait-il pas des civils dans la rue ? ». Et ceci, on peut voir la posture de ces Marines qui allaient ôter la vie de plus de 40 000 haïtiens, avec un rapport de force inégalé ayant *machette contre arme à feu*. La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement ouvert, une rue seulement occupée par les *Marines*, dans un lieu reboisé ; elle va aussi témoigner des conditions de vie des sujets (civils) occupé par des *Marines*

L'effet d'opposition est bien mis en évidence par le kaki qui contraste avec l'environnement boisé et avec les zones d'éclairage entre l'avant-plan un peu sombre et l'arrière-plan clair. Les couleurs des uniformes sont en contraste avec celles de l'espace représenté, d'une population qui va s'habituer à peine avec cette sorte de militarisation. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force, la présence des Marines annonce la présence des patriotes en résistance, entre occupants et occupés (les gens en parades en application des principes militaires contre les gens qui essaient de s'organiser de manière maladroite)

La rue relativement avide de spectateurs hors foyer au premier plan a une valeur métonymique, suggérant une sorte de couvre-feu (i-e seul les Marines ont le droit de circuler librement dans un pays qui n'est pas leur sien).

Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'arrière-plan, donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image tout en créant un net en avant-plan. Peu d'effets sont observables car le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique. Tout comme la photo de couverture de l'ouvrage « *Occupation américaine d'Haïti* » de Suzy Castor représente un échantillon de Marines bien armés et en posture militaire.

Cette image a été diffusée sur la page web intitulée : *Bassin Zim*, sur le site Internet Haïti Renouveau, en 2004. Elle est présente dans d'autres articles et dans d'autres pages web mais on l'utilise seulement comme support documentaire. Les Marines représentés dans la photo expriment l'intervention des puissances étrangères ouvertement dans la politique haïtienne comme la France, l'Allemagne, et les Etats-Unis en 1915 en appuyant la lutte des différentes actions pour la conquête du pouvoir. Ce que vont dénoncer nombreux compatriotes de cette situation tragique. Une politique de conquête des Etats-Unis, où notre souveraineté est mise en question automatiquement. Cette politique du *Big Stick* frappait la zone des Caraïbes, comme l'amendement plat à Cuba, l'achat du Canal de Panama, la formation artificielle de la République Dominicaine y compris l'occupation des Douanes, au Nicaragua...Etc. Ces antécédents-là expliquent que l'envahissement d'Haïti est une évidence de ce *destin manifeste*. Les Etats-Unis, au stade impérialiste, n'a que deux objectif : protéger leurs capitaux et assurer à leur investissement des conditions de profit maximum. A cette intervention, Theodore Roosevelt avance : « Il est nécessaire d'apprendre aux haïtiens les règles élémentaires de la civilisation et de l'autogouvernement. » D'autres porte-parole avance que ça rentre dans le cadre de la doctrine de Monroe<sup>169</sup>.

Ayant pour mission de maintenir des milliers d'haïtiens dans les travaux forcés, à travers la corvée, la gendarmerie a causé beaucoup de morts. Selon les témoignages recueillis par Hooker à propos de Maïssade, « *Quelques – uns (i-e haïtiens dans la corvée) déclarèrent qu'ils avaient reçu 30 centimes de gourdes par jour...* ». « *Le point essentiel de recoupement de toutes ces déclarations était que la corvée continuait d'être en usage, et aussi que plusieurs personnes avaient été tuées...* »<sup>170</sup>. Le 8 mars, « *le P. Belliott, le magistrat Sévigné Péralte, le juge de paix Moncey Malary déclarèrent que beaucoup de personnes avaient été tuées à la mitrailleuse et que la corvée avait constamment en opération. Le capitaine Lavoie admit qu'il avait tué six prisonniers et qu'il les avait exécutés pour désobéissance aux ordres...* ».

Effectivement, on a connu une instabilité politique au début du XXème siècle. Entre 1909-1915 se succèdent au pouvoir sept présidents, tous renversés par des mouvements insurrectionnels. Vilbrun Guillaume Sam, le dernier, resta au pouvoir quatre mois en termes desquels, menacé par des factions en arme, il institua un régime de terreur qui culmina juste avant sa chute, par l'assassinat

---

<sup>169</sup> (Castor Suzy, n.d., p 28-29)

<sup>170</sup> (Gaillard Roger 1981, p 87).

à la prison de Port-au-Prince de 173 prisonniers politiques. Le peuple, fou de rage, poursuivit l'ex-président déchu et le chef de la prison Charles Oscar Etienne jusqu'à l'ambassade de France et au consulat Dominicain où ils s'étaient réfugiés, et les exécuta en plein rue le 28 juillet 1915. De-là, le Département d'Etat trouve une opportunité pour l'occupation d'Haïti.

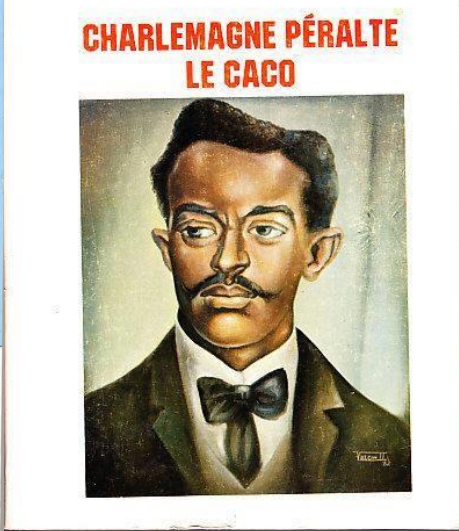
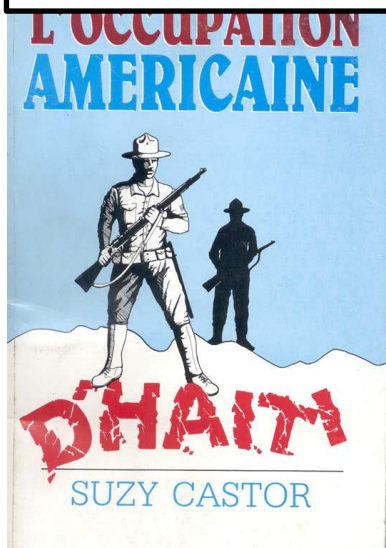
L'œuvre est diffusée dans le site d'Haïti- renouveau et dans le site d'US Militaria Forum. On ne construit aucun discours ayant rapport à une analyse d'image, justement on présente la photo comme un document d'archives. Le site de Basin Zim a rapport à une sorte d'appropriation des événements historiques d'époque en rapport avec des abris des cacos au *Bassin Zim* (zone de refuge des cacos situant dans la commune de Cerca-Carvajal entre Papaye, près de Hinche, et Démahague, localité de Cerca-Carvajal). Le site américain présente la photo dans un souci de s'affirmer comme puissance impérialiste de l'époque concernée qui a écrasé le mouvement socio politique des cacos.

La photo étonne plus d'un, dans la mesure où personne ne pense que la photographie a déjà fait un tel exploit. Ces photos ne se diffusent pas au grand public, les diffusions ne viennent qu'au début du XXIème siècle. C'est pourquoi, de concert avec les travaux des historiens de la période, nous les analysons et les mettons à la disposition du grand public que ce soit à travers conception d'un projet de musée de la photographie ou à travers des expositions dans des institutions œuvrant dans la dynamique de promouvoir les *travaux de mémoire*.

En somme, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre militaires et prisonniers). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le grand public ainsi que les organisations de défense des droits de l'homme sont les destinataires visés. En outre, les figures représentées, leur uniforme, représentent les bourreaux de la population haïtienne. Ce sont des gens qui ont causé des actes d'extrême barbarie dans la mesure où ils ont eu leur emprise sur notre économie et notre politique. En fait, les institutions du pays étaient en train de fonctionner sous la pointe des baïonnettes des Marines. Ceux-ci n'ont fait qu'ôter la vie brutalement des milliers d'haïtiens durant cette période. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation d'humiliation inacceptable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement.

2-g Exemple d'une représentation dans la page de Couverture de l'ouvrage de Suzy Castor

2-h Exemple d'une représentation dans la page de Couverture de l'ouvrage de Roger Gaillard, Portrait de Valcin II travaillé par



Dans l'image représentée dans la page de couverture de l'ouvrage *Occupation américaine d'Haïti*, Suzy Castor a déjà fait une représentation de l'identité des Marines, les conditions géo climatiques auxquelles les assauts contre les cacos ont eu lieu dans leur camp. A noter que c'était dans les hauteurs des montagnes qu'ont attaqué sanglantes contre les cacos comme s'est illustrée dans l'image de couverture de l'ouvrage de Suzy Castor.

Par contre, Roger Gaillard, dans l'image représentée dans la page de couverture de son ouvrage, a mis l'accent Charlemagne Peralte ; l'icône, l'une des figures emblématiques du mouvement social des cacos. C'est sans doute pour contredire imagiquement l'image de sanguinaire qu'on a fait circuler et attribué à Charlemagne Peralte.

### 4-1-3 Les Marines ; les gendarmes, les vigilants, à l'assaut dans un camp caco

#### Patrouille des Marines



Les Marines accompagnés des *vigilants* montant à l'assaut dans un camp cacos

Il s'agit d'une photo en noir et blanc de presse sur page écran, le photographe nous paraît inconnu, on ne sait pas encore la date où la photo a été prise exactement mais cela peut correspondre à 1916-1918 ; le titre qu'on lui attribue est *Les Marines à l'assaut dans un*

*camp cacos*. Cette image a été diffusée sur la page web intitulée *United States Occupation of Haiti 1915-1934*<sup>171</sup>.

L'image aborde comme sujet les Marines, des *vigilants*<sup>172</sup> en train de monter une morne avec des pistolets en main, des chapeaux en tête, ils marchent en s'abritant, dans une attaque de vive force dans un camp cacos, l'espace est boisée, aussi paraît-il rocheuse et difficile d'accès, relativement sans défense en raison de l'absence de barricade. Les abordés sont Assaut, hold-up, offensive, rapports militaires/civils ; occupants/occupés.

L'image de ces Marines accompagnés des *vigilants* se lançant à l'assaut dans un camp caco, tout en s'abritant, des armes à la main, bottes en pied, chapeaux en tête, dans l'attente de tomber sur le camp des cacos par surprise, a suscité beaucoup de colère chez les patriotes. Le Département d'Etat d'alors a fait fi de tous les actes de répressions sanglantes des Marines sur la population, même au moment où Monseigneur Kersuzan est rentré aux Etats-Unis pour discuter avec des personnels du

<sup>171</sup> le site Wikispaces.com, le 2 février 2010 <https://ushaitext.wikispaces.com/US+Occupation+1915-1934>) et publié le 18 Février 2009 - 06:43 AM sur [www.usmilitariaforum.com](http://www.usmilitariaforum.com)

<sup>172</sup> C'était des haïtiens qui connaissaient bien l'espace géographique haïtien, surtout les camps des cacos. Leur rôle est de se tenir informés des déplacements des rebelles dans leur région, et de conduire ensuite des patrouilles jusqu'à leur camps. Gaillard Roger, p. 43



Département d'Etat sur la question. Jusque vers 1924, une commission nommée commission Forbes arriva à Port-au-Prince le 28 février 1930<sup>173</sup>.

L'image suscite de colère par différents procédés: la couleur kaki des uniformes des Marines, à remarquer que le vigilant n'a pas d'uniforme, accroche tout d'abord notre œil ; les accessoires qui caractérisent l'armement des Marines, le *vigilant* est exposé à tout danger, et le dépouillement du décor accentuent l'effet de colère, du côté des Marines pour trouver les cacos et du côté des patriotes parce que c'est une violation du territoire d'un pays souverain, d'injustice que subissent les cacos.

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte offensif, c'est-à-dire l'assaut.

Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces cacos qui défendent la souveraineté et l'indépendance d'Haïti et le rapport de force inéquitable.

Les lignes obliques dominent la photo, la méthode de lecture appliquée à cette photo c'est une lecture qui se fait en suivant un parcours en Z (le titre, l'image et la légende). L'image est cadrée à la verticale et les éléments qui la composent sont organisés en trois paliers: en avant-plan se trouve un vigilant et des Marines, hors foyer, des Marines encore au deuxième plan, en troisième plan il semble avoir une pente, le tout englobe le décor (Géographie des lieux et du temps). Le photographe est placé à droite par rapport à la scène photographiée; l'angle de prise de vue est en légère plongée, ce qui produit un certain effet d'écrasement des sujets.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage. L'image permet de faire une première référence à des Marines à cause de leur uniforme. Le décor,

---

<sup>173</sup> (Bellegarde Dantès 1937, p 157)

une montagne rocheuse et boisé, l'armement des *marines* renvoient à la réalité des attaques dans les camps cacos.

Ces images des Marines et *vigilant* débout en position d'attaque, avec armes à la main tout en s'abritant, des chapeaux en tête, zone difficilement accessible en raison de la dimension de la montagne et des roches, suggèrent à la fois inquiétude pour les cacos à cause des munitions déployées par les Marines pour l'assaut du contre les machettes des cacos n'ayant pas grande formation militaire.

La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré. Le format du décor à l'avant-plan crée l'effet d'une netteté à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité historique... La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement ouvert par une bonne couverture forestière dans un espace presque inaccessible ; elle va aussi témoigner de conditions géographiques où les Marines accompagnés des *vigilants* pour mener des attaques et les positions stratégiques des cacos pour se replier après chaque attaque.

L'effet d'opposition est bien mis en évidence par le kaki qui contraste avec l'espace géographique et avec les zones d'éclairage dans l'avant et l'arrière-plan. Les couleurs blêmes des uniformes des Marines, celle des vigilants sont identifiables, qui contraste aussi avec celui du paysage. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force entre occupants et occupés, entre militaire et civils qui s'organisent en armée clandestine (les gens en position d'attaque contre les gens qui s'abritent dans des lieux presque inaccessible pour assurer leur défense.

Le vigilant et des Marines au premier plan ont une valeur métonymique, suggérant la bonne maîtrise des principes militaires en matière d'attaque. Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'avant-plan, tout en donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image en créant une netteté en avant-plan. Beaucoup d'effets sont observables car le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique.

Le 7 décembre 1918, Freeman Lang, après avoir passé trois mois commandant en second à Hinche, il a bâti une pénible et durable renommée, et a quitté la gendarmerie. En 1920, les accusations d'une commission de la Navy venant enquêter sur les abus reproché à l'occupation, pleurent ; celle

d'avoir exécuté sans jugement des prisonniers cacos au lendemain de l'attaque de Hinche<sup>174</sup>. Caporal Laurence Bolté avait affirmé qu'un prêtre de Hinche lui avait dit que « *des cacos avaient été fusillés après qu'ils s'étaient pendus* » et qu'un marine nommé Sasse lui Sasse lui avait confié que des « *détenus avaient été sortis de prison à Hinche et tués* ». Sergent Franck Verdier avait déclaré qu'il « *avait entendu dire que des gens avaient été tués dans le cimetière de Hinche* ». Le lieutenant haïtien Jules André avait aussi reconnu qu'il avait entendu dire que « *quelques exécutions avaient eu lieu à Hinche et dans une banlieue appelée Latte* ». Frederick Beker avait été plus précis : « *J'ai été informé que le capitaine Lavoie a exécuté 19 prisonniers à Hinche en Janvier 1919* »<sup>175</sup>.

Un troisième nom dans le Plateau Central qu'a fait preuve d'inhumanité : celui de Dorcas Lee William de Cerca-Carvajal, mi-mars 1919 servit à Maissade. Il mena les travaux de la corvée à une brutalité sans égale, mais il maintient les habitants dans un état constant de terreur, s'emparant leur biens, maltraitant les notables, mettant des innocents à mort. Deux témoins entendus à Cerca-Carvajal : « nous avons eu ici durant le soulèvement cacos, un lieutenant blanc particulièrement dur. Nous l'appelions « Parin-n » par soumission et par crainte. Il soupçonnait tout le monde, et les jours de marché, il circulait dans la foule, dévisageant ces gens, et les faisant bastonner aussitôt que, d'après les signes à lui seul connus, il leur trouvait l'air cacos. Les victimes parfois en mourraient, comme ce fut le cas de Pouloute Georges qui vivait à Cerca-Carvajal ou de Mme Tuval, originaire de Vallières et qui était venue vendre ses produits au village »<sup>176</sup>. Mme Duversel Raphael a raconté les moments apeurés de leur jeunesse<sup>177</sup>. La période du soulèvement cacos n'est qu'une période des *armes à feu contre machettes*<sup>178</sup>. L'accord du Quartier Morin affirme : « *tout individu poursuivant la lutte armée était considéré comme « bandit »* ». Après chaque incursion, les rebelles se replient dans les montagnes proches, qu'ils sillonnent sans trêve, établissant leurs camps provisoire tantôt dans quelque caverne, tantôt dans une forêt, tantôt dans un plateau où ils se dressent des abris de fortune.

---

<sup>174</sup> (Gaillard Roger 1981, p 32)

<sup>175</sup> (Ibid, p 33)

<sup>176</sup> (Ibid, p 33-34)

<sup>177</sup> (Ibid, p 35)

<sup>178</sup> (Ibid, p 43)

L'occupant riposte par des mesures nouvelles, telles que : tout « habitant », tout villageois, dont les jardins ou le village aura été visité par les cacos, a pour obligation de se rendre à la gendarmerie la plus proche et d'en faire la déclaration. Dans chaque sous-district est institué un corps de détection appelé « *vigilants* »... L'attaque contre les camps doit être déclenchée par surprise, tactique permettant de compenser la supériorité numérique écrasante des rebelles... C'est ainsi, le 21 octobre 1918, il y a eu des échauffourées à Cerca-Carbahal<sup>179</sup>. La gendarmerie apprend que des cacos qui s'étaient réunis autour de Cerca-Carbahal sont encore dans le voisinage du bourg<sup>180</sup>. Le lieutenant H. Wood qui commande Pignon, le lieutenant Kenny de Hinche étaient à la tête de l'assaut<sup>181</sup>. Après tant de gymnastique, sans succès, le détachement retourne à Carca-Carbahal le jour même. Le 26 octobre vers 2h PM, Wood lève de nouveau la marche. La grotte est vide. Les gendarmes ne s'arrêtent pas, traversant une place, ils aperçoivent un homme habillé en bleu qui court pour aller en informer ses camarades. Wood épaule, et du premier coup l'atteint<sup>182</sup>. Le lendemain vers 7h AM, ils distinguent au-delà trois hommes assis autour d'un feu... les gendarmes font feu. Ils en tuent un et prennent en chasse les deux autres. Remarquant alors un groupe qui essaie de gagner un sous-bois, ils se lancent dans sa direction en tiraillant. Ils butent contre trois corps. Ce sont des femmes, deux déjà mortes et la troisième est blessée. Celui-ci répond que la bande compte 15 hommes et 4 femmes<sup>183</sup>. Le 16 novembre 1918, une expédition à Boukantis, dans les hauteurs de Thomonde à la recherche des cacos. « *Trois des cacos tombent... les rebelles se dispersent en courant, certains abandonnent leurs fusils, leurs machettes, leurs bêtes de somme* », selon le témoignage de Jules André<sup>184</sup>. Les 23 et 24 novembre, les marines et les vigilants se lançaient à l'assaut dans des camps cacos à La Playe, district de Thomassique. Les « bandits » ont eu plus d'une centaine de tués et de blessés...<sup>185</sup>. Les 22, 23 et 24 Décembre, les assauts se lançaient dans la section Petite-Montagne, district de Lascahobas. Les marines et vigilants ne trouvaient rien. Ils s'emparent de quelque chevaux qu'il charge précipitamment de riz, de pois, de patates, de maïs cachés dans les halliers. Puis ayant mis le feu aux maisonnettes environnantes...<sup>186</sup>. Le 19 février 1919, les assauts se lancent dans un fort dans le district de

---

<sup>179</sup> Ecrit dans la Géographie d'Haiti maintenant Cerca-Carvajal

<sup>180</sup> (Gaillard Roger 1981, p 45)

<sup>181</sup> Ibid, p 46)

<sup>182</sup> (Ibid, p 47)

<sup>183</sup> (Ibid, p 48)

<sup>184</sup> (Ibid, p 50)

<sup>185</sup> (Ibid, p 51-54)

<sup>186</sup> (Gaillard Roger 1981, p 55)

Mirebalais. Aucun blessé parmi les gendarmes. Du côté des cacos, « *vingt cadavres furent comptés sur le champ de bataille ; on estime au moins à vingt aussi le nombre des morts qui avaient été évacués, et à un minimum de quarante ou cinquante celui des blessés* »<sup>187</sup>. Le 21 février, un autre affrontement dans la région du Seau (Seaut-d'eau). « *...Quelques-uns des cacos furent tués...* »<sup>188</sup>. Le 14 février, pour la population, Ouilyanm assassina le notaire Jean Garnier. Il avait des raisons de lui en vouloir : Garnier s'opposait aux violations de la loi au détriment de la population. « *Ouilyanm abattit Mme Ménès Thifaut. Venat de Savane – Grande et ayant entendu les coups de feu, elle se hâtait de rejoindre sa famille, lorsque Ouilyanm la rencontre, l'accuse des complices de cacos et la tue* »<sup>189</sup>. Le 1<sup>er</sup> mars, période des patrouilles instantanées, l'une des troupes essuie un tir de cacos, du haut d'une barricade coupant la piste de La-Terrasse (à Mirebalais). Deux gendarmes sont touchés au cours de cette bataille.

Dans la fin du mois d'avril, Benoit a fait une rencontre à Collier, près de l'habitation Marin où il a rencontré Dominique Georges (commandant des Orangers) et sont armé. Bien avant, il avait entré en contact avec Ménilan Ravix, le commandant des Crochus, près de Croix-des-Bouquets, qui l'a donné rendez-vous dans cette zone. Les « *marines* » se lancent contre Collier vers 4h AM. Ils évacuent sans perdre un seul homme. Il y a des victimes du côté haïtien, parmi lesquels un gendarme qui est mort en combattant<sup>190</sup>. Les « *marines* » pourchassent Charlemagne Peralte au même moment au Nord du Plateau. Ainsi, dans les efforts pour l'encercler et l'abattre, les gendarmes et les « *marines* » reviennent chaque fois bredouilles<sup>191</sup>.

William F. Becker apprend de l'un de ses chefs de section qu'un nommé Mésadiou est supposé connaître le lieu où Charlemagne Peralte a établi son camp. L'officier le fait immédiatement arrêté : Charlemagne Peralte se trouvaient effectivement au Sud de Hinche, à Baie-Terrible. Becker rassemble une patrouille de 14 hommes et lève la marche<sup>192</sup>. Le 26 juin, Becker et ses hommes se trouvent près du camp général de Charlemagne. Les cacos tirent, ils ripostent et pendant 45 minutes, la bataille fait rage. 21 soldats morts sur place ; environ trente autres supposés. 10 fusils, un revolver, deux épées, une baïonnette, six machettes saisis. 32 chevaux, une mule, un

---

<sup>187</sup> (Ibid, 75-78)

<sup>188</sup> Ibid, p 79-83)

<sup>189</sup> (Ibid, p 80 - 83)

<sup>190</sup> Ibid, p 157-158).

<sup>191</sup> (Ibid, p 159)

<sup>192</sup> (Ibid, p 197)

âne, 15 harnachements, 12 bâts avec leurs « macoutes », comme ensemble de butin saisis. Becker arrive à la conclusion que Charlemagne Peralte lui-même a été blessé... le fusil fut retrouvé couvert de sang, et des traces indiquèrent que le cavalier avait poursuivi sa course. Le 27 juin, la patrouille quitte Baie-Terrible vers 2h PM, elle arrive à Maïssade à 11h AM, son butin intact<sup>193</sup>. Au mois d'aout, on a lancé des *bombes sur le plateau*<sup>194</sup>. Le 13 aout, le premier bombardement. Dans les voisinages de Cholet, « 52 bandits ont été tué, 56 prisonniers capturé, ainsi que 16 fusils, des bœufs, des chevaux, des mules etc. les traces de sang laissent supposer de nombreux blessés... les aviateurs ont fait un splendide travail et ont tué beaucoup. Une colonne, composé de sept enrôlés du « Marine Corps », de deux gendarmes, et commandé par un « Marine Corps », a tué 48 bandits... le nombre de bandits a été estimé à 500. Aucune pente à signaler de notre côté ». « *Ces avions utilisés par ce groupe sont des avions de bombardement...* »<sup>195</sup>.

Le 30 septembre 1919, une seconde attaque eut lieu, l'une et l'autre se situent avant la mission de Turner en Haïti mais on a signalé des raids identiques durant la période même de son séjour : «*Hinche rapporte que douze bandits ont été capturés dans la Section-la-Masset. Les aéroplanes opérant contre un camp de bandits en dehors de Hinche, ont fait un bon travail. Douze bandits ont été tués et beaucoup d'autres blessés* »<sup>196</sup>.

Le 27 septembre 1919 à Washington, lisant le compte-rendu officiel d'un jugement en cour martiale, le commandant en chef du « Marine Corps », général Georges Hannet, a la révélation que des mises à mort ont été perpétrées arbitrairement par ses hommes en Haïti. Ces crimes ont eu lieu le 22 mai 1919 à la Croix-des-Bouquets<sup>197</sup>.

L'offensive et ses résultats sont relatés sombrement dans le rapport de Hill : « *Le lieutenant Christian détruisit le camp, tua environ trente, capture 24 fusils, de nombreuses épées, un petit canon et ses munitions, quelque vingt chevaux... etc.* ». La seconde patrouille caco avait gagné le chemin de Pont-Beudet afin de s'en prendre<sup>198</sup>. Les dommages subis par les cacos furent « *deux morts trouvés sur la route ; la capture à la Croix-des-Missions de cinq fusils, de plusieurs*

---

<sup>193</sup> (Ibid, p 198)

<sup>194</sup> (Ibid, p 206)

<sup>195</sup> (Ibid, p 207)

<sup>196</sup> (Ibid, p 211)

<sup>197</sup> (Ibid, p 237)

<sup>198</sup> (Gaillard Roger 1981, p 259)

*machettes et autres 'équipements ; la saisi de deux carabines à Pont Beudet ».* Les chefs bandits identifiés sont : « *Charlemagne Peralte, Petit-Ange, Benoit Batrville, Israël, Francisque, Justin Seville, Mercelus, Juan, Dominique Charles et Salomon ».*

Port-au-Prince apprend avec stupeur la mort violente des trois jeunes gens, et, comme les autorités militaires continuent à se taire, les informations les plus folles courent à Port-au-Prince. Le secrétaire d'Etat haïtiens des relations extérieurs croit alors bon de demander des explications à l'occupant. Nous allons rapporter plus longuement le massacre des trois ingénieurs, grâce à une relation que nous en fait le fils de l'un d'entre eux, Mr Edner Luc Pauyo<sup>199</sup>.

Entre octobre et novembre 1919, de l'embuscade à la mise à mort de Péralte, marines et gendarmes organisent l'attaque. Pour la riposte, « marines » et gendarmes sont plus que prêts. Leur objectif est triple : au Trou, attendre de pied ferme Papillon et sa troupe, et les liquider ; à Grande – Rivière, repousser et pourchasser les cacos qui seront entrés dans le bourg ; à Masère, se saisir mort ou vif de Charlemagne et anéantir son armée<sup>200</sup>.

En conclusion, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre Marines, vigilants et cacos). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le Département d'Etat est le premier destinataire visé, les récentes publications visent les historiens et d'autres chercheurs en sciences humaines et sociales visant à utiliser cette photo comme support documentaire pour expliquer les différentes attaques menées par les Marines contre les cacos. Le grand public ainsi que les organisations progressistes sont d'autres destinataires visés. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende appropriée, montre sans artifice une situation de répression sanglante, de tuerie contre les cacos, une humiliation inacceptable en démocratie. Ce qui vient confirmer le rôle émotif que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement patriotique.

---

<sup>199</sup> (Ibid, p 260)

<sup>200</sup> (Ibid, p 289)



201

3-f Marines américaines  
et un guide patrouilleur  
en 1915 pendant la  
bataille de Fort Dipitie



3- g Patrouilles des  
Marines américains en  
1921 en Haïti

---

<sup>201</sup> [http:// parolenarchipel.files.wordpress.com/201407/haitipatrol.jpg](http://parolenarchipel.files.wordpress.com/201407/haitipatrol.jpg)



## 4-2- REPRESENTATION DES CACOS DANS DES MOUVEMENTS POPULAIRES

### 4-2-1 Portrait de Louis Borno

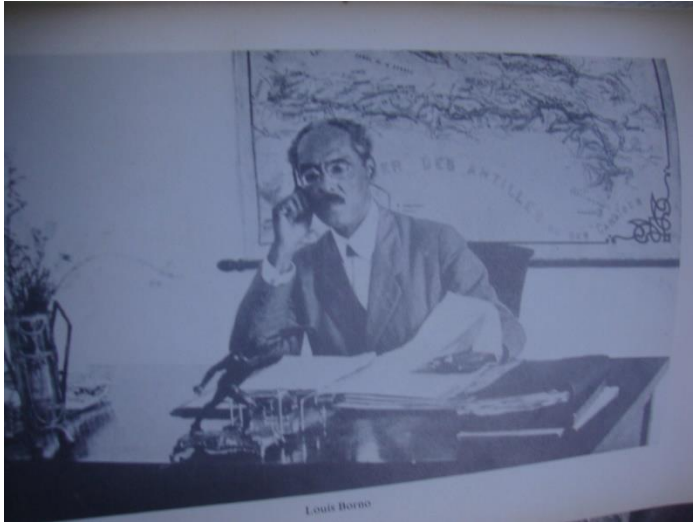


Photo de Louis Borno, un ministre nationaliste puis réaliste sous la présidence de Philippe Sudre Dartiguenave, avec un visage avilissant, déshonorant, révoltant.

Il s'agit d'une photo en noir et blanc de presse sur page écran, le photographe qui a signé l'œuvre nous paraît inconnu y compris la date exactement; le titre qu'on lui attribue est *Le visage indigné de Louis Borno*. Cette image n'a pas été

diffusée sur un site Internet, mais dans l'ouvrage de Roger Gaillard, *Charlemagne Péralte le Caco*, on n'a pas mentionné la date de publication. A remarquer, l'auteur n'a pas mentionné sa source. Le ministre Louis Borno un peu surpris, en débandade face à l'emprise des Etats-Unis dans l'économie et la politique du pays. Les thèmes d'Occupation ; rapports occupant/occupé est mis en évidence.

L'image de ce ministre du gouvernement de Philippe Sudre Dartiguenave, président imposé par les Etats-Unis peu de temps après leur envahissement en Haïti, un visage un peu indigné, fatiguant face aux pressions des représentants du Département d'Etat en Haïti, dans une situation d'« à prendre ou à laisser », dans une position de « non-retour » mais une façon d'attendre son tour pour servir aveuglement l'occupant. Le Département d'Etat, confiant de sa politique impérialiste, ne fait qu'agir dans le sens de diriger la politique économique du pays aux intérêts impérialistes.

L'image exprime un effet de malaise par différents procédés : la posture accroche tout d'abord notre œil ; les expressions du visage du ministre Louis Borno accentuent l'effet de malaise.

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète

l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte d'occupation.

Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour l'un des ministres du premier gouvernement imposé lors de l'arrivée de l'occupant et le rapport de force inéquitable.

Les lignes obliques dominent la photo. La lecture de la photo se fait en suivant un parcours en Z (le titre, l'image et la légende). L'image est cadrée à la verticale et peu d'éléments sont observables en raison du cadrage en gros plan ; l'image est centrée sur une partie du sujet et aucun décor n'est visible. Le photographe est placé à droite par rapport au sujet photographié.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage. L'image permet de faire une première référence à un ministre haïtien du premier gouvernement imposé par le Département d'Etat américains à cause de sa posture, photo de profil où le ministre est en costume, chemise blanc, rosette c'est-à-dire une insigne d'ordre honorifique formé d'un petit nœud de ruban, que portent à la boutonnière les dignitaires et officiers de certains ordres. Il porte de verres, lentille translucide prévue pour être montée sur un châssis de lunette et pour s'adapter à l'œil dont elle doit corriger la vision, sa main gauche pliée en coude et supporte son visage, ayant des documents sur une table, un pot de fleur à gauche et la carte géographique de la *Perle des Antilles*.

Cette image de Louis Borno avec les expressions de son visage aussi passionnant, portant de verre, de costume, de rosette, sa main gauche pliée en coude et supporte son visage, ayant des documents sur une table, un pot de fleur à gauche et la carte géographique de la *Perle des Antilles* suggérant à la fois de malaise et d'inquiétude. La photo n'étonne pas le spectateur, profil d'un ministre des finances et des affaires étrangères dans une situation difficile avec les pressions de l'occupant. Le format du cadrage de l'image, au plus près d'un détail, qui nous renvoie au visage de Louis Borno montre une certaine netteté autour de laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre la photo de profil d'un ministre qui se trouve dans l'embarras de respecter la lignée nationaliste, ne pouvant pas résister aux pressions de l'occupant...

La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord le visage d'un ministre à l'époque, sa posture, et d'autres détails de son visage; elle va aussi témoigner les caractéristiques d'un ministre, à travers son vêtement, sa rosette, sa chemise blanc sous la costume, son verre... sa main gauche plié en coude et supporte son visage, ayant des documents sur une table, un pot de fleur à gauche et la carte géographique de la *Perle des Antilles* et de conditions de fonctionnement des ministres et du président par rapport aux pressions de l'occupation.

L'effet d'opposition est bien mis en évidence par la posture du ministre costumé et chemise blanc, rosette, verre, et avec différents obstacles qu'il rencontre dans la liberté de faire appliquer une politique allant aux intérêts nationaux, à l'aide de l'expression de son visage. Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'avant-plan, avec un peu de décor, pas de profondeur de champ, on a mis l'accent sur le visage du ministre et l'espace environnemental où il se trouve, à savoir le ministre en train de lire sur une table ayant des documents, la carte géographique de la *perle des Antilles* en arrière-plan. La photo n'est pas une simple photo de profil, on ne présente que le visage et en accord avec la posture du ministre mais un visage fatiguant en train de lire. Cette photo cherche le côté esthétique relativement moins qu'elle témoigne une réalité.

Le 28 juillet 1915, le lynchage du président Vilbrun Guillaume Sam constitua le prétexte à une intervention armée. Le jour même, les troupes américaines débarquaient. Elles organisèrent l'élection d'un nouveau président : Philippe Sudre Dartiguenave et, sans attendre, imposèrent un traité de protectorat. Borno, nommé ministre des Relations extérieures et des Finances le 9 septembre, négocia pour y ajouter un engagement américain au développement économique du pays et refuser toute cession de territoire. Il dut faire face à l'opposition de principe des sénateurs haïtiens qui voyaient là une nouvelle colonisation. Borno déclara à la presse que le pays n'avait le choix qu'entre "*la disposition définitive dans l'abjection, la famine et le sang ou la rédemption avec l'aide des États-Unis*". Le texte fut voté à une grande majorité par le Sénat le 11 novembre 1915, après des débats houleux en présence de la foule. Il fut ratifié par le Sénat américain le 28 février 1916, mais les États-Unis n'en respectèrent pas l'esprit. Ainsi, ils tentèrent en 1916 de placer tous les services publics sous l'autorité de la gendarmerie. Borno s'y opposa et les militaires américains obtinrent son départ en janvier 1917, après la défaite du gouvernement Dartiguenave aux élections de l'Assemblée Constituante. De nouveau nommé ministre le 20 juin 1918, Borno refusa que le conseiller financier américain Ruan ait autorité sur le gouvernement haïtien.

Roger Gaillard affirme que Louis Borno, ministre des finances et des affaires étrangères avait été considéré comme un « anti-impérialisme »<sup>202</sup>. « *Il entame avec Monsieur Ruan la préparation du budget 1918 – 1919 et les lois de finances l’accompagne. Monsieur Ruan eut son projet et Monsieur Borno le sien... L’affaire devient tellement délicate que les relations se rompirent entre le gouvernement et la légation américaine et Monsieur Ruan* ». Le 13 Novembre 1918, le commandant militaire passa l’ordre à la banque nationale de ne permettre le retrait d’aucun fond disposés au crédit du gouvernement haïtien... cela signifiait la suspension de tout paiement des dépenses du gouvernement haïtien<sup>203</sup>.

Louis Borno qui pense peut-être pouvoir mieux résoudre les problèmes (le « règne de terreur »), écrit à Monseigneur Kesuzan : « *il faudrait une amnistie générale pour les cacos, la plupart de ces malheureux ayant été entraîné dans la révolte par les abus causés par l’occupation* »<sup>204</sup>. Le 15 juillet 1919, Catlin qui Port-au-Prince, le lieutenant-colonel McCarty Little le remplace. Il a été décoré lui aussi lors de la remise de médaille militaire aux officiers de Hinche le 23 Juin, par le président Dartiguenave et avant son départ, il a été reçu au cercle Port-au-Princien.

Ruan fut rappelé en novembre, mais Borno dut, de nouveau, démissionner, au grand plaisir du colonel Russell, commandant des forces militaires américaines, qui écrivit: “*un grand obstructionniste a démissionné, de sorte que la situation politique est maintenant plus brillante*”<sup>205</sup>. Nommé alors ministre plénipotentiaire à Washington par le président Dartiguenave, l’agrément lui fut bien évidemment refusé. Borno se retira des affaires publiques pendant quelques années.

Le mépris et la brutalité des Américains envers les indigènes provoquèrent des révoltes armées dans les campagnes, menées par les « cacos », paysans qui, depuis la guerre d’indépendance, étaient restés armés et empreints d’une culture de révolte. Les troupes américaines matèrent ces mouvements dans le sang, au prix de plusieurs milliers de victimes. Gêné par l’impact médiatique de cette guerre et déçu de l’inefficacité de l’occupation, le président américain Harding décida,

---

<sup>202</sup> (Roger Gaillard, p. 16)

<sup>203</sup> (Ibid, p 17)

<sup>204</sup> (Ibid, p 101)

<sup>205</sup> (Dantès Bellegarde, *Histoire du peuple Haïtien*, 1953)

suite à l'envoi d'une commission d'enquête en novembre 1921, d'améliorer le niveau des administrateurs américains. Il nomma comme Haut-Commissaire John H. Russell, promu général.

Suzy Castor : « *En 1922, les Américains décidèrent de nommer un nouvel homme de confiance : Louis Borno, un politicien éminent, ancien ministre de Dartiguenave et avocat des grandes entreprises étrangères. Il se montrait disposé à tous les " compromis " dans le cadre de la " coopération ", laquelle selon lui, était " la seule politique " qui, adaptée à la lettre du traité, se conformait aux intérêts de la nation* » « *Après sept années " d'expérience " avec Borno, le commandant John Russel écrivait : " Il n'a jamais pris une seule décision sans m'avoir consulté au préalable " »*. Les occupants ont désarmé les paysans et formé leur propre armée sous le nom de "Gendarmerie"<sup>206</sup>. M. Louis Borno écrivait en 1916, au sujet des tentatives faites par les américains pour s'emparer de l'administration des télégraphes, que le gouvernement qui accepterait de remettre à l'occupation nos services publics encourait la déconsidération générale de la nation<sup>207</sup>.

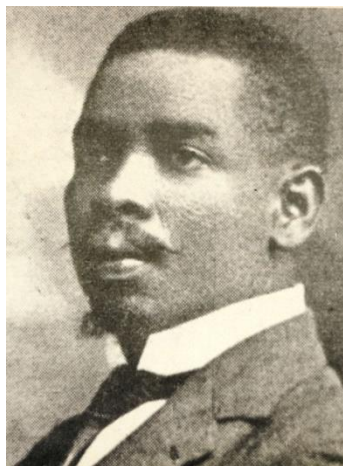
En conclusion, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre militaires et prisonniers). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le grand public ainsi que les organisations de défense des droits de l'homme sont les destinataires visés. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation d'humiliation inacceptable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement.

---

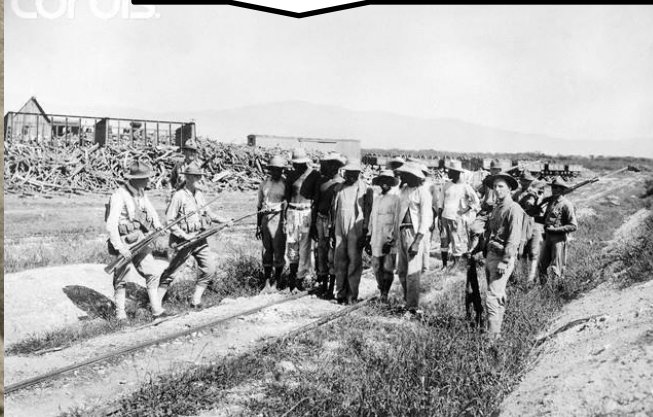
<sup>206</sup> <sup>206</sup> <http://parolenarchipel.files.wordpress.com/201407>

<sup>207</sup> (Bellegarde Dantès 1996, p 47)

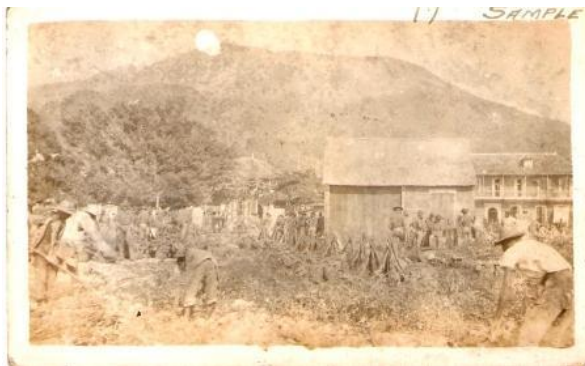
4-a Portrait de Joseph Jolibois Fils



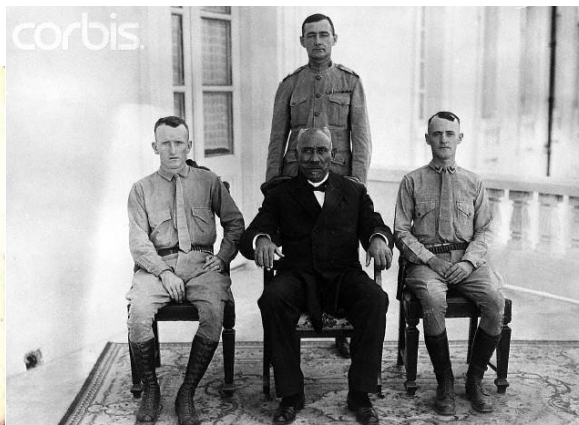
4-b Des haitiens emprisonnés par les Marines



4-c Des Marines en quête d'un local pour contrebande



4-d Des officiers de la Gendarmerie d'Haïti accompagnés de Sudre Dartiguenave



#### 4 - 2-2 Prisonniers (« gavilleros ») dominicains (1919)

Des prisonniers « gavilleros » dominicains



Photo de quelques prisonniers « gavilleros » dominicains qui sont venu donner main-forte à la résistance haïtienne, 1919

Il s'agit d'une photo en noir et blanc de presse sur numérique de presse utilisé dans le document de Roger Gaillard, *Charlemagne*

*Peralte le caco*, il n'en a pas donné de références et il n'a pas mentionné l'identité du photographe, le livre fut publié par l'Édition Roger Gaillard, Port-au-Prince, 1981, Haïti; Le titre de l'image est *Des prisonniers « gavilleros » dominicains*.

Cette image, ainsi que les travaux de l'historien Roger Gaillard sur la période, ont été publiés dans l'ouvrage mais pas diffusés sur des pages web, dans l'ouvrage le chapitre en rapport avec la photo est intitulée: *Cosmopolitisme et internationalisme (Avril – Juin 1919)*.

Prisonniers debout, pieds et poings n'ont pas de liaison, ayant des chapeaux, en « tenue de ville », des Marines ayant des chapeaux en tête, certains d'entre eux portant de pistolets en main, chemise manche longue et pantalon long en toile, ils se conforment c'est-à-dire chemises dedans les pantalons, ils forment un demi-cercle, les prisonniers se trouvent au milieu. Le thème est toujours domination ; rapports dominé/dominant.

L'image de ces prisonniers debout pieds et poings libres, chapeaux en tête, tenue de ville c'est-à-dire pantalon long en toile et chemise manche longue tout en se conformant (chemise dedans le pantalon), l'un d'entre eux en costume, peut-être dans l'attente de leur sentence pour ne pas dire exécution sommaire, pourrait soulever une vague d'indignation à travers le monde. Le Département d'Etat...

L'image est choquante par différents procédés: la couleur kaki des uniformes accroche tout d'abord notre œil ; les accessoires qui caractérisent l'état d'asservissement des prisonniers et le dépouillement du décor accentuent l'effet de malaise, d'injustice.

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte des hold-up. Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces prisonniers « gavilleros » dominicains et le rapport de force inéquitable.

Dans le document où s'est trouvée la photo, il n'y a pas un respect strict des méthodes de lecture d'image photographique, c'est-à-dire pas de parcours en Z dans la lecture de la photo parce que on l'utilise comme seul support documentaire. Dans le chapitre, il y a en premier lieu les arguments de l'auteur, ensuite vient la photo, puis le titre. Donc, il y a argumentation (qu'on parait en parler de légende), la photo et le titre.

L'image est cadrée à l'horizontal et les éléments qui la composent sont organisés en deux paliers: les prisonniers « gavilleros » dominicains accompagnés des Marines en avant-plan, hors foyer, une porte ayant de grille au second plan et peu de décor visible (géographie des lieux et du temps). Le photographe est placé à gauche par rapport à la scène photographiée; la photo est de plan moyen, cadrage resserré sur le sujet principal en apparaissant en entier sur la photo.



Dans ce genre de plan, on s'intéresse beaucoup moins au décor. L'angle de prise de vue est en légère contre-plongée, ce qui produit un certain effet de puissance des sujets, surtout ceux en état de supériorité, bien armés.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage. L'image permet de faire une première référence à des Marines américains à cause de leur uniforme typique (couleur kaki). Les prisonniers et les marines renvoient à la réalité offensive des Marines contre les cacos et gavilleros.

Ces images des prisonniers « *gavilleros* » dominicains mobilisés et debout, avec les pieds et les poings libres, portant de chapeaux, de chemises manches longues, de costumes, suggèrent à la fois le choc et l'humiliation. La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré.

Le cadrage en plan moyen avec les « *gavilleros* » se trouvant dans un demi-cercle entouré de Marines crée l'effet d'une netteté à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité... La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement un peu ouvert, les « *gavilleros* » sont sous la stricte surveillance des Marines, près d'une maison habitable où il y a une porte en grille à l'arrière-plan; elle va aussi témoigner de conditions de vie de sujets prisonniers « *gavilleros* » dominicains par des Marines.

L'effet d'opposition est bien mis en évidence par les divers couleurs des habits des « *gavilleros* » par des chapeaux, des pantalons, des chemises, des souliers, des positionnements<sup>208</sup> différents, entre l'avant-plan et l'arrière-plan pas de contraste entre clarté et obscurité. Les différentes couleurs des vêtements des prisonniers sont en contraste avec celle des Marines. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force entre occupés / occupants, dominés / dominants (les gens armés VS les gens sans armes. Le grillage à l'arrière-plan à une valeur métonymique, suggérant la prison, la caserne (la partie pour le tout).

Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'avant et l'arrière-plan, donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image tout en créant une netteté en avant-

---

<sup>208</sup> Parler ici de positionnement c'est parler d'un ensemble de principes militaires qu'on doit garder quand ils sont debout, c'est-à-dire épaules carrées, mains descendentes droites à côté des genoux et pieds respectent un angle 90 degrés approximativement.

plan. Beaucoup d'effets sont observables car le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique.

L'accroissement de la guérilla durant le premier semestre de 1919 allait ouvrir les yeux des « marines » occupant les deux états, ainsi que la hardiesse des Dominicains venus ouvertement sur notre sol épouser la cause caco. L'historiographie de là-bas mentionne la présence des « gavilleros » que dans la partie orientale de cette Ile, bien loin donc de chez nous. Pourtant, en Haïti, ils participent à maintes attaques, confondant la lutte armée anti américaine de Péralte et de Batrville avec la leur, se mêlant à nos insurgés. Le 22 mai, Catlin en parle pour la première fois : « *une bande a attaqué à Thomonde durant la nuit du 20 le détachement des « marines » . Plusieurs fusils ont été capturés. Le nombre des victimes n'a pas pu être fixé, car les assaillants ont emportés leurs morts et leurs blessés. L'un d'eux a crié : « nous sommes dominicains...»* ». Le 6 juin, le même officier écrit : « *des rapports reçu de Belladère indiquent que beaucoup de Dominicains bien armés ont récemment rejoint les bandits dans cette section. Le lieutenant McMeen a attaqué un camp le 31 mai, et s'est abattu pendant 4h. Cette bande comptait 50 dominicains armés. Elle a finalement été dispersée avec de lourdes pertes* ». Le 6 juin, « *on rapporte que 50 Dominicains, sous les ordres du chef **Tabo**, tous armés et possédant des munitions en abondance, a rejoint Charlemagne Péralte* ». Le 9 juin, «on signale que le bandit dominicain **Gregorio** est la tête de 700 bandits haïtiens et dominicains dans la région de Belladère, et qu'il opère sous les ordres de Charlemagne Péralte... ». Le 16 juin, une note du « *brigade commander* » à Port-au-Prince : « *Benoit et deux cent hommes, avec 50 dominicains bien armés, sont signalé dans les parades de Fond-des-Orangers. La garnison de Saut-d'Eau a été augmenté d'un officier et de dix soldats*»<sup>209</sup>.

A la lumière des considérations, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre militaires et prisonniers dominicains). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le public haïtien, des organisations progressistes, des pays alliés d'Haïti pouvant faire des pressions sur l'occupant soit dans le domaine des droits humains, soit dans des structures organisationnelles au niveau international, le

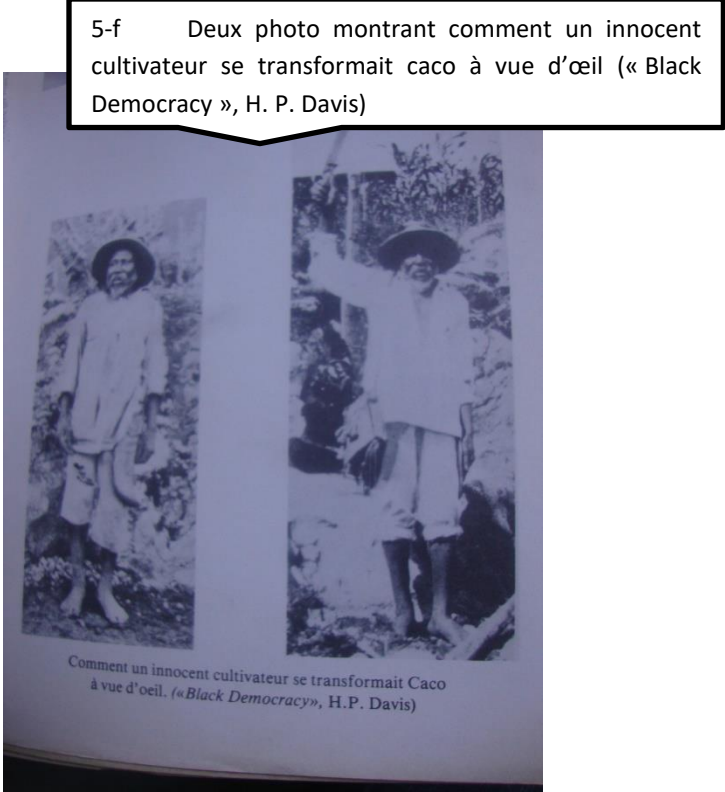
---

<sup>209</sup> (Gaillard Roger 1981, p 178 - 180)

peuple dominicain sont les destinataires qu'on pourrait viser. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation d'humiliation inacceptable, de répression sanglante, de tuerie. Ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement ou continuer l'engagement d'un mouvement révolutionnaire contre l'impérialisme américain.



5- H Arrestation d'un cacos (Posted by john in [Uncategorized](#) on October 10, 2012)



5-f Deux photo montrant comment un innocent cultivateur se transformait caco à vue d'oeil (« Black Democracy », H. P. Davis)



5- i Fouilles dans la campagne dominicaine (1919)

#### 4-2- 3 Représentation de Charlemagne Peralte et son équipe

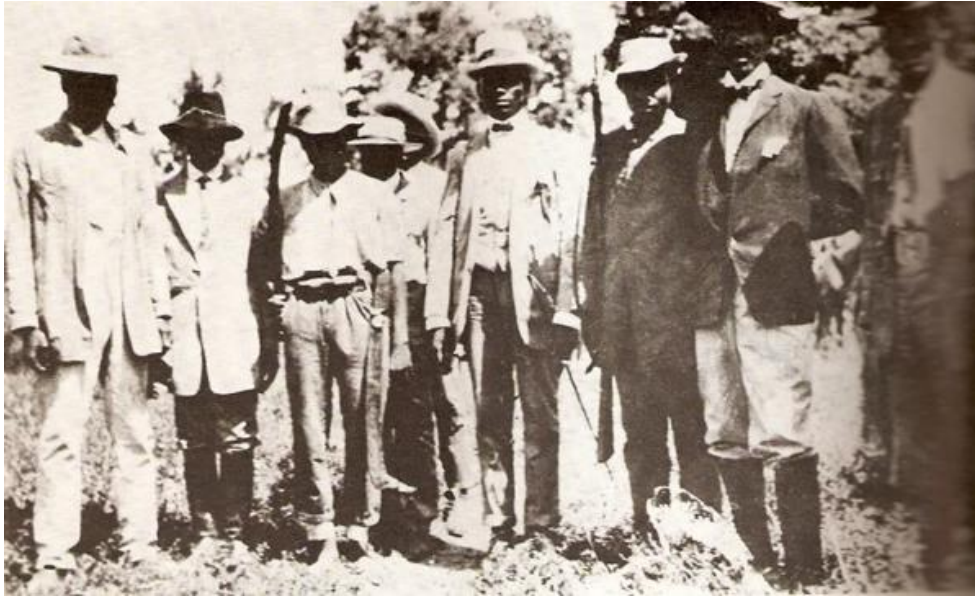


Photo de Charlemagne Peralte et son équipe, dans un camp occupé par les cacos, le lieu nous paraît imprécis mais l'essentiel c'est en Haïti et peut-être dans le Département du Centre, quartier général des cacos

C'est une photo en noir et blanc de presse sur le site internet, le photographe n'a pas signé son œuvre, Copyright © 2012-2014 par Dady Chery ; son titre est Photo de groupe avec Charlemagne Peralte. Le haut-commandant de la Révolution haïtienne est le grand homme dans le centre avec un nœud papillon.

Cette image, ainsi que l'article lié, ont été diffusés sur la page web intitulée: [Charlemagne Peralte: Haitian Hero, 'Supreme Bandit' of First US Occupation – Part II](#)<sup>210</sup> entre 2012 – 2014. Cette même image a été publiée sur la page web intitulée Bassin Zim dans Haiti Renouveau<sup>211</sup> en 2004, on l'avait donné comme titre Benoit Batrville 1877 – 1920 et comme sous-titre Benoit Batrville et son équipe. Il y avait une confusion dans l'identification de Charlemagne Peralte et Benoit Batrville.

Les cacos debout et forment un demi-cercle, chapeaux différents, certains d'entre eux ont de veste différents, des pantalons différents, ils sont en toute liberté où Charlemagne Peralte est au milieu d'eux, dans un espace dénudé et ouvert. Les thèmes : Cacos, « nationalistes », résistance, rapports attaque /défense ne cessent d'identifier.

L'image de ces cacos en toute liberté, portant des machettes, chapeaux, vestes, divers pantalons, cote-à-côte soit dans une prise de photo soit après des pourparlers sur de nouvelles stratégies de résistance, malheureusement il n'a pas eu de vulgarisation de ces images. Donc, on ne peut pas avancer grand-chose concernant le sentiment d'appréciation du public. Peut-être la photo a soulevé de vague d'indignation pour certain, et pour d'autre un sentiment de gloire nationale. Le

<sup>210</sup> [http://www.dadychery.org/wp-content/uploads/2012/05/Peralte\\_Cacos.jpg](http://www.dadychery.org/wp-content/uploads/2012/05/Peralte_Cacos.jpg)

<sup>211</sup> [www.haitirenouveau.com](http://www.haitirenouveau.com)

Département d'Etat les considère comme des bandits, et que les marines peuvent les exécuter sans jugement.

L'image exprime un sentiment de plaisir par différents procédés: les couleurs différentes des vêtements de chaque cacos, y compris l'habillement du haut-commandant de la révolution haïtienne entre 1915 – 1920 au centre avec un nœud de papillon, accroche tout d'abord notre œil ; les accessoires qui caractérisent le sentiment de fierté comme patriote s'unissant pour la révolte des cacos, et le dépouillement du décor accentuent l'effet de malaise, de colère et de luttes pour le maintien de notre souveraineté de peuple.

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte révolutionnaire. Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces cacos et le rapport de force inéquitable entre cacos et Marines.

Les lignes verticales dominent la photo. Comme support documentaire, comme image inédite, la lecture de la photo se fait suivant un parcours spécifique, c'est-à-dire le texte, l'image, la légende. L'image est cadrée à l'horizontale et les éléments qui la composent sont organisés en deux paliers: les personnages en avant-plan, hors foyer, le décor en deuxième plan (géographie des lieux et du temps). Le photographe est placé à droite par rapport à la scène photographiée ; l'angle de prise de vue est en légère contre-plongée, plan d'ensemble, ce qui produit un certain effet de puissances des sujets, surtout ils sont en état d'égalité, tous debout.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo soit de reportage soit de souvenir. L'image permet de faire une première référence à des cacos à cause de leur uniforme adopté, c'est-à-dire veste, différents chapeaux, machettes. Le décor renvoie à la réalité des espaces de résistance.

Ces images des cacos mobilisés debout, avec les pieds et les points libre, portant des chapeaux et des vestes, certains d'entre eux portent de machette, suggèrent à la fois la colère et la fierté

dessalinienne. La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré.

Le format de la photo où les personnages se trouvent en avant-plan crée l'effet d'une netteté à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité... La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement ouvert dans un lieu un peu désertique; elle va aussi témoigner de conditions de vie de sujets cacos lors des luttes révolutionnaires, des postures des cacos, leur identité.

L'effet d'opposition, entre cacos et marines, n'est pas mis en évidence, dans ce qui est montré, par les vêtements de couleur différente mais de même qualité et la zone d'éclairage clair entre l'avant et l'arrière-plan. L'effet d'analogie est mis en évidence dans la mesure où le cadavre exposé est un échantillon des assassinats commis par les marines. Les couleurs des uniformes des cacos sont différentes des Marines. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur l'organisation des cacos, ses bravoures à travers leur lutte révolutionnaire pour la défense de notre souveraineté de peuple libre. Implicitement, un rapport entre occupant et occupé (les gens debout). Les personnages hors foyer au premier plan a une valeur métonymique, suggérant l'organisation et la mobilisation des milliers de cacos à travers tout le pays et même sur le territoire dominicain (la partie pour le tout). Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'avant-plan clair, donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image tout en créant une netteté en arrière-plan. Beaucoup d'effets sont observables bien que le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique.

La photo a été faite dans un contexte où il y a une vraie résistance cacos sur le territoire haïtien avec les troupes dirigées par Charlemagne Peralte. Le 29 septembre, dans l'accord du Quartier Morin, un certain nombre de cacos avait fait leur soumission à l'américain. Un cacoïsme nouveau avait commencé à se faire jour. Leur objectif est de poursuivre et d'intensifier la lutte armée, pour bouter les marines hors du pays ou pour les forcer ou pour les forcer à accepter un président moins pliable, **Bobo** sans doute à la place de Dartiguenave. **Charlemagne Peralte**, « nationaliste » et « bobitiste » avait entrepris d'en rassembler les groupes épars, pour en faire une organisation

placée sous son commandement<sup>212</sup>. Le 15 octobre 1918, les hommes de Peralte attaquent Hinche, un second assaut subit par le bourg, laissant 35 morts<sup>213</sup>.

Mais ce qui se détache absolument de tout archaïsme est le combat armé des Cacos avec Charlemagne Peralte et **Benoit Batrville** qui demeurent fidèles aux aïeux de 1804. De nombreux paysans démontrèrent leurs capacités naturelles et devinrent des chefs et grands stratèges. Tel fut le cas d'Estraville, Olivier, Ectraville, Papillon, Adhémar Francisma, etc.<sup>214</sup>. La lutte des Cacos, telle que perçue dès le 2 août 1915 par l'amiral américain Caperton dans son mémo au Secrétaire de la Marine à Washington, donne un sens concret à l'idée de l'indépendance nationale. La résistance armée haïtienne se développe dans le pays caco essentiellement concentré autour des localités Cap-Haitien, Dondon, Saint-Raphaël, Pignon, Carice, Mont-Organisé, Ouanaminthe, Saint-Michel, Marmelade, Poteau, Plaisance, Ennery, Gonaïves. La lutte des Cacos remet la pendule nationale à l'heure dans un pays où les générations nouvelles ont tendance à sous-estimer l'importance de la guerre populaire.

Le 11 octobre 1917, une soixantaine d'Haïtiens avec « furia » s'était jetée contre la prison, la caserne et la maison du commandant américain. Le 12 octobre, Charlemagne Peralte et d'autres notables de la ville avaient été arrêtés et condamnés à cinq ans de travaux forcés. Le 3 septembre 1918, Charlemagne Peralte avait pu s'échapper. Servi Cinnatus Leconte et Tancrede Auguste, boudé Michel Oreste, soutenu Oreste Zamor, boudé Davilmar, appuyé Vilbrun Guillaume Sam, après le débarquement devenu partisan de Rosalvo Bobo. Les anciens officiers patriotes et les paysans pauvres radicalisent leur attitude à l'égard des Marines<sup>215</sup>. Ils luttent pour la suppression de la corvée.

Le 1<sup>er</sup> Octobre 1918 est la date limite donnée par la gendarmerie pour la suppression de la corvée. Le 15 octobre, les abus sur les routes n'ayant pourtant pas cessé dans le Plateau Central, Charlemagne Peralte a attaqué Hinche avec ses partisans. Le 1<sup>er</sup> novembre, deux semaines après une seconde attaque de Hinche, le général Williams au capitaine Lavoie qu' « aucun prisonnier

---

<sup>212</sup> (Gaillard Roger 1981, p 12)

<sup>213</sup> (Gaillard Roger 1981, p 11)

<sup>214</sup>(Castor Suzy, n.d., p 161)

<sup>215</sup> (Gaillard Roger 1981, p 13)

devant être déféré en cour prévôtale n'était désiré, et que s'il y avait parmi les prisonniers des cacos ayant été trouvé avec des armes en leur possession il n'y avait qu'à s'en débarrasser ». Une quinzaine de jours plus tard, début du mois de novembre, Charlemagne Peralte attaque Maissade<sup>216</sup>. Roger Gaillard parle de « *to bump off* ». Le 10 novembre 1918, 60 prisonniers prirent part à l'action dirigée contre la garnison de dix hommes de la gendarmerie. « Les cacos boulerent la caserne et plusieurs maisons de la ville détruisent le réseau téléphonique, puis pénétrant dans l'hôtel de ville et y volèrent 700 dollars. N'ayant pas de fusils, ils blessèrent plusieurs gendarmes et civils à coup de machette.

Le 14 Mars 1919, Catlin envoya à la Navy cette dépêche urgente : « *je demande que la brigade soit augmentée au moins d'un bataillon de « marines ». Les « bandits » ont accru leur force de façon telle, que les gendarmes sont incapable de les vaincre...* ». Le 15 mars, dans la section d'Hermitte, commune de Saint-Michel de l'Attalaye, un détachement de « *garde* » est « *attaqué par les forces dix fois supérieurs* ». Les assaillants sont finalement mis en déroute... que le sergent du groupe, blessé, mérita d'être honoré »<sup>217</sup>. Du 16 au 20 mars, assaut contre assaut. Le lieutenant Moscoff qui a été envoyé de Mirebalais pour payer leur solde aux gendarmes arrive à Dufailly vers 9h le 20 mars. il a déjà versé leur argent à des enrôlés lorsque d'une distance très proche part une volée de coups de feu. Moscoff tombe très gravement blessé, le caporal Albert Guerrier est tué sur le coup, une autre gendarme reçoit une blessure sérieuse. Le lieutenant américain est couché sur une porte, le blessé placé sur un cheval... les cacos alors le prennent en chasse<sup>218</sup>.

Benoit Batrville, un leader pour le Sud (Mars – avril 1919), avait mené l'attaque de Dufailly causant la mort de Moscoff. Petit paysan de l'Artibonite, parenté avec la société des Peralte, vivant à Mirebalais, ainsi qu'une branche de cette famille, il entretenait des relations avec les cousins de Charlemagne Peralte, il « *proclama la révolution contre les blancs, il s'unit à ceux-là pour soutenir le mouvement. Léosthène et Emmanuel Peralte sont emprisonnés, c'est alors que Benoit pris le marquis. Son oncle, Calixte Batrville l'accompagna, tandis que son père Anacréon reste à Mirebalais. Combattant intrépide, tacticien de talent et un chef pouvant imposer dans ses rangs ordre et discipline. Il reconnaît l'autorité politique et militaire de Charlemagne Peralte. Le 21*

---

<sup>216</sup> (Roger Gaillard, p 49)

<sup>217</sup> (Gaillard Roger 1981, p 97)

<sup>218</sup> (Gaillard Roger 1981, p 99)



avril 1919, son identité apparaît pour la première fois dans les rapports de la gendarmerie : « un chef de « bandit » nommé Benoit », écrit Catlin dans son journal. L’histoire orale nous l’a présenté par la bouche de Claudius Chevry<sup>219</sup>.

Le 21 mars, les cacos de Benoit traversent les sections de Sarrazin et de Gascogne et entrent à Grand – Bois (Cornillon) qu’ils occupent. « *Ils tuent deux des trois gendarmes cantonnant en ce lieu. Père Lepin, curé de la paroisse, nous entendait... vers 6h AM, il ouvre les portes de l’église pour une messe d’action de grâce en faveur de Benoit et son armée. Benoit prend place dans un fauteuil décore dans le cœur. La nef est remplie...* »<sup>220</sup>

On enregistre la mort du sergent du Sergent Henry C. Willis après la mort de Moskoff. Il tombe le 28 mars « *en pleine action près de Thomonde* ». Le 27 mars, une bande de cacos, habillés de l’uniforme des gendarmes avait attaqué une équipe de travailleurs sur la route entre Mirebalais et Lascabobas et avait emporté tous les outils ».les insurgés attaquent Dessalines. Des six haïtiens constituant la garnison, trois s’enfuient, parmi lesquels le commandant de poste. Les autres sont chassés de la caserne. Les officiers mirent en déroute les 200 « *assaillants* » et en tuèrent neuf ». Une semaine plus tard, un troisième officier américain est abattu, un major en plein mitan du territoire de Ti-Benoit. Le 5 avril, *Semper Fideliam*, journal des « *marines* » annonce : « ...nous avons reçu la triste nouvelle de la mort du major John L. Mayer... »<sup>221</sup>. « ... « *Les bandits* », ayant mis le feu aux broussailles et aux champs, rendirent impossible toute poursuite. Pour la même raison, leurs pertes n’ont pas pu être évaluées ». Le 5 avril, une autre mort violente, celle d’un haïtien, annoncée par le Nouvelliste : « *Francs Délinois a été assassiné, tandis qu’il dirigeait la construction de la route Mirebalais - Lascabobas* ».

Les trois témoignages se recourent sur l’essentiel du *coup de main à Mirebalais et affrontement à Bintorrible* : l’attaque s’est déroulée de nuit, elle a été conduite par Benoit Batrville en personne, assisté d’autres généraux dont son père Anacréon ; elle en repoussé avec difficulté. Les divergences principales concernent la date et le dénouement<sup>222</sup>. Murat Casimir, un général, est abattu tout près de sa maison. Anacréon fait irruption dans la caserne. Il libère les prisonniers et

---

<sup>219</sup> (Gaillard Roger 1981, p 105-106)

<sup>220</sup> (Ibid, p 109)

<sup>221</sup> (Ibid, p 112)

<sup>222</sup> (Ibid, p 53)

fait déguerpir les gendarmes. Pendant que les marines contre-attaquent, Benoit et ses officiers et ses soldats dépouillent le débarquement des fusils, des munitions et des uniformes... une escarmouche s'engage exactement au carrefour de la rue « Tite – Guinée » et Bréker tombe mort. Tout de suite, les cacos quittent la ville. « *Au lendemain, ...nous avons vu par terre plusieurs cadavres de cacos* » nous dit François Bosquet. Le 17 avril, **Anacréon** qui n'est pas quitté Mirebalais est appréhendé. Le procès se déroule aux casernes Dessalines le 24 avril. La sentence fut relativement légère : cinq ans de travaux forcés et 1000 dollars d'amendes. Anacréon mourra en prison, n'ayant pas achevé de purger sa peine<sup>223</sup>.

Le 3 juin, Charlemagne Péralte a écrit une lettre au “consul Anglais siégeant en Haïti, il attire l'attention sur l'inadmissible isolement international de son pays « *...car nous sommes plus de 30 à 40 milles hommes sur pied...* »<sup>224</sup>.

Le 8 juin, Catlin note dans son journal : « *trois cent bandits sont rentrés à Seau-d'Eau sous les ordres de Benoit aujourd'hui à 5h AM. Ils ont capturé trois fusils de gendarmes et cinq cent (500) balles. La bande disposait de cent (100) fusils et de munitions en abondance* ». Le 8 aout, le chargé d'affaires de France reçut une lettre de Charlemagne Péralte<sup>225</sup>.

Dès que les camps s'établissent de façon plus ou moins permanente, ils deviennent en fait des villages, avec leur marché, leurs juges, leur police, bien-sûr mains encore pour nos cacos avec leurs « *gaguères* », leur « *péristyle* ». Ainsi, toute une population civile se mêle étroitement aux guerriers<sup>226</sup>. Le 14 aout, Charlemagne Peralte envoie ce message aux gendarmes de Maissade, le lendemain de l'attaque de Cholet : « *... vous êtes des noirs, mes frères, je vous aime tous. Frappez le bourg de Maissade, et votre acte sera solennel et grand dans les annales de l'histoire, car le citoyen se doit à son Dieu et à sa patrie...* ».

Le général Péralte avait été averti de prendre garde à Conzé<sup>227</sup>. Entre aout – septembre 2014, on parlait d' « *Indiscriminate Killings* ». Un cacoïsme urbain se développe en corrélation étroite avec

---

<sup>223</sup> (Ibid, p 156)

<sup>224</sup> (Gaillard Roger 1981, p 184-186)

<sup>225</sup> Ibid, p 200)

<sup>226</sup> (Ibid, p 211)

<sup>227</sup> (Ibid, p 227)

l'autre, souterrain<sup>228</sup>. Certains Allemands, dont le gouvernement était en guerre avec les Etats-Unis à l'époque, et beaucoup d'haïtiens envoyaient de l'argent et de provisions à Charlemagne<sup>229</sup>. Les abus sur les routes sont donc véritablement éliminés. Mais dans les prisons, comme dans la chasse donnée aux cacos dans les mornes, les exactions continuent d'être nombreuses. Une bande de cacos, celle de Benoit, vient de Mirebalais. Poursuivie par les gardes, elle s'arrête à Crochus pour quelques heures. Le lendemain, les forces de la police arrivent et parce que les rebelles sont passés par là et que leur quartier-général n'en a pas été averti, ils mettent le feu au Village. Il y a là 250 à 300 maisons, la chapelle au centre, toutes disparaissent<sup>230</sup>.

Le 3 octobre, Benoit envoya à Charlemagne un messenger, porteur de la lettre suivante, car depuis quatre jours il l'attend dans son camp des Crochus. Inquiet un peu... Charlemagne fait annoncer à Benoit son arrivée dans la montagne des Orangers et l'invite à y rejoindre<sup>231</sup>. Georges Sylvain estime que les rebelles voulaient simplement se livrer à une démonstration<sup>232</sup>. La bande rentre dans la ville par les rails de la compagnie Nationale de chemins de fer. Arrivé à La-Saline, elle tombe sur une sentinelle. Le gendarme est capturé. On lui enlève son fusil et ses munitions puis on le libère. Les rebelles crient « *Viv Charlemagne* »<sup>233</sup>. L'étrange équipe se solde, dans les rangs cacos par quatre blessés, par la perte de cinq carabines, de deux ou trois épées, et du fusil arraché à la sentinelle précédemment<sup>234</sup>. Georges Sylvain, dans son journal, à la date du 7 octobre : « *...on a également remarque que les assaillants n'ont attaqué aucune autorité haïtienne* »<sup>235</sup>. La seconde patrouille caco avait gagné le chemin de Pont-Beudet afin de s'en prendre<sup>236</sup>. Le 20 Octobre, Charlemagne Peralte est déjà entré en rapport avec Conzé dans le Plateau Central<sup>237</sup>.

Entre octobre et novembre 1919, Tantôt les gaguères retentissent des cris des soldats. Tantôt l'on danse pour se distraire, les danses profanes du vaudou. Charlemagne se plait à ses amusements, se mêlant aux parieurs, remuant épaules et pieds au son des tambours. Sa compagne est avec lui ; elle

---

<sup>228</sup> Ibid, p 231)

<sup>229</sup> (Ibid, 232)

<sup>230</sup> (Ibid, p 236)

<sup>231</sup> (Ibid, p 246)

<sup>232</sup> (Ibid, p 250)

<sup>233</sup> (Ibid, p 252)

<sup>234</sup> (Gaillard Roger 1981, p 254)

<sup>235</sup> Ibid, p 258)

<sup>236</sup> (Ibid, p 259)

<sup>237</sup> (Ibid, p 275)

s'appelle Moumoune. **Saint-Rémy** a aussi la sienne et chaque officier et la plupart des soldats sauf les jeunes, car ils n'ont pas encore d'âge<sup>238</sup>.

Il dit parfois la messe pour l'armée : l'enfant de cœur de jadis connaît dans le détail le déroulement du mystère, et il le célèbre tout entier, omettant seulement consécration, offertoire et communion, privilèges de l'homme de Dieu. Il porte toujours sur lui son livre de prière<sup>239</sup>. Quand Charlemagne apprendra la trahison et qu'il voudra fuir, il se heurtera inéluctablement aux barrages. Mais son propre plan échappe à Hanneken. Sa pensée bouillonne ; il réfléchit vite, repose le problème et conclut que pour se saisir malgré tout de Charlemagne mort ou vif, il lui faut monter à son camp cette nuit même<sup>240</sup>.

Saint-Rémy est sorti. Il reçoit l'information, retourne dans la case, reparait tout de suite suivi de Charlemagne, qui se fait confirmer le message. Du coup, la nouvelle embrase le campement<sup>241</sup>.

Au même moment où son camarade ouvrait le feu sur le campement, Hanneken, de deux balles de son 45 frottait Charlemagne Peralte en plein cœur. La femme renversa la marmite sur le boucan, et ce fut la nuit. Il est 3h AM, le tumulte est énorme : cris de détresse, coups de feu, détonation saccadées de la mitrailleuse. Hanneken rampe jusqu'au feu. Charlemagne a été tué « instantanément ». Il le fouille, à la recherche d'un témoignage qui confirmait son identité. Il trouve son propre revolver à Crosse de nacre que Conzé avait donné au caco. Il place alors un gendarme près du corps et se lance dans la maison abandonnée. Il l'inspecte brièvement, aperçoit le sac de correspondance, s'en saisit et sort se mettre à l'abri. Les cacos, la plupart blessés, roulent le long des pentes en hurlant. Parmi eux, Saint-Rémy Peralte qui, atteint de deux bales au côté droit, mourra le lendemain. Quand les bruits s'éteignaient, « *on transportera le cadavre de au milieu du camp et les soldats se disposèrent en cercle autour de lui* »<sup>242</sup>.

Tout compte fait, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre cacos et cacos). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. La Gendarmerie de concert avec les marines,

---

<sup>238</sup> (Ibid, p 290)

<sup>239</sup> (Ibid, p 292)

<sup>240</sup> (Ibid, p 301)

<sup>241</sup> (Ibid, p 302)

<sup>242</sup> (Ibid, p 305)

essayent de maintenir la corvée qui a causé beaucoup de mort et celle-ci est l'une des revendications des cacos, entend surprendre la corvée le 1<sup>er</sup> octobre 1918. Mais cela n'empêche pas que les cacos poursuivent la lutte.

Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation de gloire nationale honorable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement.

6-a Portrait de Charlemagne Peralte, distribué après l'époque de la « désoccupation »



6-b Le depute Raymond



6-c Représentation de Charlemagne Peralte sur son cheval blanc



6-d Portrait de Charlemagne Peralte  
comme photo de couverture du  
livre « Charlemagne Peralte le  
Caco » de Roger Gaillard



6-e Valérius Pierre,  
chef caco prisonnier

6- f Portrait de  
Sévigné Peralte



6-g Portrait de  
Charlemagne Peralte...



6- h Portrait d'une femme  
cacos

#### 4-2-4 JEAN BAPTISTE Conzé et Hanneken

L'image de la honte nationale accompagné de l'assassin



Photo de Jean Baptiste Conzé et Hermann H. Hanneken, le traître et l'assassin, après avoir assassiné Charlemagne Peralte furent récompensé et décoré par le gouvernement haïtien, se rendait à la citadelle

Il s'agit d'une photo en noir et blanc de presse sur page écran Haiti - Renouveau, on n'a pas pu identifier le photographe, on l'a publié en 2004; son titre est *Conzé et Hanneken à la recherche de Charlemagne Peralte*.

Cette image, n'accompagnant pas d'article, a été diffusé sur la page web intitulé : Bassin Zim, sur le site internet Haïti-renouveau en 2004<sup>243</sup>. Un marine et un haïtien jouant ici le rôle de *traître*; un faux cacos, en toute liberté, le marine a une ceinture militaire, *pieds à 45 degrés*<sup>244</sup>, pantalon dedans une botte qui lui donne presqu'aux genoux, chacun porte de chapeau mais différents, le traître porte une veste, après la trahison menant à l'assassinat de Charlemagne Peralte s'est trouvé à la citadelle Henri, espace ouvert et dénudé. Les thèmes Traîtrise, assassinat, rapports occupant/occupé ne manquent d'apparaître.

L'image du marine et du traître, en toute liberté ayant de ceinture militaire, chapeaux différents, surveillant des cacos qui se vident les lieux après l'assassinat de Charlemagne Peralte, a soulevé une vague d'indignation chez la majorité de la population. Le président d'Haïti d'alors a décoré et récompensé le traître, les gendarmes et les marines qui ont participé à cet assassinat. L'image exprime un sentiment de malaise par différents procédés : les postures du marine différents avec ceux du traître accrochent tout d'abord notre œil ; les accessoires qui caractérisent l'état de soumission de Conzé et le dépouillement du décor accentuent l'effet de malaise, des abus.

<sup>243</sup> Op. cite

<sup>244</sup> En géométrie, appliqué en formation militaire un angle respectant les principes militaires où même quand on se mette debout on doit mesurer comment s'arranger les pieds

L'image est réaliste, riche en significations mais polysémique. La légende qui accompagne l'image aide à réduire cette polysémie de la photo et la contextualise. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où l'action se passe, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par la photo et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte de lancement des assauts. Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car l'image permet aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces marines qui essaient d'utiliser tant de « ruses » possible pour étouffer le mouvement des cacos et le rapport de force inéquitable.

Les lignes obliques dominent la photo. La lecture de la photo se fait en suivant un parcours en Z (le titre, l'image et la légende). L'image est cadrée à la verticale et les éléments qui la composent sont organisés en trois paliers: le marine et le traître en avant-plan, hors foyer, les murs du fort et le sol en deuxième plan et le décor en troisième plan (géographie des lieux et du temps). Le photographe est placé à gauche par rapport à la scène photographiée; l'angle de prise de vue est en légère contre-plongée, ce qui produit un certain effet de puissance des sujets, surtout ils sont en état de supériorité, debout.

La photo est réaliste et objective, elle a une fonction notionnelle et c'est une photo de reportage. L'image permet de faire une première référence à des marines américains à cause de leur uniforme (couleur kaki, chapeau, botte, ceinture militaire). Le Fort et le décor renvoient à la réalité de résistance des cacos, à travers des zones difficiles d'accès. Cette image du marine et du traître, mobilisés debout, avec pieds et poings libres, portant des chapeaux, ceinture par balle, botte, suggèrent à la fois le danger et l'humiliation. La photo étonne le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré, et les stratégies utilisées par l'occupant.

Le format des personnages à l'avant-plan crée l'effet d'une netteté à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité ... La photo joue le rôle ici de **preuve**, elle est descriptive: elle **montre** d'abord un environnement ouvert mais difficile d'accès par une absence de barrière dans un lieu désertique; elle va aussi témoigner de conditions de vie de sujets cacos par des marines dans les luttes de résistances face à l'occupation.



L'effet d'opposition est bien mis en évidence par le kaki qui contraste avec les habillements de Conzé et avec les zones d'éclairage dans l'avant-plan et l'arrière-plan clair. La couleur de l'uniforme du marine est en contraste aussi avec celles du traître. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force entre dominés et dominants (le marine en posture militaire, pieds forment un angle de 45 degrés VS le traître debout mais qui adopte une posture différente et très vague). Les personnages hors foyer au premier plan a une valeur métonymique, suggérant les lieux de résistance (la partie pour le tout)

Le photographe a dû faire cette photo avec un téléobjectif : le foyer s'est fait sur l'avant-plan, donnant ainsi une bonne profondeur de champ à l'image tout en créant une netteté en arrière-plan. Peu d'effets sont observables car le but de la photo est de témoigner d'une réalité et non d'être esthétique.

Le 15 août 1919, l'officier commandant de la Grande-Rivière-du-Nord Hermann H. Hanneken conclut avec Jean Baptiste Conzé un pacte pour une action conjointe en vue de capturer ou tuer le chef de la rébellion caco. Né en 1893 à Saint-Louis (Missouri), s'était enrôlé dans le Marine Corps en Janvier 1914 et avait été envoyé en Haïti après avoir participé à l'intervention américaine à Vera Cruz (Mexique). Conzé, Publia *Pour l'histoire* pour se défendre, aurait manœuvré le Marine pour l'amener à épouser son propre projet. Il lui fallait entrer dans ses bonnes grâces de l'américain, d'autre part le rendre moins hostile aux habitants du bourg<sup>245</sup>. C'est alors qu'il aurait instruit de la tactique qu'il comptait adopter : il se fait passer lui-même pour caco, reconnaît l'autorité de Charlemagne Peralte et des hommes de son état-major le liquideraient. Nommé depuis 26 octobre 1918, après avoir servi à Port-de-Paix auparavant, parlant parfaitement le créole, il a eu tout le loisir d'étudier les administrés. Mais arrivé jusqu'à Charlemagne qui opère dans le Plateau Central alors qu'on est jusqu'à une ville du Nord, est un défi à la géographie. Il faut que le caco quitte son territoire de prédilection pour une incursion dans le district qui lui-même commande. Il faut que quelqu'un parvienne à convaincre le caco pour qu'il fasse le déplacement<sup>246</sup>. Le secret est indispensable : Hanneken ne compte choisir que trois complices parmi ses notables et s'ouvrir à deux officiers au-dessus : le commandant du département du Nord, major Mead, le chef de la gendarmerie, major Wise. Enfin Conzé comme un ressort sur lequel on peut agir. Faisant

---

<sup>245</sup> (Ibid, p 199)

<sup>246</sup> (Ibid, p 220)

parti de la « classe moyenne », Conzé connaît alors des difficultés financières certaines et tire ses ressources d'un petit commerce mené par sa femme. L'entreprise dans laquelle il va se lancer tête baissée demande endurance, privation et l'acceptation de risques graves. Les Conzé sont une famille honorable connue de la Grande – Rivière...<sup>247</sup>. Plus que l'appétit de l'argent, des motifs d'ordre moral, de compensation psychologique, ont pu donc rendre Conzé sensible aux propositions d'Hanneken. Les témoignages de Regulus Nérée : « *Je crois que le besoin de paraître ; d'être chef qui a déterminé son action contre Péralte* ». Conzé appartient à notre petite bourgeoisie de la campagne qui assiste à son propre processus de paupérisation. Sous la présidence d'Oreste Zamor (février – octobre 1914) il est lui-même arrêté par les cacos et obligé de verser chaque fois une rançon de 2000 gourdes sous la menace des carabines. Ce héros de la classe moyenne pourchasse donc tous ceux qui font courir un danger à l'ordre politique établi. En 1908, « *Quand éclata aux Gonaïves l'insurrection firministe* », Conzé vole « *au secours du gouvernement constitutionnel du général Nord, à titre d'état-major du ministre de la guerre* ». en 1915, il récidive lors du soulèvement de Bobo contre Vilbrun G. Sam. Cette fois, le président repousse son offre. « *Vous êtes trop Timoun* »<sup>248</sup>. En 1919, il scelle son pacte avec Hanneken. « *De Zamor à Davilmar ma mère a perdu 80 000 dollars et avec le mouvement de Charlemagne, elle fut victime d'une perte de 12 000 dollars. Si la danse devait continuer jusqu'au jugement dernier, il ne resterait donc à ma pauvre famille qu'à sortir dans les rues, armée d'un coui*<sup>249</sup> ... *On parle de l'idéologie konzéiste. Celle-ci se repose sur les notions d'« ordre » et de « paix », la « protection de la société » et de mettre fin à la « politique de la haine et de l'égoïsme ». « Jusqu'à ma dernière heure, je resterai ce que je suis, un ami irréductible de la paix et des pouvoirs établis. Mieux vaut avoir affaire à un mauvais gouvernement qu'à une révolution de 24 heures* »<sup>250</sup>. Pour lui, le cacoïsme est la « *calamité* » de notre histoire<sup>251</sup>. « *Par quelle voie sauver mon pays et en finir avec ce désordre ?* » s'interroge-t-il. En aout 1919, il a quitté la ville durant la nuit un beau jour, abordant tous ceux qu'il rencontrait, leur déclarant « *publiquement son antipathie pour l'occupation* ». De là, va émerger un nouveau caco. « *... Conzé rassembla bientôt autour de lui une*

---

<sup>247</sup> (Ibid, p 221)

<sup>248</sup> (Gaillard Roger 1981, p 223)

<sup>249</sup> En créole on dit Kwiy, c'est-à-dire une calebasse qu'on coupe en deux et on appelle chaque morceau coui. On l'utilise pour tant de chose, mais ici il y a le sens de la propriété d'un mendiant.

<sup>250</sup> (Ibid, p 224)

<sup>251</sup> (Ibid, p 225)

*importante bande de vrais cacos... il expliquait qu'il avait capturé les armes de la gendarmerie par un coup de chance... ».*

Conzé demanda à Charlemagne Peralte l'autorisation de se rendre à son quartier-général, pour lui renouveler de vive voix et prendre ses instructions. Là encore, aucune réponse ne lui fut faite. Nous sommes mi-septembre, et Peralte était déjà en route pour les Orangers<sup>252</sup>. « Le général Ti-Jacques, à la tête de soixante-quinze partisans armés, pénétra un soir dans le camp de Conzé. Il avait l'air plus que soupçonneux, et finit par accuser ouvertement Conzé d'être un *zandolite*.

« *Si je suis ce que vous dites, s'exclama ce dernier, allez-y, tuez-moi !* »... Ti-Jacques conclut que ses soupçons n'étaient pas fondés. Il embrassa Conzé sur les deux joues, le félicita de s'être joint à « *l'armée de la libération* »... Ti-Jacques regagnait le camp général, il rencontra en chemin son collègue Papillon, l'un des officiers les plus proches de Peralte, qui lui avait été confiée. Quand les deux hommes arrivèrent à destination, une nouvelle leur fut confirmée :... Hanneken avait attaqué Capois avec des forces nombreuses mais il est sorti sévèrement blessé de l'opération<sup>253</sup>.

La nouvelle fit l'effet d'un coup de tonnerre, c'était jour de marché le lendemain : le blanc avait été frappé d'une balle, et c'est Conzé en personne qui l'avait atteint. Les derniers doutes de Charlemagne planent et de son état-major. Ils jugèrent qu'ils pouvaient maintenant conférer avec le « cousin », qui fut invité au quartier-général. C'était une mise en scène. Et par coïncidence, elle s'était produite au moment même où Charlemagne avait pris la décision d'en en finir avec la soi-disant caco de Grande – Rivière. Conzé fit donc le voyage. Il rencontra le caco, qui « *lui signa une commission au grade et à l'appellation de « General Jean », le remercie au nom de la liberté haïtienne, et s'engagea à opérer avec lui. A cette occasion, le visiteur lui offrit un revolver à crosse de nacre, qui avait appartenu à leur ennemi commun...* »<sup>254</sup>.

Conzé repartit sans Edmond Jean-François. Peralte le prit en telle estime qu'il en fit plus tard son secrétaire privé. Le 13 octobre, Conzé revenait à la charge avec une lettre, sans doute dictée par Hanneken. Le 26 octobre, Charlemagne, à la tête de 12 000 hommes, arrive à Fort-Capois. Plusieurs généraux l'accompagnent parmi lesquels son frère **Saint-Rémy Peralte, Papillon,**

---

<sup>252</sup> (Ibid, p 280)

<sup>253</sup> (Ibid, p 281)

<sup>254</sup> (Gaillard Roger 1981, p 282)

**Estravil et Adémar Francisma.** Le cérémoniel d'accueil est le même que lors de la rencontre avec Batrville : accolade des deux chefs, salut des troupes, hymne présidentiel<sup>255</sup>. Il prévoit des attaques simultanées, contre Grande – Rivière avec 1 500 hommes, contre Bahon avec 259, contre Le-Trou avec 500 et Vallières avec 500 aussi. Quelques jours précédaient l'assaut, Conzé descend à deux ou trois reprises à la Grande – Rivière pour s'approvisionner auprès des notables qui le soutiennent, dit-il. Il remonte chaque fois avec des bœufs, des mules chargées de cassave, de l'argent. La raison fondamentale de ses déplacements est soufflé à Hanneken toutes les décisions qui ont été adoptées. Le 28 octobre, le Colonel McCarty Little, assistant du chef de l'occupation diffuse ce mémorandum numéro 2<sup>256</sup> :

« 1- on rapporte que Charlemagne se trouve à Fort – Capois, à l'est de Bahon avec un grand nombre de soldat. 2- les « marines » et les gendarmes de cette section occuperont la ligne Saint-Raphaël-Ranquite – Grosse-Roche – Vallières... 3- a) un détachement provenant de Saint-Michel se mettre en ligne à l'Est occupant le chemin Saint-Raphaël – Pignon. ; b) les « marines », à partir de Pignon, prendront position à l'Ouest de Pignon... ; c) le commandant de Maissade enverra deux escouades, de 500 chacune, se mettre en ligne, de Pignon, à l'Est sur le chemin de Pignon – Ranquite... ; d) Les « marines » venant de Hinche, occuperont la ligne Pignon – Ranquite – Grosse-Roche... ; e) Les gendarmes de Mombin Crochu occuperont Ranquite et Grosse-Roche. Ceux de Cerca-Carbahal occuperont Grosse-Roche-Vallières. Du 31 octobre au 1 novembre rien n'avait laissé au hasard.

Jeudi 30 octobre, Conzé descend à la Grande – Rivière du Nord, et y passe la nuit. Il remonte le 31 à midi, il demande audience à Charlemagne qui commande le camp. Le rappel du plan : le gros des troupes évacuera Fort-Capois, il franchira ensuite au gué de Massère, le courant d'eau de la grande Rivière du Nord qui arrose la cité portant son nom, la troupe se sépare alors en deux, un détachement sera envoyé à ce dernier pour lui faire part de la victoire. Avant de clore, Charlemagne répartit les tâches entre ses officiers : Papillon se portera vers le Nord avec son armée et se jettera contre le Trou ; Saint-Rémy et Edmond Jean-François resteront à ses côtés<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> (Ibid, p 284)

<sup>256</sup> (Ibid, p 286)

<sup>257</sup> (Ibid, p 297)

Charlemagne confère de nouveau avec Conzé et lui apprend qu'il vient de modifier une partie de son plan : il n'accompagnera pas les troupes jusqu'à Mazère ; il restera ici sur le plateau et c'est là qu'on viendra lui annoncer la prise du bourg et l'inviter à s'y prendre. Les sept cent cacos, victimes aussi du jeu de Conzé, que Hanneken avait pu passer à Mazère, déclenchent le mouvement contre Grande – Rivière<sup>258</sup>. Les rebelles sont en fuite, abandonnant cartouches, fusils, épées. Laissant l'un des leurs par terre, ils repassent en désordre la rivière. Les blessés étaient environ une trentaine et furent transportés dans le camp<sup>259</sup>.

Hanneken a gagné, il n'envisage pas enterrer la dépouille sur place. Il faut que Charlemagne soit exposé à Grande – Rivière et au Cap. Il est 7h AM, le cadavre fut porté par une « bourrique » capturée. A la hauteur des chutes de la rivière de Caracol, la petite troupe encadrant le cadavre se heurte à un groupe de cacos revenant de la désastreuse attaque de Grande – Rivière, et ramenant lui aussi l'un des chefs morts : l'échange des coups de feu mais Hanneken ne poursuit pas les vaincus. A quelque distance du bourg, des gardes arrivés la veille du Cap prennent la caravane, avec ses hommes toujours en guenilles, pour une seconde bande rebelle. Ils tirent, mais Hanneken a le temps de les détromper<sup>260</sup>.

C'est tout de suite la panique : les rues sont vides, les portes se ferment avec fracas, des femmes, criillant, commencent à fuir, 9h, le corps est exposé « *dans le parc communal, une ancienne savane, devenue Place – Monrosier* ». Le défunt est mis dans le train et expédié AU Cap... le 2 novembre, une opération contre le fort dirigé par Hanneken contre Papillon. Les rebelles se jettent dans le couloir libre et échappent aux assaillants.

---

<sup>258</sup> (Gaillard Roger 1981, p 306)

<sup>259</sup> (Ibid, 307)

<sup>260</sup> (Ibid, p 308)

En conclusion, la photo ici est à la fois descriptive (informe sur une situation) et symbolique (joue sur les codes gestuels, chromatique et rhétorique entre marines et haïtiens tantôt vigilant tantôt traître). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le grand public ainsi que les organisations progressistes sont les destinataires visés. Enfin, l'image, par sa sobriété et sa légende, montre sans artifices une situation de domination inacceptable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que peut jouer une image qui informe certes, mais qui cherche aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement.

7-f Exemple du portrait d'Hanneken (anonyme)



7-g Exemple du portrait de Conzé



## 4-3- REPRESENTATION DES CHEFS CACOS ASSASSINES

### 4-3-1 Mise en exposition du corps de Charlemagne Peralte et La tête de Benoit Batrville coupée



Gendarmes et «marines» autour d'une tête coupée de Caco, tenue au-dessus d'un des sacs de la mule qui la portait. Cette photo parut pour la première fois dans «Le Petit Impartial» (1er novembre 1928), et la légende mentionnait que cette tête était celle de Benoit Batrville; or le Caco n'a pas été décapité.

La première photo est le cadavre de Charlemagne Peralte exposé dans la cour du caserne du Cap-Haitien quelque heures après l'avoir assassiné à la Grande – Rivière du Nord dans la nuit du 31 Octobre au 1er Novembre 1919. La seconde est la tête de Benoit Batrville coupée, exposé sur le dos d'un animal (soit un âne), en circulation dans la ville de Mirebalais entourée des gendarmes.

Ce sont deux photos en noir et blanc, qui peuvent être utilisées pour le reportage des actes de répression sanglante des Marines états-uniennes sur la paysannerie haïtienne. La première a été prise par Major Mead le 1<sup>er</sup> novembre 1919, nous l'attribuons le titre d'Assassinat de Charlemagne Peralte. Nous ne retraçons pas encore le photographe qui a pris la photo de la tête de Benoit Batrville. La photo d'assassinat de C. Peralte, ainsi que des articles liés, ont été diffusés sur des pages web comme: *Bassin Zim, Démocratie à la base : l'histoire de la culture politique d'Haïti et Charlemagne Peralte* ; sur les sites Internet *Haïti – Renouveau en 2004*, *Fokal* en Janvier 2014 et sur Wikipédia, puis d'autres articles<sup>262</sup>.

Le cadavre sur une porte, ceinture enveloppée, une corde traversant l'estomac du corps de Peralte l'attache sur la porte, son drapeau haïtien sous sa tête, en exhibition pour exprimer les puissances

<sup>261</sup> Gaillard Roger, Ibid, P. 338; [www.hatirenouveau.com/BASINZIM.html](http://www.hatirenouveau.com/BASINZIM.html); Revue REPÈRES, Bibliothèque Nationale d'Haïti (BNE), 2015 ; Photo d'archive : Frantz Voltaire

<sup>262</sup> <https://moycorner.wordpress.com/2013/11/22/il-sappelait-francois-borgia-charlemagne-peralte-4e-partie/>

de l'occupant à assassiner nos compatriotes, sans doute surveillés par des marines dans un espace sécurisé, caserne du Cap-Haïtien. Les thèmes assassinat, tuerie, massacre, rapports occupé/occupant attirent notre attention.

La première image montre le cadavre allongé sur une porte, une corde passant sous ses aisselles l'attache sur la porte, ceinture enveloppée, drapeau haïtien sous sa tête, en exhibition dans la cour de l'arsenal au Cap, a soulevé une vague de colère, de révolte à travers le pays et le « *monde entier* », surtout ceux qui sont victimes de l'occupation états-unienne. La seconde montre quatre gendarmes qui entourent la tête de Benoît Batraville qui semble-t-il s'est trouvée sur le dos d'un âne sellé. Selon la légende, on fait le tour de la ville de Mirebalais avec la tête de ce leader, grand stratège. Et ceci, au lieu de soulever plus de colère chez toute la population haïtienne contre l'occupant, ces assassinats développent un sentiment de peur chez les haïtiens à l'époque. Et bon nombre de Cacos vont déposer les armes et disent adieux au mouvement de résistance si courageux contre l'occupant. L'image est choquante par différents procédés: la posture du cadavre, sur une porte en l'attachant avec une corde, tout un sauf sa ceinture qui est enveloppée ; les accessoires qui caractérisent l'état d'assassinat, de tuerie, des Cacos et le dépouillement du décor accentuent l'effet de choc, d'injustice.

Les images sont réalistes, riches en significations mais polysémiques. La légende qui les accompagne nous aide à réduire cette polysémie et contextualise les images. Sans la légende, nous ne pouvons pas savoir où les actions se sont passées, à quelle époque et la problématique soulevée. L'ancrage linguistique complète l'information transmise par les photos et donne des repères sur certains éléments narratifs dans l'image: les sujets impliqués et le contexte meurtrier prémédité. Le *taux d'iconicité* du sujet de l'information est élevé, car les images permettent aux lecteurs de reconnaître, d'identifier puis de comprendre ce qui se passe pour ces chefs des Cacos, comme échantillon des Cacos assassinés et le rapport de force inéquitable.

Les lignes horizontales dominent la première photo, pourtant les lignes obliques dominent la seconde. La lecture de la photo que nous proposons se fait en suivant un parcours en Z (le titre, les images et la légende).



La première image est cadrée à l'horizontale et les éléments qui la composent sont organisés en un palier: le cadavre en avant-plan. Le photographe est placé à droite par rapport à la scène photographiée; l'angle de prise de vue est en légère contre-plongée, ce qui produit un certain effet de puissance du sujet, surtout il était le suprême « *bandit* » en état de supériorité même quand son cadavre est exposé. Pourtant, la seconde est cadrée à la verticale et les composantes sont organisées en deux paliers : la tête de Benoit Batrville au premier plan, les gendarmes au second plan. Le photographe est plutôt placé à gauche par rapport à la scène ; l'angle de prise de vue est en légère plongée, ce qui produit un effet d'écrasement du sujet, c'est peut-être pour montrer définitivement que les cacos sont impuissants.

Les photos sont réalistes et objective, elles ont une fonction notionnelle, celle de reportage. Les images permettent de faire une première référence aux révolutionnaires nationalistes, chefs du mouvement caco en Haïti à cause du cadavre exposé, du drapeau sous sa tête, la corde qui l'attache sur une porte ; de la tête qu'on a coupé. D'une part, en attachant le corps dans un mur de l'Arsenal, le grand public en a accès que sous permission et le traitement du cadavre renvoie à la réalité des tueries, des assassinats que subissent les Cacos. D'autre part, en promenant avec la tête d'un être humain, fraîchement coupée, le public vit les scènes d'assassinat gratuit.

L'image d'un chef Caco assassiné immobilisé sur une porte, tout son corps est lié à sur une porte, ceinture enveloppé ; dès que les Gendarmes présentent au public la tête d'un grand stratège coupée, un chef d'orchestre, ceux-là suggèrent à la fois l'humiliation, le danger et l'avertissement. Les photos étonnent le spectateur et l'émeut par la mise en situation inattendue et le rapport de force démesuré.

Les formats du cadavre et d'une tête coupée respectivement à l'avant-plan créent l'effet d'une netteté à travers laquelle le spectateur/lecteur regarde, examine, découvre une réalité... Les photos jouent le rôle ici de **preuve**, elles sont descriptives: elles **montrent** le cadavre attaché sur une porte, vraiment dans un environnement clos car c'est la cour d'un arsenal puis une tête fraîchement coupée entourée de gendarmes, en circulation; aussi vont-elles témoigner des milliers d'assassinats, de conditions de tueries de sujets Cacos par des marines.

L'effet d'opposition est bien mis en évidence, d'un côté par au cadavre attaché sur une porte entre l'avant-plan et l'arrière-plan clair, nu sauf la ceinture qui est enveloppé ; de l'autre côté la tête d'un être humain, grand stratège du mouvement des cacos, un défenseur de la souveraineté nationale et le lieux de l'exposition qui est d'une part la base des marines et des gendarmes, d'autre part la tête coupée est entourée de gendarmes. Les décors des Cacos, soit cadavre sur porte, ceinture enveloppé, drapeau sous sa tête, corde attaché le cadavre, soit la tête coupée sur un âne sellé sont en opposition avec des marines certainement bien armés lançant encore des assauts dans les camps Cacos. Un procédé stylistique d'antithèse met en valeur ce rapport de force démesuré (machettes contre armes à feu) entre occupants et occupés (le cadavre VS les marines en vie). Le cadavre et la tête coupée hors foyer au premier plan ont une valeur métonymique, suggérant ce cas d'assassinat (la partie pour le tout).

Les photographes ont dû faire ces photos avec un téléobjectif : les foyers se sont fait sur l'avant et l'arrière-plan, donnant ainsi une bonne profondeur de champ aux images tout en créant une netteté sur tous les décors. Mais peu d'effet sont observable car le but des photos est de témoigner une réalité et non d'être esthétique.

Les Cacos se considéraient comme les héritiers des traditions de la Révolution haïtienne et, en effet, ils se sont organisés à la fois militairement et politiquement en se basant sur les traditions de leurs ancêtres. Le mouvement de Péralte a finalement été écrasé par les Marines, son corps exposé et photographié par des Marines américains, la photographie distribuée à la population comme avertissement d'arrêter la résistance. Mais même l'histoire de ces photos – qui ont été rapidement réappropriées et sont finalement devenue un symbole de la résistance – fait allusion aux moyens puissants grâce auxquels une politique d'espoir pour la démocratie et l'autonomie s'est perpétuée au sein des communautés haïtiennes.

Le 1<sup>er</sup> novembre, le corps de Charlemagne arrive au Cap. Il est conduit à la gendarmerie. Sur sa fiche, on avait écrit : « *Age : 32 ans. Lieu de naissance : Hinche. Occupation précédente : cultivateur. Citoyenneté : haïtienne. Teint : clair. Cheveux : noir. Yeux : noir. Poids : 140 livres. Taille : 69. 5 pouces (soit 63 kilo 60 et 1, 76 mètre)* ». « *Une large cicatrice sur le devant de la jambe gauche. Six balafres sur la fesse droite. Trois balafres au-dessus de la fesse gauche* ». Quant aux traumatismes récents, ils le consignent ainsi : « *le corps présente deux blessures par balle sur*

*la poitrine gauche ; les deux balles ont traversé le corps, et, après avoir toutes les deux percé le cœur, ont laissé sur la surface du dos deux blessures petites et nettes<sup>263</sup>. Il n'y a pas eu de défiguration du visage ou du corps, les trous des balles étant petits et nets. La face est proprement rasé et porte des moustaches assez larges...»*

Dans l'après-midi du 1<sup>er</sup> novembre, *la toussaint au Cap*, la cour de la gendarmerie est le théâtre d'un pénible spectacle. Charlemagne toujours dévêtu, un morceau d'étoffe lui couvrant la ceinture, a été allongé une porte, une corde lui barrant la poitrine et passant sur ses aisselles<sup>264</sup>, l'enserme solidement pour l'empêcher de glisser. Sur son bras droit, on a placé son emblème : le bicolore haïtien surmonté de l'effigie du Christ. Plus la planche a été mise debout, adossée au mur.

Les amis avérés du défunt qui pourront, ensuite certifier par écrit que Charlemagne est bien celle qu'ils avaient connu, saluer la dépouille. Le père Pocro est parmi les premiers admis, curé de Hinche. C'est sans doute lui, qui devant le cadavre ne put retenir les larmes et qui répondit simplement à ceux qui s'étonnaient : *« je suis le père des haïtiens ; je suis le père des cacos »*<sup>265</sup>. On le croit d'autant plus volontiers que la photographie de cette mise en scène provoque aujourd'hui encore le même choc sur ceux qui la regardent pour la première fois. Russel affirme: *« J'ai passé des instructions que la mort de Charlemagne soit communiqué à ses parents de Hinche, et qu'ils soient avisés que s'ils voulaient le corps pour les funérailles, il serait embaumé et leur serait envoyé »*. Mais, ces derniers *« firent savoir qu'ils ne désiraient par recevoir les restes du chef bandit »*<sup>266</sup>. Saül, le premier frère de Charlemagne a été abattu une année plus tôt. Saint-Rémy et Aurèle tiennent encore le marquis. Mme Masséna s'est retiré du Cap<sup>267</sup>.

On lit ces renseignements, dans un mémorandum préparé en janvier 1921 par l'occupation pour le secrétaire d'état de la Navy : *« A Chambert, près du Cap-Haitien, une ferme où travaillent plus de 300 prisonniers, est actuellement ouvert... »* en décembre 1920, un début de la campagne nationaliste, la presse donnera son avis : *« A chambert, ancienne propriété du général Nord, dans l'arrondissement du trou, c'est l'esclavage organisé. Sous le plus petit prétexte de cacoïsme, on arrête les haïtiens, puis on les envoie à Chambert pour la culture de la pomme de terre... ces*

---

<sup>263</sup> Gaillard Roger, Ibid, P. 315

<sup>264</sup>, Ibid, P. 316

<sup>265</sup> Ibid, P. 317

<sup>266</sup> Ibid, p. 318

<sup>267</sup>, Ibid, P. 319

*prisonniers meurent sous le coup de toutes sortes de tortures, quand ils ne sont pas fusillés. Il y a une cimetière à cette fin...»<sup>268</sup>.*

L'artiste capois Philomé Obin, questionné à ce sujet, est sûr que l'exposition n'a duré que la journée du samedi : le lendemain 2 novembre, le cadavre n'était plus dans la cour de l'arsenal<sup>269</sup>, affirme-t-il. L'inhumation a eu lieu le 3 novembre, et Hanneken aurait accompagné le défunt jusque-là, affirme un monsieur qui scella la tombe de Charlemagne à Chabert<sup>270</sup>. « *Quand je rentre à Chabert, on me montra la fosse de Charlemagne par groupe de trois gendarmes, nous l'avons veillé, durant une semaine tant on craignait que les cacos, avertis du lieu de l'inhumation, tentent de reprendre le corps. Aucune marque ne permettait pourtant de savoir si se trouvait exactement la tombe. Charlemagne a été enterre comme un chien* »<sup>271</sup>, affirme Christian Werleign.

Les récompenses s'en vont ainsi après l'élimination de Peralte, un facteur important dans l'arrêt des opérations de « banditisme » en Haïti. Mead a terminé ses rapports ainsi : « *je recommande que le capitaine Hermann H. Hanneken (grade dans la gendarmerie d'Haïti) et le lieutenant William K. Button reçoivent les médailles d'honneur de la part du gouvernement américain, et les médailles militaires du gouvernement haïtien, et qu'en outre Hanneken soit nommé capitaine dans le Marine Corps et que Button second lieutenant. Je recommande que Conzé et Chérubin Blot reçoivent la récompense des dix milles gourdes... je recommande afin que le simple soldat Jean François Edmond soit promu sergent dans la gendarmerie, reçoive la médaille militaire et 100 dollars, et que chacun des gendarmes ayant accompagné Hanneken et Button reçoivent la médaille militaire et cinquante dollars*»<sup>272</sup>. Le colonel Mead approuve une recommandation du capitaine Hanneken pour que Conzé reçoive une rétribution supplémentaire de 1000 dollars, la somme totale devient 3 000 dollars. Un ajustement en faveur de Chérubin Blot aussi est de 200 dollars<sup>273</sup>. Le 16 novembre, les décorations aux américains par le président Dartiguenave. Le 19 novembre, deuxième cérémonie de décoration aux américains<sup>274</sup>. « *...cet acte n'était enfin rien d'autre qu'un*

---

<sup>268</sup> , Ibid, p. 320

<sup>269</sup> Ibid, P. 321

<sup>270</sup> Ibid, P. 322

<sup>271</sup> Ibid, p. 323

<sup>272</sup> Ibid, p. 324

<sup>273</sup> Ibid, p. 325

<sup>274</sup> Ibid, p. 326

*assassina...* », affirme James Welden Johnson. Le périodique condamne cette « ruse » qu'il rapprocha de celle utilisée dans les mêmes parages par Leclerc contre Toussaint, dix ans après<sup>275</sup>.

Comme *première appréciation*, on dit que le mouvement a manqué d'une idéologie de combat, d'une mission sociétale auquel il pourrait accéder. L'insurrection de Charlemagne ne pouvait spontanément englober les préoccupations économiques et sociales de la majorité de nos populations rurales. Dans les années 1930, le brigand d'hier et ses partisans seront largement *réhabilités*. Cette facette de l'engagement politique des Cacos est reconnue même par les militaires américains. C'est ce que rapporte Berthoumieux Danache, ex-chef de cabinet particulier du président Sudre Dartiguenave, alors Consul d'Haïti à Cuba en 1924. Il écrit :

*« Un jour du mois de décembre 1924, un ancien Officier du Corps de Marine des États-Unis vint au Consulat d'Haïti à Santiago de Cuba pour affaires concernant l'Usine sucrière dont il était sous-directeur. Il m'apprit qu'il avait passé quatre années en Haïti, et qu'il eut à se mesurer avec les Cacos de Vallières et de Maribaroux. M. le Consul, me dit-il, nous sommes allés chez vous sans aucun droit. Mais votre pays vous appartient, il faut bien que nous nous en retirions un jour. Le premier devoir des Haïtiens, après notre départ, je vous prie de leur dire de ma part, sera d'élever un magnifique monument à Charlemagne Péralte, c'est Péralte et ses Cacos qui, par leur héroïsme et leur mépris de la mort, nous ont porté, nous Américains, à avoir de la considération pour vos compatriotes. Ne croyez pas, M. le Consul, que nous sommes tous les mêmes aux États-Unis. Ils sont nombreux parmi nous ceux qui ont le culte de l'honneur et de la bravoure. Personnellement, je serais content, si je retournais en Haïti, de contempler un tel monument<sup>276</sup>. »*

La légende, comme *merveilleux épique*, s'était emparé de Charlemagne le lendemain de sa mort dans la conscience populaire. « Quand on les poursuivait, ils se jetaient dans la rivière, ou buvaient simplement un verre d'eau, et ils disparaissaient aux yeux de l'ennemi. De même, ils se jetaient au plus fort de la fumée des batailles, ou allumaient une cigarette, et ils disparaissaient encore, tout en étant présent ». On trouve ce merveilleux magique, naturellement associé au merveilleux

---

<sup>275</sup> Ibid, p. 328

<sup>276</sup> Péan Leslie, <http://www.radiokiskeya.com/spip.php?article9701>; cité par Roger Gaillard, *Charlemagne Peralte le Caco*), p. 329-330

vaudou et au merveilleux chrétien<sup>277</sup>. Un exemple caractéristique du premier surnaturel, plongeant ses racines dans l'obscurantisme. « *A Fort-Capois, le mercredi 29 octobre, Pèdre, le devin de Charlemagne, fit une cérémonie impressionnante, entre 5h PM et 6 h PM. Il rassembla des brindilles et les posa par terre en dessinant une immense carré. Il y fit entrer plusieurs soldats à l'intérieur, chacun tenant une chandelle allumée. Il se mit ensuite à prier en espagnol... les oraisons terminées, Pèdre demande à Charlemagne : comment as-tu lancé la révolution ? Il répond comme Noé avec le Christ en main. Pèdre dit Non, Non, Non, Noé était pur. I, ajouta ensuite : « si tu creuses la terre pour y chercher un abri, tu mourras. Si tu abandonnes le combat et te réfugies en territoire « pangnol », tu mourras. Même si tu montes dans l'espace, tu mourras. Charlemagne tire son mouchoir de sa poche et pleura...»*

Pour le merveilleux vaudou, Charlemagne avait une Dominicaine parmi ses maîtresses... cette femme jouissait de sa confiance, parce que le loa qui le chevauchait le protégeait, lui donnant des conseils, l'avertissant des dangers qu'il pouvait courir, l'aidant à remporter des victoires. Or, lorsque Charlemagne Peralte reçut les premières avances des Conzé, il consulta l'« esprit » qui, ayant « monté » son cheval, lui recommanda de ne pas faire confiance au rebelle...<sup>278</sup>. Le merveilleux chrétien : « *lorsque le 1<sup>er</sup> novembre, à 6h AM, la nouvelle arrive à Hinche de la mort de Charlemagne Peralte, la nappe de l'autel dans l'église du bourg prit feu elle-même* ». La trahison dont ont été victimes les cacos aurait accru leur désir de revanche<sup>279</sup>.

En suivant de près le *jugement dernier* des personnes impliquées dans cet assassinat, le 9 mai 1932, Conzé est encore en vie puisque l'Intelligence service américain de Grande – Rivière le porte sur ses fiches. Edmond Jean François, « *est mort à Limonade, sa ville natale. La rumeur publique affirme que des justiciers anonymes l'ont emprisonné* »<sup>280</sup>. Quant à Button William, il n'eut pas le temps de recevoir sa commission de sous-lieutenant de l'armée américaine. « *Miné par la fièvre paludéenne, il mourut au Cap-Haitien en 1920... les casernes du Cap-Haitien furent alors appelées casernes William R. Button.* »

---

<sup>277</sup> Gaillard Roger, p. 330

<sup>278</sup> Ibid, p.331

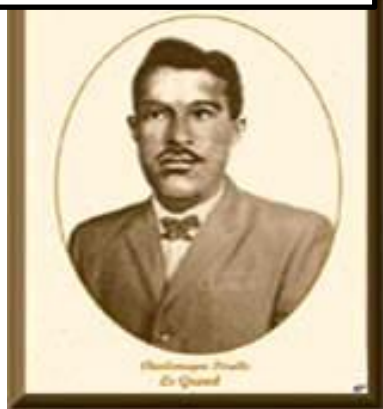
<sup>279</sup> Ibid, p. 332

<sup>280</sup> Ibid, p.333

La photo de Charlemagne Péralte, la seule photo de l'époque étudiée qui est signée, a été prise par un officier américain nommé major Mead. Prise le 1<sup>er</sup> novembre 1919. L'œuvre a été diffusée au grand public à travers des milliers d'exemplaires environ une semaine après l'assassinat. C'était dans l'unique objectif de manipuler la population haïtienne de façon à ne pas se ranger aux côtés pour poursuivre le mouvement révolutionnaire. Pour ainsi dire, ces photos provoquent un sentiment de peur à l'époque. Dès la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, elles provoquent un sentiment de révolte.

En somme, les photos ici sont à la fois descriptives (informent sur une situation) et symboliques (jouent sur les codes gestuels, chromatiques et rhétoriques entre militaires et prisonniers). L'action photographiée semble avoir été saisie sur le vif, pas de trucages techniques, sauf la photo de Benoit Batraille qu'on essaie de la légèrer au-bas de l'image, et veut attester ainsi de l'authenticité de l'événement. Le grand public est le premier destinataire visé lors des premières distributions de la photo sur le territoire haïtien dans le but d'intimider les patriotes à ne pas s'engager dans le mouvement de résistance des Cacos. Dans le cas des sites Internet qui ont publié l'image de Charlemagne Péralte particulièrement, le public au niveau national et international ainsi que les organisations de défense des droits de l'homme sont les destinataires visés. Enfin, les images, par ses sobriétés et ses légendes, montrent sans artifices une situation de tuerie, d'assassinat, d'injustice, de violation des droits de la personne humaine, d'humiliation inacceptable en démocratie, ce qui vient confirmer le rôle **émotif** que jouent les images qui informent certes, mais qui cherchent aussi à faire réagir, à susciter la réflexion et éventuellement l'engagement contre les puissances impérialistes états-uniennes

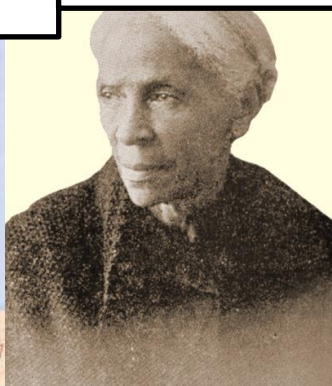
8-a Le Portrait de  
Charlemagne Peralte II



8-b Tableau "La crucifixion  
de Charlemagne Peralte"  
de Phimolé Obin



8-c Portrait de la mère de  
Charlemagne Peralte





## Conclusion

Pratiquement, ce mémoire aura atteint l'objectif de départ de valoriser la manière dont la photographie documentaire montre une image « inédite » de l'identité des cacos durant l'occupation états-unienne d'Haïti (1915 – 1920). On pourrait souhaiter uniquement que le choix des exemples, l'orientation théorique et la structure des analyses aient convaincu le lecteur du fondement d'accorder la prévalence au *message photographique*. En rétrospective, ces photographies devraient faire figure de monuments, de lieux de mémoire construits, et de documents « véridiques » de l'époque. Donc, ils rappellent à la mémoire.

Lors de la réflexion, il était convenu de faire allusion au concept retenu de Roland Barthes à savoir le *message photographique*. A noter que, c'est un *message sans code*, et *continu*. Il peut y avoir transparence et opacité par le dispositif photographique qui devient à son tour agent qui laisse des traces pour un éventuel récepteur. Cette approche sémiologique a été maintenue dans le mémoire. Par exemple, à chacune des analyses, la description des traits formels a tenu compte des effets de profondeur à l'intérieur de la composition, de l'expansion en hors-champ, sur le plan du cadrage. Par ailleurs, il a été augmenté que ces traits positionnent différemment le récepteur et orientent son interprétation du contenu. En fait, l'étude du corpus a pris quelque distance au modèle de Barthes au profit de l'orientation théorique et méthodologique beaucoup plus réaliste qui accorde un grand rôle au décodeur du dispositif, au *fonctionnement* de l'image.

Effectivement, considérer les codes iconographiques des vêtements et l'attitude des personnages comme marques de l'identité révolutionnaire oblige à une certaine réappropriation des conventions sociales au moment de la prise photographique. Ces codes ont donc été à titre de références factuelles, mais de signifiants mobiles. La façon dont ils sont insérés aux analyses n'a rien à voir avec une histoire des uniformes de l'armée et celles des révolutionnaires en Haïti. Leur rappel avait pour but de mettre en relief certains moments de mutation de l'identité des protagonistes de la résistance armée que les photographes eux-mêmes ont forcément représentés. Ceci nous ramène au dynamique non finie ponctuellement prise en charge par le photographique.

Il va de soi que, malgré les subterfuges de mise en forme, les photographies du corpus ont une valeur historicisante en vertu des sources qui en assurent la diffusion. Plusieurs ont déjà acquis le

statut officiel de témoins de leur époque. Ainsi qualifiées, elles risquent de demeurer comme exemple authentiques et privilégiés non seulement des évènements particuliers représentés, mais de la mentalité de toute une nation pour une période donnée. C'est effectivement une telle extension que ce mémoire a tenté de contrer de quatre manières qui touche tout autant la forme que le contenu des images : d'abord, en insistant sur le caractère ponctuel de chaque représentation, ensuite, en retenant les codes vestimentaire et posturaux comme point de changement ni positif ni négatif de l'identité des Gendarmes et des cacos, puis, en soumettant le contenu au plan d'expression, enfin, en désamorçant les stratégies photographiques et la facticité des apparences. La méthode avait pour fin de pointer l'ambivalence persistante entre la véracité apparente de la figuration et la discrétion relative du discours photographique. On l'a vu, certaines photographies donnent l'impression d'avoir été prises sur le vif, d'autres font état d'une mise en scène calculée. Dans tous les cas, elles montrent un présent déjà révolu.

Complémentairement des constats sur la photographie documentaire, notre étude aura donc permis d'identifier certains pièges de la réception des référents vestimentaires. D'une part, le passage du temps fait en sorte que les concepts théoriques qui y sont associés tendent à donner une extension aléatoire au photographique initial. D'autre part, le recul historique engendre la conception d'un « présent » étendu et propre à l'ensemble d'un quinquennal, ce qui impute à l'image des données inexistantes lors de la prise photographique. Afin de se rapprocher de l'énonciation du photographe, il faut distinguer l'esprit du temps auquel les vêtements renvoient *a posteriori* et leur rôle à généraliser à outrance le propos ponctuel du photographe.

Il reste beaucoup à faire et à dire sur le corpus ou des corpus semblables. D'autres exemples pourraient être ajoutés à chacun des blocs thématiques afin de couvrir toutes les quinquennaux, ou possiblement plus pertinent, d'autres types de situations pourraient être inclus à la problématique générale en compléments des trois thèmes étudiés (Gendarmerie, Evènement politique, assassinat), entre autres, les Marines et les *vigilants*, les cacos, les réunions de chaque groupe en particulier, les réunions entre les deux groupes, les échanges de tirs ; la photographie documentaire ne peut-être qu'un aide-mémoire, un souvenir des mouvements sociopolitique, un rappel des lieux de mémoire, et non la mémoire d'une époque ; elle fait figure de fragment réformateur d'un tout arbitrairement découpé par le photographe.

# Bibliographie

- 1- Barral IALTET Xavier, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Ed. Presse Universitaires de Rennes, 2003, France
- 2- Bavis Marcel, Louis Gaillaud, *Initiation à la photographie noire et couleur*, Ed. Universitaires aux Droits des Editions Le Bellier – Prisma, 1973
- 3- Bellegarde Dantès, *L'occupation américaine d'Haïti ; ses conséquences morales et économiques*, Ed. Lumière, 1996, Port-au-Prince, Haïti
- 4- Bellegarde Dantès, *La résistance Haïtienne (L'occupation américaine d'Haïti)*, Ed. Beauchemin, 1937, Montreal
- 5- Benoist Luc, *Histoire de la peinture*, Ed. PUF, 1970, Paris
- 6- Bernard Edelman, *le droit saisi par la photographie*, Ed. Christian Bourgois éditeur, 1980
- 7- CACHIN Francaise, *L'art du XIXème siècle (1850 – 1905)*, Ed. CITADELLES, 1990
- 8- Carani Marie, *Des lieux de mémoire, identité culturelle moderne au Québec, 1930 – 1960*, Presse de l'Université d'Ottawa, 1995, Canada
- 9- Castor Suzy, *L'occupation américaine d'Haïti*, Ed. CRESFED, 3<sup>ème</sup> Ed. Francaise,
- 10- Desquiron Jean, *Haïti à la une – une anthologie de la presse haïtienne de 1724 à 1934*, Tome I (1724 – 1864).
- 11- *Dictionnaire d'Histoire de l'art*, Ed. PUF, 1985
- 12- *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*, Ed. Hazan, Paris, 1992
- 13- *Dictionnaire encyclopédique Quillet . Grollier (PAU – PQ)*, Ed. Librairie artistique Quillet, 1968, 1969, 1970,
- 14- Gaillard ROGER, *Les blancs débarquent- La République exterminatrice*, Ed. Roger Gaillard, Port-au-Prince, 1982
- 15- Gaillard Roger, *Les blancs débarquent (1916 – 1917) : La République autoritaire*, Ed. Roger Gaillard, Port-au-Prince, 1981, Haïti
- 16- Gaillard Roger, *Les blancs débarquent (1917 – 1918) : Hinche mise en croix*, Ed. Roger Gaillard, Port-au-Prince, 1982, Haïti
- 17- Gaillard Roger, *Les blancs débarquent (1918 – 1919) : Charlemagne Peralte Le Caco*, Ed. Roger Gaillard, Port-au-Prince, 1981, Haïti
- 18- Germain Féguès, *Mirebalais à travers l'histoire d'Haïti*, Ed. « Les Phalanges d'or », Mirebalais, Décembre 2012, Haïti
- 19- Grawitz Madeleine, *Méthodes des sciences sociales*, 10<sup>è</sup> édition Dalloz, 1996, France
- 20- Hector Michel, *Crises et mouvements populaires en Haïti*, Editions du CIDIHCA, mai 2000
- 21- Joachim Benoit, *Les racines historiques du sous – développement*, Port-au-Prince, Prix Deschamps, 1979, p 235

- 22- LACAMBRE Geneviève, Antoinette LENORMAND – ROMAIN, Rodolphe RAPETIT, Philippe NEAGU, Françoise HEILBRUN, Marc BASCOU, Philippe THIEBAUT, Caroline MATHIEU, Georges VIGNE, Michel FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Ed. Bordas S. A, 1994, Paris
- 23- Lamaute Emmanuel, *le vieux Port-au-Prince (Une tranche de la vie Haïtienne)*, 2<sup>ème</sup> Ed. Bèljwèt Publications, Ed. Henri Deschamps , Port-au-Prince, 2008, Haïti
- 24- Lerebours Michel Philippe, *Haïti et ses peintres*, De 1804 à 1980, Ed. Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1989, Haïti
- 25- Lucien Georges Eddy, *une modernisation manquée – Port-au-Prince (1915 – 1956)*, Ed. de l'Université d'Etat d'Haïti, 2013
- 26- Manigat Lesly François, *Eventail d'Histoire vivante d'Haïti ; Des préludes à la révolution de Saint-Domingue jusqu'à nos jours (1789 – 2033), Tome 3 : La crise de déperissement de la société traditionnelle Haïtienne (1896 – 2003)*, Ed. CHUDAC, Port-au-Prince, 2003, Haïti
- 27- MICHAUD Stéphane, Jean – Yves MOLLIER et Nicole SAVY, *Usages de l'image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Ed. Créaphis, 1992, Paris
- 28- Muller Joseph – Emille, *L'art moderne*, Ed. Librairie Generale Francaise, 1963, Paris
- 29- Pelloux, Edouard, *Haïti: cinquante ans de photographie*, Editions Astérix – Librairie & Papeterie, 2009. Haïti
- 30- Pierre – Etienne Sauveur, Haïti, *La République Dominicaine et Cuba ; Etat, Economie et Société (1492 – 2009)*, Ed. L'Harmattan, 2011, Paris
- 31- Rencontres de l'Ecole du Louvre, *IMAGE ET SIGNIFICATION*, Ed. La Documentation Française, 1983, Paris
- 32- SAOUTER Catherine, *Images et sociétés – Le progrès, les médias, la guerre*, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, Canada
- 33- Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Ed. PUF, 1990, France
- 34- Touraine Alain et François Dubet, *Le pays contre l'Etat : Lutttes occitanes*, Editions du Seuil, 1981
- 35- Touraine Alain, *La parole et le sang : Politique et société en Amérique Latine*, Editions Odile Jacob, 1988, Paris
- 36- Touraine Alain, *La voix et le regard*, Editions du Seuil, 1978

### Webographie

- 1- Alexis Lussier et François Soulages, « Présentation : corps photographiques / corps politiques », *Protée*, vol. 37, n° 1, 2009, p. 5-8./ <http://id.erudit.org/iderudit/001224ar>
- 2- André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard 2005, par Vincent Lavoie, *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n° 69, 2005, p. 36-37./ <http://id.erudit.org/iderudit/20468ac>
- 3- Barthes Roland, le message photographique, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_921](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921)
- 4- Jérémie Rouchon TROIS GENERATIONS D'INTELLECTUELS HAÏTI ENS : DE LA PERCEPTION DU DISCRÉDIT ÉTRANGER A LA SECONDE INDÉPENDANCE », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997

- 5- « Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon (Hommage à Roland Barthes) » Martine Léonard, *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 93-108./ <http://id.erudit.org/iderudit/036774ar>
- 6- L'approche sémiologique, Jean-Claude Domenjoz, Septembre 1998 CENTRE MÉDITERRANÉEN DE LA PHOTOGRAPHIE, *La photographie, entre image et mémoire*, **Actes du colloque**, Université de Corse – Corte, 13-14 octobre 2005
- 7- « Croire (encore) à la photographie », Pierre Rannou, ETC, n° 44, 1998-1999, p. 23-25/  
<http://id.erudit.org/iderudit/35433ac>
- 8- **Elíseo Véron**, *Université de Paris VIII*, DE L'IMAGE SEMIOLOGIQUE AUX DISCURSIVITÉS - Le temps d'une photo
- 9- HISTOIRE DES ARTS XIXÈME SIÈCLE, *LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINÉMATOGAPHE, réel ou illusion ?*, Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé, Service Educatif du Musée Fabre, 2010/http\_\_\_museefabre.montpellieragglo.com\_pdf.php\_\_filePath=var\_storage\_original\_application\_d702a578efa41aa880784d4a80225045
- 10- Robert Fournier, « La photographie : le 8e art », *Vie des Arts*, vol. 36, n° 146, 1992, p. 50-53./  
<http://id.erudit.org/iderudit/53673ac>
- 11- ANNE-MARIE HAMEL, *LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE COMME AIDE-MÉMOIRE DE L'IDENTITÉ FÉMININE AMÉRICAINE (1920-1960)*, mémoire de maîtrise, JUIN 2010/www.érudit.org
- 12- Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, 1983
- 13- Pierluigi Basso Fossali, Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*. Préface de Jacques Fontanille. Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Coll. Visibles, 2011./[http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_812752/semiotique-de-la-photographie?part=2](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_812752/semiotique-de-la-photographie?part=2)
- 14- Bernard LAMIZET, *LA SEMIOTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT : UNE SEMIOTIQUE DE L'ESPACE ET DU TEMPS*,
- 15- "Approche sémiotique du regard dans la photographie orientale. Deux empreintes iraniennes", avec Réza Shairi, *NAS*, 73-74-75, 27 p., 2001.
- 16- RAYMOND CORAIVEAU, *L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE - LE PARCOURS : OBLIGATION DE LA METHODE*, mémoire de maîtrise, AOÛT 1982 ®
- 17- Belleau, Jean-Philippe, Liste chronologique des massacres commis en Haïti au XXÈME SIÈCLE, lundi 14 décembre 2009, PDF version: [http://www.massviolence.org/PdfVersion?id\\_article=471](http://www.massviolence.org/PdfVersion?id_article=471)
- 18- [http://www.lyc-pascal.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/DOCUMENTAIRE\\_SOCIAL.pdf](http://www.lyc-pascal.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/DOCUMENTAIRE_SOCIAL.pdf)
- 19- « À propos de la photographie », Marcel Blouin Ciel variable , n° 9, 1989, p. 20-21.  
<http://id.erudit.org/iderudit/21790ac>
- 20- « L'histoire de la photographie ou la photographie de l'histoire? », François Drouin et Pascal Lapointe Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec , n° 22, 1990, p. 60. <http://id.erudit.org/iderudit/7653ac>
- 21- <http://photosancienneshaiti.blogspot.com/2011/10/1864-des-militaires-en-carte-de-visite.html>
- 22- [http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie\\_vp.pdf](http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie_vp.pdf)
- 23- <https://docs.google.com/file/d/0B2cE5EehdFGQaklmYjkzTURpX3NpT1RIN05nWkRONmFBWExv/edit> femmes cacos
- 24- <https://docs.google.com/file/d/0B2cE5EehdFGQQUxXMFk4TW5mcm5LS2RId3dKdmRtbTd3aJJ/edit>

- 25- [http://www.criticalpast.com/video/65675073260\\_United-States-Marines\\_practice-arousing-bandits\\_local-dwellings\\_mounted-on-horseback](http://www.criticalpast.com/video/65675073260_United-States-Marines_practice-arousing-bandits_local-dwellings_mounted-on-horseback)
- 26- [http://www.criticalpast.com/video/65675073261\\_Peace-conference\\_signs-treaty\\_Marines-and-Haitians\\_Cathedral-Square](http://www.criticalpast.com/video/65675073261_Peace-conference_signs-treaty_Marines-and-Haitians_Cathedral-Square)
- 27- [http://www.criticalpast.com/video/65675073262\\_United-States-Marines\\_City-Fountain\\_Jean-Dessalines-monument\\_fire-fighting-equipment](http://www.criticalpast.com/video/65675073262_United-States-Marines_City-Fountain_Jean-Dessalines-monument_fire-fighting-equipment)
- 28- [http://www.criticalpast.com/video/65675073263\\_United-States-Marines\\_walk-around-ruble\\_passageways-and-tunnels\\_old-church](http://www.criticalpast.com/video/65675073263_United-States-Marines_walk-around-ruble_passageways-and-tunnels_old-church)
- 29- [http://www.criticalpast.com/video/65675073264\\_United-States-Marines\\_Crumbling-fortress\\_walk-around-fortress\\_trees-in-background](http://www.criticalpast.com/video/65675073264_United-States-Marines_Crumbling-fortress_walk-around-fortress_trees-in-background)
- 30- [http://www.criticalpast.com/video/65675073265\\_convicts-at-work\\_Port-Au-Prince\\_National-Palace\\_natives-at-marketplace\\_weave-hats](http://www.criticalpast.com/video/65675073265_convicts-at-work_Port-Au-Prince_National-Palace_natives-at-marketplace_weave-hats)
- 31- [http://www.criticalpast.com/video/65675073265\\_convicts-at-work\\_Port-Au-Prince\\_National-Palace\\_natives-at-marketplace\\_weave-hats](http://www.criticalpast.com/video/65675073265_convicts-at-work_Port-Au-Prince_National-Palace_natives-at-marketplace_weave-hats)
- 32- [www.criticalpast.com/video/65675073253\\_Marine-prison\\_guard-tower\\_native-market\\_Haitian-prisoners\\_work-on-rock-pile](http://www.criticalpast.com/video/65675073253_Marine-prison_guard-tower_native-market_Haitian-prisoners_work-on-rock-pile)
- 33- [www.criticalpast.com/video/65675073266\\_Haitian-Gendarmerie\\_lined-up-in-formation\\_march-past\\_hold-rifles\\_officers-salute](http://www.criticalpast.com/video/65675073266_Haitian-Gendarmerie_lined-up-in-formation_march-past_hold-rifles_officers-salute)
- 34- « *La civilisation de l'image* », [s.a.], Séquences : la revue de cinéma, n° 22, 1960, p. 3-6. <http://id.erudit.org/iderudit/52112ac>
- 35- Feller Jean. *Sur une grammaire de l'image*. In: Communication et langages. N°6, 1970. pp. 5-13. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_0336-1500\\_1970\\_num\\_6\\_1\\_3795](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1970_num_6_1_3795)