



HAL
open science

L'affaire de l'Amistad vue par Steven Spielberg

Marc Arino

► **To cite this version:**

Marc Arino. L'affaire de l'Amistad vue par Steven Spielberg. T&D, 2008, Récit, mémoire et histoire, 34, pp.117-127. hal-01157757

HAL Id: hal-01157757

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157757v1>

Submitted on 13 Sep 2018

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

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

L'affaire de l'Amistad vue par Steven Spielberg

Marc ARINO

En 1997, Steven Spielberg réalise *Amistad*, un film inspiré de faits réels qui met en scène une révolte d'esclaves survenue en 1839 à bord du navire négrier l'« Amistad ». Trompés par un membre de l'équipage auquel ils ont gardé la vie sauve pour qu'il les ramène en Afrique, ils sont en réalité débarqués sur la côte est américaine où l'incertitude de leur sort met au jour des enjeux qui les dépassent. La traite négrière ayant été interdite en 1808 aux États-Unis, ils ne peuvent être considérés, selon l'avocat qui prend en charge leur dossier, comme une marchandise, pourtant réclamée par différents partis, dont celui de la Reine d'Espagne elle-même, Isabelle II¹. S'ensuit un conflit sur l'interprétation des traités légiférant sur la traite et plus largement sur la nécessité d'abolir l'esclavage aux États-Unis, au risque d'en venir à la guerre civile. Lorsque l'issue de la bataille juridique est confiée à la sagacité de la Cour suprême, c'est John Quincy Adams, ancien président américain qui vient défendre les accusés dont il fait les symboles de sa propre lutte pour l'abolition.

Le projet de Steven Spielberg vise donc à rendre hommage, *via* l'exploitation d'un fait historique, à toutes les victimes de la traite et aux anti-esclavagistes. Il y parvient à différents titres : sur le plan de la technique narrative, un début *in medias res* plonge le spectateur dans le vacarme de la révolte sur l'Amistad, le rejete en milieu de film de l'analepse relative au parcours des prisonniers depuis l'Afrique entretenant le suspense. Sur le plan de la représentation de la traite et des conditions de navigation entre l'Afrique et l'Amérique, cette même analepse témoigne de la volonté du réalisateur de tendre vers le plus grand réalisme possible. Sur le plan des idées, les personnages de Cinqué, le meneur africain, et de l'ancien président, transcendés par la défense du principe de liberté, confèrent au procès une dimension épique visant à susciter chez le spectateur la même généreuse ferveur. C'est à ce niveau que l'on peut parler d'échec du film : en voulant faire l'économie des références historiques et juridiques indispensables à la compréhension de l'affaire, le réalisateur engagé abuse de la patience du spectateur qui se perd dans les méandres d'un procès dont il ne peut maîtriser les ressorts. Mais au-delà de cet aspect purement factuel auquel le propre engagement du spectateur

¹ Cette revendication se fonde sur le fait que les esclaves ont été frauduleusement déclarés nés à Cuba.

peut remédier, Spielberg semble s'égarer dans la représentation du Noir qu'il veut pourtant défendre : d'abord incarnation esthétisante d'une puissance et d'une sagesse naturelles déjà largement contestables, les Africains connaissent également au cours du procès une acculturation spontanée qui rend par exemple l'un d'entre eux capable, à l'aide des seules illustrations contenues dans une bible, d'interpréter l'histoire du Christ et de s'identifier à lui.

Nous tenterons de montrer comment l'insuffisance de la contextualisation historique et les maladresses dans la représentation du procès nuisent en partie à la compréhension de la complexité des enjeux liés à l'esclavage, puis comment l'idéalisation naïve de la figure du mutin noir ruine l'hommage que Spielberg tente de lui rendre en renvoyant aux pires clichés.

LE CONTEXTE DE L'AFFAIRE DE L'AMISTAD A L'ECRAN

La première séquence du film plonge le spectateur au cœur de l'action par la représentation d'une mutinerie d'esclaves noirs sur un bateau et en pleine nuit : dans la cale, on aperçoit d'abord Cinqué, qui va rapidement devenir le meneur du groupe et le héros de l'affaire, tentant de forcer le cadenas de ses chaînes au moyen d'un gros clou qu'il est parvenu à extraire de la coque. Une fois libéré, il délivre ses compagnons qui s'arment de sabres laissés sans surveillance et qui n'ont ainsi aucun mal à venir à bout des quelques membres d'équipage et du capitaine du navire. Les insurgés ne laissent la vie sauve qu'à deux marins afin qu'ils les aident à rentrer chez eux. La séquence se termine sur un gros plan qui révèle le nom de l'embarcation : l'Amistad. Et ce n'est qu'au lever du jour qu'apparaît en surimpression une date qui permet au spectateur de se repérer : 1839. Les séquences suivantes relèvent d'une grande confusion : on peine en effet à comprendre la nature du conflit qui oppose Cinqué à l'un des deux marins survivants au sujet de la conduite du navire. Certes, on devine qu'ils ne veulent pas aller dans la même direction mais étant donné qu'on ne sait pas ni d'où ils viennent (d'Afrique, des Antilles ?), ni quelle est leur destination (les Antilles, les États-Unis ?), ces séquences laborieuses, qui n'ont d'autre but que de montrer une errance interminable et contrariée, impatientent déjà le spectateur. Les mutins croisent ensuite dans la nuit et le brouillard un bateau sur lequel des Blancs dînent en écoutant de la musique, épisode surréaliste qui fait croître l'incertitude au sujet de la localisation de l'Amistad. Enfin, le navire est arraisonné alors que Cinqué est parti s'approvisionner en eau sur la côte, un autre repère temporel apparu en surimpression nous indiquant que six semaines viennent de s'écouler. Les Noirs sont alors débarqués dans un port inconnu et conduits dans une prison humide : seul le nom d'un journal qui apparaît un instant à l'écran permet de comprendre que l'action se déroule maintenant à New Haven.

En réalité, Cinqué, dont le véritable nom est Singbe Pieh, a été capturé en pays mendé, entre l'actuelle Sierra Leone et le Libéria, conduit au port de Lomboko à l'embouchure du fleuve Gallinas et embarqué avec ses compagnons à bord du Tecora, navire espagnol mais battant pavillon portugais, à destination de Cuba. Une fois parvenus à La Havane, les Noirs sont enregistrés afin de maquiller la traite comme « ladinos » et non comme « bozales », c'est-à-dire comme esclaves anciens et non comme esclaves récents, les négriers prenant soin au passage de christianiser leurs noms africains. Puis une partie d'entre eux est à nouveau embarquée à bord de l'Amistad à destination de Guanaja, un autre port cubain. C'est durant ce trajet qu'a lieu la mutinerie à laquelle succède l'errance de l'embarcation que Cinqué veut conduire vers l'Est et le pays mendé et Montez, l'un des rescapés blancs, vers l'Ouest et la côte américaine.

Si le réalisateur choisit de procéder à une recontextualisation minimale, c'est afin d'entretenir un effet de suspense relatif à la révélation de l'itinéraire réellement emprunté par les esclaves parce que c'est elle qui va décider de l'issue du procès. Spielberg cherche ainsi à faire coïncider le point de vue du spectateur avec celui des avocats antiesclavagistes qui ont décidé de défendre les Noirs et qui doivent composer avec des données contradictoires : alors que les mutins paraissent venir d'Afrique, aucun d'entre eux ne comprenant un seul mot d'espagnol ou d'anglais, l'Amistad n'est assurément pas un navire capable de faire la traversée transatlantique : le mystère de l'origine des esclaves doit donc être percé. Si la volonté d'utiliser la focalisation interne concourt bien à l'effet de suspense, elle a pour conséquence de plonger également le spectateur dans la plus grande confusion lorsque le procès démarre : le réalisateur néglige en effet encore d'expliquer le contexte juridique fort complexe relatif à l'esclavage et à la traite, pour la bonne raison que les avocats, dont le point de vue est adopté, le connaissent parfaitement !

Dans le film, la parole est donnée à l'ouverture du procès au représentant du ministère public, le procureur Holabird qui énonce comme chefs d'accusation la piraterie et le meurtre commis à bord de l'Amistad. Une première interruption a lieu lorsque l'avocat de la défense, maître Lewis Tappan, fait part à la Cour d'une requête d'ordonnances d' « *habeas corpus* », sans que davantage de précisions ne soient données. L'audience est interrompue une deuxième fois lorsque le ministre des affaires étrangères en personne, John Forsyth, vient au nom du président des États-Unis présenter les revendications de la reine Isabelle d'Espagne fondées sur un traité bilatéral sur la haute mer datant de 1795. La teneur de ce texte n'est pas divulguée mais elle permet au ministre d'affirmer que les esclaves sont en droit la propriété de la couronne d'Espagne à laquelle ils doivent être rendus immédiatement. Puis c'est au tour de Thomas R. Gedney et de Richard W. Meade, les deux officiers de la marine des États-Unis ayant arraisonné l'Amistad, de réclamer un

pourcentage sur la prise avant d'être eux-mêmes interrompus par l'avocat de Pedro Montez et de José Ruiz, les deux rescapés blancs qui prétendent être les véritables propriétaires des esclaves, ce que prouverait un reçu d'achat validé à La Havane à Cuba le 26 juin 1839. On perçoit combien cette séquence, riche en rebondissements, égare davantage le spectateur, qui doit s'en tenir aux faits sans chercher à comprendre.

En réalité, d'une part, c'est Roger Baldwin, en sa qualité d'avocat principal des mutins, qui rédige avant le début du procès un ordre d'« *habeas corpus* » – « c'est-à-dire un rappel de l'obligation légale faite aux autorités publiques de ne procéder à aucune incarcération arbitraire et de déférer tout prisonnier devant un tribunal »². Il est en effet convaincu que s'il obtient que ses clients soient traités comme des Blancs dans une enceinte de justice et qu'ils soient autorisés à comparaître, leur témoignage, répercuté dans toute la presse, sensibiliserait l'opinion et constituerait une grande victoire pour la cause abolitionniste. D'autre part, c'est par la voix du procureur Holabird que l'ambassadeur d'Espagne Calderón de la Barca réclame l'Amistad en vertu du traité de San Lorenzo de 1795, signé entre les États-Unis et l'Espagne, qui stipule que « tout navire ou toute marchandise, de quelque nature qu'elle soit, qui auront été sauvés des mains d'un pirate, [...] seront entretenus et intégralement restitués à leur propriétaire »³. Reste donc à prouver que les Noirs ne sont pas des marchandises car ils ont été enlevés illégalement en Afrique au bénéfice de l'Espagne qui, sous le couvert des pavillons de complaisance qu'elle fait battre à ses navires négriers, contrevient à ses propres lois. Il s'agit en l'occurrence du traité anglo-espagnol de 1817 qui entérinait le versement à l'Espagne par le gouvernement britannique de « la somme considérable de 400 000 livres sterling afin d'indemniser les marchands et de sceller entre les deux pays un accord sur l'interdiction du commerce et du transport maritime des esclaves, le traité ne devant entrer en application qu'en 1820 »⁴. L'Espagne a mené ensuite double jeu, faisant mine de respecter ses engagements tout en encourageant en secret la traite à Cuba. C'est en vertu de l'existence de ce texte, auquel le film ne fait pas allusion, que les avocats des mutins vont pouvoir débouter l'Espagne. Sans ces précisions sur la teneur du traité de 1795 et sur l'existence de celui de 1817, il est impossible de comprendre les véritables enjeux juridiques de l'affaire.

La volonté du cinéaste de limiter l'effort de recontextualisation pour entretenir le suspense n'aboutit donc qu'à perdre le spectateur, incapable de suivre l'argumentation de l'accusation et de la défense au cours d'un procès qui occupe... toute la durée du film ! On commence à comprendre une partie des

² Bernard VINCENT, *Amistad. Les mutins de la liberté*, Paris : L'Archipel, 1998, 273 p., p. 100-101.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

ressorts de l'affaire uniquement lorsque Cinqué parvient à raconter son histoire devant la Cour, aidé d'un interprète, un marin originaire du pays mendé, soit au bout d'une heure et quinze minutes sur une durée totale de deux heures et vingt-huit minutes. Le réalisateur opère alors en focalisation interne ou focalisation zéro pour montrer, par le biais d'une analepse narrative et mémorielle, l'arrestation et la déportation de Cinqué et de ses compagnons d'infortune. Ce passage constitue l'un des moments les plus réussis du film, Spielberg s'appliquant à représenter d'une façon réaliste les conditions de la traversée telles que les ont décrites les mutins. Il montre notamment comment les esclaves embarqués sur le Tecora sont dénudés, fouettés, rincés à l'eau de mer, comment les femmes sont régulièrement violées par les marins qui tirent de façon arbitraire sur les prisonniers pour susciter la terreur et dissuader les hommes de se révolter, comment ceux-ci sont entassés dans la cale, allongés sur le sol les uns à côté des autres, baignant dans leurs vomissures et mangeant ensuite à même leurs mains la nourriture infecte qui leur est distribuée et à laquelle d'ailleurs seuls les « bien-portants » ont droit. Spielberg montre également comment l'équipage sacrifie sans raison apparente une partie de sa cargaison en enchaînant un groupe d'hommes et de femmes à un filet lesté de pierres qu'il jette à la mer : les corps vivants glissent alors sur le pont, passant directement par dessus bord, une partie de la coque amovible ayant été préalablement abaissée. L'analepse s'interrompt au moment où Cinqué se révolte, le spectateur assistant au retour des images de la séquence initiale.

Le réalisateur néglige donc de renseigner son public sur le contexte international politique et juridique relatif à la traite et à l'esclavage pour porter davantage attention à la figure flamboyante de Singbe Pieh, rebaptisé Joseph Cinqué à Cuba. Mais s'il réussit à la magnifier, c'est en usant de clichés qui font de l'ensemble des Noirs les symboles ambigus d'une force et d'une sagesse naturelles ainsi que d'un goût inné pour l'acculturation et l'évangélisation.

L'HOMMAGE AUX MUTINS : UNE CELEBRATION EN FORME DE STEREOTYPES

Comme nous l'avons déjà mentionné, la première séquence du film donne à voir de nuit le personnage de Cinqué en train de forcer le cadenas de ses chaînes au moyen d'un gros clou. Le réalisateur opère en contre-plongée sur le visage crispé de l'esclave qui surplombe le spectateur, entraînant un premier effet d'écrasement qui se prolonge lors de l'épisode suivant lorsque les mutins délivrés s'emparent des armes, sortent des cales en hurlant et en levant les bras pour massacrer à coups de sabre les membres de l'équipage. Spielberg s'attache particulièrement à la figure de Cinqué qu'il montre s'avançant inexorablement vers le capitaine pour lui porter le coup fatal. Le réalisateur utilise encore la contre-plongée pour faire ressortir la puissante musculature du Noir qui occupe tout

l'écran, ruisselant d'une eau dont il semble être la source, sorte de Dieu primitif de l'orage qui fait entendre son cri. Spielberg présente une nouvelle fois Cinqué comme la manifestation d'une force sauvage qui serait maîtresse des éléments lorsque son avocat Roger Baldwin l'informe que le président Van Buren, pour plaire à l'Espagne et surtout, en vue de sa réélection, aux esclavagistes de son pays, fait appel du premier jugement favorable aux mutins. Cinqué se met alors à crier sa colère et se dénude avant d'entamer une danse effrénée autour du feu géant qu'abrite la cour de la prison, se frappant violemment la poitrine et proférant une série d'imprécations menaçantes qui ne sont pas traduites. Pour le réalisateur, Cinqué se confond donc avec l'eau et le feu, incarnation du déluge et de l'apocalypse qui risquent de s'abattre sur les États-Unis dans le cas où les abolitionnistes ne triompheraient pas. Spielberg fait également de Cinqué, et parfois de l'ensemble de ses compagnons, l'émanation d'une sagesse ancestrale qui s'étonne que les Blancs en soient privés : il s'agit de montrer que les accusés ont une vue surplombante du procès dont ils cernent sans parler l'anglais tous les enjeux, contrairement au spectateur et aux avocats qui n'entrevoient pas directement la vérité. Cinqué sent par exemple d'emblée que Baldwin est un avocat atypique que personne ne prend au sérieux. Il affirme ainsi qu'il lui « rappelle ce Fula de Baoma, celui qui racle la crotte d'éléphant dans les champs »⁵. Et le camarade auquel il s'adresse de répondre : « Un racle-crotte, c'est le genre d'homme qu'il nous faut maintenant ». Cinqué est aussi le seul à comprendre que Baldwin cherche à savoir d'où il vient pour prouver qu'ils ont été enlevés illégalement. Alors qu'ils ignorent tous deux la langue de l'autre, leurs propos se répondent néanmoins terme à terme en anglais et en mendé :

- J'ai besoin de leur prouver d'où vous venez.
- Vous voulez leur montrer d'où l'on vient.
- Comment allez-vous pouvoir me le dire ?
- Comment vous expliquer d'où je viens ?

Baldwin dessine alors sur la terre du sol de la prison la côte américaine en se désignant du doigt pour signifier le lieu d'où il vient et celui où ils sont. Il tente ensuite de représenter Cuba comme île, l'Amistad comme bateau puis la côte africaine, de façon très approximative mais apparemment suffisamment éclairante pour son interlocuteur qui recule le plus possible et affirme : « Je viens d'aussi loin que cela ».

En réalité, les mutins ont appris au cours de leurs semaines d'errance et au contact des populations côtières auprès desquelles ils étaient contraints de se ravitailler quelques rudiments d'anglais, ce qui leur a permis par la suite de

⁵ C'est nous qui retranscrivons tous les dialogues qui suivent.

communiquer très sommairement. Même sans connaître ce détail, il est difficile de ne pas juger complètement ridicule la scène durant laquelle Cinqué semble recevoir en plein procès le don des langues, alors qu'il regarde fixement la bible que parcourt son voisin : transpirant à grosses gouttes, il se met à répéter en anglais « Il-faut-nous-libres » en se redressant, puis en criant et en tendant les mains vers le juge qui peine à rétablir l'ordre dans l'assistance qu'impressionne fortement ce miracle. Pendant ce temps, la bande-son fait entendre un chœur de voix angéliques qui semblent proclamer la résurrection du Seigneur en la personne de Cinqué, christ noir debout parmi ses frères apôtres tout vêtus de blanc.

Mais l'intelligence et la sagesse de Cinqué transparaissent surtout lorsqu'il rencontre John Quincy Adams qui a accepté de défendre l'affaire devant la Cour suprême composée selon le réalisateur de sept sudistes propriétaires d'esclaves et de deux nordistes seulement, répartition qui complique sa tâche. Par l'entremise de son interprète, Cinqué demande par exemple à l'ancien président comment il peut être possible que le fameux traité de 1795, dont nous rappelons que le spectateur n'a aucune idée de la teneur, s'applique sur l'océan alors que personne ne le possède ; ou bien si lui-même est la propriété de Montez, c'est-à-dire d'un homme, et dans ce cas pourquoi le traité s'applique puisqu'il ne concerne que l'Amérique et l'Espagne, c'est-à-dire des états ; ou encore s'il existe d'autres traités pouvant dénoncer celui de 1795, etc. Exaspéré mais favorablement impressionné, John Quincy Adams accepte de considérer Cinqué comme son égal et l'informe que l'enjeu du procès dépasse le problème de savoir si les mutins connaîtront à nouveau la liberté. Il contient en effet en germe une conflagration historique qui risque de déchirer les États-Unis. Cinqué répond alors qu'ils ne seront pas seuls pour aller défendre leur cause puisqu'ils seront accompagnés de ses ancêtres :

Je vais remonter dans le passé jusqu'au commencement des temps et je les supplierai de venir m'aider au jugement. Je les ferai venir en moi et ils viendront car en cet instant je suis la seule raison pour laquelle ils ont existé.

Ces propos vont se révéler décisifs, John Quincy Adams choisissant de s'en inspirer pour rédiger son plaidoyer. Pas de référence dans le film aux traités de 1795 et de 1817 comme cela a pu être le cas en réalité, pas de dénonciation appuyée de l'immense déploiement de pouvoir qu'a mené, pour faire triompher l'injustice, un exécutif manipulé par une puissance étrangère et par l'opinion sudiste, mais seulement un rappel des « grands principes égalitaires et humanistes qui [ont] présidé à la fondation de la République américaine et que les tribunaux se [doivent] de sauvegarder malgré les dérives de toutes sortes qui menaç[ent] le pays »⁶. Conformément à la vérité historique, l'ancien président implore donc la

⁶ Bernard VINCENT, *op. cit.*, p. 204.

Cour d'être fidèle aux principes sacrés des Pères fondateurs mais en faisant directement référence aux propos de Cinqué et par conséquent en insinuant que les juges feraient bien d'être aussi sages que l'accusé :

Toutefois si le Sud a raison, que faire de cet ennuyeux document qui se nomme déclaration d'indépendance ? Tous les hommes sont créés égaux, les droits inaliénables, la vie, la liberté etc... Qu'allons-nous faire de tout ça ? La déchirer. [...] Pour les Mendés, quand un individu se trouve face à une situation où il paraît ne plus y avoir d'espoir, il invoque ses ancêtres. La tradition. Si les Mendés pensent qu'ils peuvent faire revenir les esprits de leurs ancêtres c'est qu'ils ne sont jamais partis : la sagesse et la force qu'ils ont engendrées et inspirées pourront leur venir en aide. James Madison, Alexander Hamilton, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, George Washington, John Adams... Nous avons longtemps hésité à vous demander conseil. Mais nous avons compris que ce que nous sommes est ce que nous avons été. Nous avons besoin de votre sagesse et de votre force pour triompher de nos peurs, de nos préjugés, de nous-mêmes... Donnez-nous le courage de faire ce qui est juste et si cela veut dire une guerre civile, laissez-la venir et quand elle viendra, que finalement ce soit la dernière bataille de la révolution américaine.

Le 9 mars 1841, la Cour suprême donne raison à la défense et ordonne la remise en liberté des accusés. Mais ce que Spielberg ne dit pas, c'est qu'en réalité la Cour suprême était composée de cinq juges sudistes, au lieu des sept annoncés, et de quatre nordistes, au lieu de deux. De plus, lorsque la Cour doit rendre son jugement, deux des juges sudistes manquent à l'appel : l'un, John McKinley est absent, l'autre, Philip Barbour, est décédé une quinzaine de jours auparavant. Seuls sept juges ont donc voté, dont trois sudistes et quatre nordistes, ce qui permet de relativiser l'importance du succès de John Quincy Adams, même si la décision a été rendue à l'unanimité moins une voix, celle d'un nordiste !

Il reste maintenant à évoquer la façon dont les sages Africains se révèlent spontanément sensibles au message évangélique, à partir du moment où une bible illustrée est prêtée à l'un d'entre eux. Les images qu'elle contient fascinent rapidement l'un des prisonniers dont Cinqué ne manque pas de se moquer :

- Pas la peine de trouver ça intéressant. Il n'y a que moi qui te regarde.
- Je ne fais pas semblant : je commence à comprendre.

Intrigué, Cinqué demande alors à son compagnon de lui commenter l'histoire sainte :

- Ils ont souffert plus que nous : leurs vies n'étaient que douleur. Puis il est né et tout a changé.
- Qui est-il ?
- Je ne sais pas mais partout où il va, il est suivi par le soleil. Vois : là, il guérit les gens de ses mains. Il les protège. On lui confie les enfants. Il pouvait aussi marcher

sur les eaux. Et puis il s'est passé quelque chose. Il a été capturé. Accusé d'un crime. Là, il a les mains liées.

- Il a dû faire quelque chose.

- Pourquoi, qu'avons-nous fait, nous ? C'était assez grave pour qu'on le tue. Tu veux voir comment ils l'ont tué ?

- Oui.

[Il montre alors la scène de la crucifixion.]

- Mais ce n'est qu'une histoire.

- Regarde, ce n'est pas la fin. Son peuple a descendu son corps de cette chose. Ils l'ont porté dans une grotte enveloppé d'un linge comme nous faisons. Ils le croyaient mort mais il est réapparu à son peuple et lui a parlé. Finalement il s'est élevé dans le ciel. C'est là que va l'âme quand on meurt, ici. C'est là que nous irons quand ils nous tueront. Ça n'a pas l'air si terrible.

La foi en Jésus-Christ s'empare alors du cœur de l'Africain qui se trouve rassuré sur son avenir dans l'au-delà et évangélisé par le seul pouvoir de l'image, sans intervention extérieure. Dans cette séquence, les images montrant le catéchisme simplifié et prodigué par un Africain à un autre alternent avec celles montrant le juge chargé de rendre la sentence du procès en première instance prosterné dans une église aux pieds d'un Christ en croix. Catholique profondément croyant, le juge demande en effet au Christ de lui inspirer la bonne décision et lorsque la séquence se termine, il quitte le lieu, apaisé comme l'Africain converti qu'il va bientôt déclarer libre. La foi véritable et salutaire permet ainsi à l'un de relativiser sa souffrance et à l'autre de rendre le jugement adéquat, opérant le rapprochement du Noir et du Blanc dans l'amour de Jésus-Christ.

En réalité, comme le rappelle Bernard Vincent, tous les Africains ont reçu de façon intensive une instruction religieuse dans le même temps qu'on leur inculquait l'anglais :

[...] le but des généreux pédagogues était certes de leur apprendre l'anglais afin qu'ils puissent mieux communiquer, mais surtout de les initier à la « civilisation » et à son corrélat, le « christianisme ». L'évangélisation fut conduite à marche forcée, même si le décryptage du nouveau Testament avait souvent du mal à suivre. Tous les matins, avant la classe, les prisonniers se rassemblaient pour les prières ; le maître procédait aux dévotions en anglais. Ses paroles étaient aussitôt traduites par l'interprète et les Africains répondaient en mendé. «Après les prières, on passait parfois une demi-heure à essayer d'imprimer la vérité religieuse dans leurs esprits. » Le dimanche, les convertisseurs faisaient relâche, Cinqué prenait le relais : il « réunissait ses compagnons et officiait lui-même »⁷.

Si l'évangélisation semble porter dans un premier temps ses fruits – un envoyé du journal le *Boston Recorder* venu visiter l'établissement s'étonnant par exemple « de trouver chez ces primitifs un tel mélange d'intelligence et de ferveur

⁷ *Ibid.*, p. 184-185.

religieuse »⁸ –, il ne s'agit pourtant que d'un vernis. Le 15 janvier 1842, dès leur arrivée à Freetown, capitale de la colonie anglaise de Sierra Leone où il a été décidé qu'ils seraient reconduits, les Africains quittent leurs habits occidentaux et faussent compagnie aux missionnaires venus répandre la bonne parole en exhibant leurs ouailles :

« À chaque pas qu'ils faisaient, ils perdaient un morceau de civilisation et de christianisme. » [...] « Joseph Cinqué » reprit son nom de « Singbe Pieh » et ses compagnons suivirent aussitôt son exemple. [...] Contre toute attente, ou du moins contre celle de leurs protecteurs, les Africains s'étaient instantanément réafricanisés : dès son premier jour d'existence, la mission avait signé son échec⁹.



Steven Spielberg échoue donc à demi dans sa tentative de rendre hommage aux mutins de l'Amistad : la force de la représentation de la traversée sur le négrier et l'importance des enjeux du procès – au-delà de la libération des Africains, c'est également l'avenir des États-Unis qui se joue – ne parviennent pas en effet à faire oublier les problèmes de recontextualisation historique et d'idéalisation stéréotypée de la figure du Noir qu'incarne Singbe Pieh. Cette célébration doublement ambiguë d'un état naturel porteur d'une sagesse ancestrale qui serait de plus spontanément sensible au message évangélique est d'autant plus malvenue lorsque l'on sait que le héros, à l'instar de ses compagnons, perdit sa foi chrétienne dès son retour en Afrique et, ironie de l'histoire, devint selon certaines sources pourvoyeur d'esclaves au bénéfice des négriers espagnols :

Ce retournement, dont la preuve certaine n'a pas été apportée, n'est cependant pas fait pour surprendre si l'on se souvient des conditions dans lesquelles, au printemps 1839, il avait été vendu [...] Singbe, qui s'était endetté, avait lui-même capturé et donc asservi deux Noirs de sa région afin de les remettre à son créancier ; mais l'un d'eux ayant pris la fuite, il avait dû prendre sa place. Cette pratique n'avait en Afrique rien d'exceptionnel [...] et elle explique en partie que Singbe ait pu, en quelque sorte, boucler la boucle et passer de la condition d'esclave au « métier » de pourvoyeur¹⁰.

Évidemment, Steven Spielberg s'est bien gardé de montrer le retour de Singbe Pieh en Afrique et d'évoquer l'hypothèse de sa participation active à la traite pour ne pas faire écho dans son film aux arguments des esclavagistes de l'époque. Lors du procès, ces derniers avaient en effet justifié la réduction en esclavage des

⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

Noirs par l'existence de pratiques similaires sur le continent africain. Pourtant il eût été sans doute plus pertinent de coller davantage à la réalité historique en nous offrant l'image d'une nation déchirée prête à renoncer à l'esclavage en dépit des pratiques du héros dont le procès exacerbe les tensions entre le Nord et le Sud, plutôt que celle d'un pays conduit sur la voie de la rédemption par la découverte subite d'une altérité noire caricaturale.