



"L'Esprit des lieux" et sa représentation dans la littérature et la peinture américaines du dix-neuvième siècle

Carmignani Paul

[Pour citer cet article](#)

Carmignani Paul, « "L'Esprit des lieux" et sa représentation dans la littérature et la peinture américaines du dix-neuvième siècle », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/819>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/819>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/819.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

“L’Esprit des lieux” et sa représentation dans la littérature et la peinture américaines du XIX^e siècle

Paul Carmignani *

The first two centuries of American art illustrate the gradual access to a specific verbal and iconic representation of an American landscape that was initially seen and interpreted according to parameters that were inappropriate because they were imported from Europe. Far from being a natural, intrinsic quality, the picturesqueness of the American landscape resulted from the gradual sloughing off of European prejudices which acted as a screen, and from the adjustment to a new environment. Thus it was to take almost two centuries for a new pattern of perception and interpretation to emerge, in other words, for the “visual myth” of America to take shape and enable American artists to endow their surroundings with coherence and meaning.

Le visible peint est un moyen de rejoindre l’invisible senti, plutôt que de refléter docilement le visible perçu.

(J.-J. Mayoux)

L’expérience du lieu est une expérience de fondation : en ce que s’y dit autre chose que la succession inane du monde, que le déroulement — la métonymie — des vues au hasard.

(F. Wahl)

Avatar moderne et séculier du *genius loci* antique, génie tutélaire qui faisait du visible un décalque de l’invisible et assurait la médiation entre la sphère profane et celle du sacré, la notion d’*esprit des lieux*, transposée dans le paysage intellectuel et culturel du Nouveau Monde, y a connu une grande fortune critique ; citons, pour mémoire, l’essai de Eudora Welty, “Place in Fiction”, celui de Frederick J. Hoffman, “The Sense of Place”, ou les observations sur le même thème de Flannery O’Connor dans *Mystery and Manners*, puis de Leo Marx affirmant que “l’âme ou le génie des lieux a donné son inflexion particulière à la voix qui s’exprime dans le roman américain” (*The Machine in the Garden*,

* Université de Perpignan

p. 111), et enfin, mais la liste est loin d'être close, D. H. Lawrence prenant comme point de départ de sa réflexion sur la littérature classique américaine l'hypothèse que :

Tout continent possède cette âme des lieux. Tout peuple est polarisé vers un lieu particulier qui est son foyer, sa patrie. Différents lieux, sur la surface de la terre, dégagent des effluves de vie différents, des vibrations diverses, des exhalaisons chimiques différentes, sont polarisés vers d'autres étoiles. Appelez-la comme vous voudrez, mais l'âme des lieux est une grande réalité¹.

On peut ne pas souscrire à ce postulat ou en prendre le contre-pied comme R. Debray qui pose que "l'Amérique a le génie du non-lieu, et l'Europe est tout entière génie du lieu", mais pour ma part, je le reprendrai afin d'aborder l'étude de la représentation du paysage américain dans la littérature et la peinture américaines du XIX^e siècle², question fort rebattue certes, mais dont la familiarité et l'évidence mêmes escamotent, me semble-t-il, une problématique fondamentale : celle des relations entre *le réel, le perçu et l'imaginaire*. Je m'intéresserai donc à une autre conquête que celle qui est traditionnellement évoquée au sujet de l'Amérique : non pas la domestication de l'espace mais la *conquête du Nouveau Monde comme représentation*, processus mettant en jeu ces formes symboliques que sont le langage, le mythe et l'art, dont E. Cassirer rappelle fort à propos que chacune constitue "un système indépendant et caractéristique devant son fonds propre non à ce qu'il "réfléterait" une réalité extérieure et transcendante, mais au contraire à ce qu'il édifie, selon une loi interne et originale de production, un monde de sens particulier et indépendant, cohérent et clos"³.

On ne saurait mieux souligner la relative autonomie de la représentation par rapport à son objet ou, en d'autres termes, plus catégoriques encore, qu'une représentation est un modèle et non la copie conforme d'une réalité qui d'ailleurs ne s'offre jamais toute nue aux organes des sens. Il convient donc d'éclairer d'un jour nouveau le lien que l'art tisse entre le réel — ou le donné — et sa représentation (le construit), relation non pas binaire mais ternaire puisque intervient nécessairement l'imaginaire, qui commande à la perception⁴. D'où il ressort que la matérialité d'un lieu est traversée par un ensemble

1 *Études sur la littérature classique américaine* (Paris : Le Seuil, 1945), p. 15

2 Rapprochement justifié par le fait que "la vision, la pensée même sont structurées comme un langage, sont articulation avant la lettre" (M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* [Paris : Gallimard, 1964], p. 168) et que le verbal et le visuel se fécondent mutuellement.

3 E. Cassirer, cité in H. Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris : Flammarion, 1987), p. 30. Nous soulignons.

4 "Ce qu'on imagine commande à ce que l'on perçoit", G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 63.

d'images collectives lui donnant sens, et c'est peut-être là l'origine de cet *esprit des lieux*, quasi oxymore, qui fait du spirituel l'émanation du physique et de l'élémentaire, et sublime la matérialité spatiale en une sorte de quintessence où se concentre et se définit l'identité propre d'un lieu. Exhalaison subtile — "haleine" dirait W. Goyen — qui imprègne le caractère, la langue et les mœurs, *l'esprit des lieux* ouvre une brèche dans la détermination purement physique et géométrique de l'espace — "substance étendue en longueur, largeur et profondeur" selon Descartes — et offre l'accès à une dimension complémentaire, un second ensemble d'attributs relevant non de l'esprit de géométrie mais de l'esprit de finesse, de la mémoire, du souvenir, de l'imaginaire et du fantôme. Sans ce faisceau de subtiles harmoniques, il n'y a pas de lieu (*topos*) mais une étendue indéterminée (*diastéma*) à trois dimensions à laquelle il manquerait ce quatrième paramètre spirituel ou "transcendance" qui transmue l'espace physique en lieu *habité* — dans tous les sens du terme — comme l'a parfaitement perçu l'écrivain W. Percy : "Le sens du lieu, la saveur de l'âme-génie du lieu, cette chose que possède chaque lieu sinon ce n'est pas un lieu"⁵. Ainsi, le lieu, pays ou paysage, déjà doté d'un corps spatial/physique, se voit attribuer un supplément, qualifié à juste titre d'âme, mais cet *esprit des lieux*, que l'on a tendance à considérer comme essentiellement bienveillant, possède lui-même son double, son jumeau sombre et maléfique : il existe aussi un *daimon* des lieux, et l'Amérique a également le sien, ce qui n'a point échappé à D. H. Lawrence :

Car on est en Amérique et l'on discerne toujours une espèce de résistance assez diabolique dans le paysage américain, et la même résistance, amère, dans le cœur de l'homme blanc [...]. Le paysage américain n'a jamais été en accord avec l'homme blanc. Jamais. Et l'homme blanc ne s'est peut-être jamais senti aussi amer qu'ici en Amérique, où le paysage, dans sa beauté même, semble diabolique, grimaçant, et s'oppose à lui. (p. 75)

C'est à cette résistance qu'ont été confrontés les artistes du XVIII^e et du XIX^e siècle où le paysage américain leur opposera son esprit rebelle et sa radicale étrangeté. D'abord tenu pour un lieu inquiétant, un royaume des ténèbres (*the Devil's Territories*, C. Mather) d'où peut surgir l'incarnation des puissances maléfiques sous le double avatar du malin ou de l'Indien, il sera tour à tour perçu comme contrée sauvage (*wilderness*), désert, Éden, palimpseste, hiéroglyphe géologique ou divin, et océan d'espace où le moi se disloque, se fragmente et court le risque d'être submergé. Aussi la production artistique du XIX^e siècle, période déterminante pour l'émergence d'un art américain, est-elle encore dominée par la volonté, l'effort conscient et obstiné en vue de dégager le

5 *The Moviegoer* (New York : Avon Books, 1980), p. 161.

sens du paysage américain et de se mettre à l'unisson de l'esprit des lieux ("to respond to this country's spirit", W. Whitman) ; en témoignent les multiples ouvrages tels que *The American Landscape* (1830), *Essay on American Scenery* (1835), *The American Scenery* (1840) et *The Homebook of the Picturesque* (1852). En effet, il s'agit de voir l'Amérique sous son vrai jour et, pour ce faire, peintres et écrivains devront remettre en question le système de référence initial, celui de la vieille Europe, auquel ils seront malgré tout contraints de faire divers emprunts. Toute la difficulté, comme l'a bien perçu J. de Crèvecoeur, consiste dans la façon d'envisager ce "grand spectacle", et l'enjeu est à la mesure du défi lancé par l'immensité et la virginité du territoire : selon M. Fuller, il s'agit rien de moins que de l'éclosion "d'un génie [national] aussi ample et abondant que nos fleuves, aussi fleuri, luxuriant et impétueux que nos vastes prairies, aussi foncièrement solide que les rochers sur lesquels nos ancêtres puritains posèrent le pied"⁶. La solution passera par une nécessaire conversion du regard et l'invention d'un langage verbal et pictural approprié, c'est-à-dire susceptible de rendre le caractère "hirsute et sauvage" ("*shaggy and unshorn*", H. W. Longfellow) de la nature environnante. En effet, ce qu'illustre l'évolution de l'art américain au cours des deux premiers siècles de son histoire, c'est le lent accès au *dicible* et au *visible* (disons à une représentation iconique et verbale *sui generis*) du paysage américain d'abord perçu et interprété par rapport à une grille de références inadaptée parce qu'importée. Ainsi, le romancier W. Irving se lamentait-il que "son pays natal ne puisse malheureusement s'enorgueillir d'une seule ruine", et ses contemporains, artistes peintres, victimes des mêmes stéréotypes, déploreront de ne pas retrouver en Amérique un des thèmes consacrés de la production picturale européenne : le paysage *cum ruinis*. Leur déception montre que loin d'enregistrer passivement le paysage alentour, un peintre est avant tout attiré par les motifs que son vocabulaire pictural et sa maîtrise technique lui permettent de représenter. Mais qu'à cela ne tienne ! L'imaginaire suppléera aux carences de la réalité : l'espace américain sera rêvé plutôt que véritablement vu, et davantage interprété que fidèlement recopié. Ainsi, le regard porté sur l'Amérique est-il au début trop embrumé d'histoire et encombré de références pour saisir son objet dans sa radicale virginité ; la réalité physique du Nouveau Monde, voilée et schématisée par divers filtres culturels et intellectuels, sera maintes fois escamotée au profit d'une représentation symbolique où abondent emprunts et citations résultant d'un long "endoctrinement visuel"⁷ : l'Amérique est dépeinte

6 M. Fuller in K. S. House, *Myth and Reality in American Literature* (Greenwich : Fawcett Publications, 1966), p. 155. Nous traduisons.

7 P. Francastel, *Études de sociologie de l'art* (Paris : Denoël, 1970), p. 59.

comme une sorte de proto-Arcadie, où le réel et l'idéal, le présent et l'antique fusionnent dans une synthèse aussi arbitraire que fantaisiste. L'intention allégorique est omniprésente : selon le cadre de références choisi (antiquité gréco-romaine, paganisme celte, etc.), la nature devient temple classique et la forêt américaine refuge des faunes et des nymphes (W. Irving évoque les "*satyrs and sylvan deities of antiquity*") quand ce n'est pas des eubages et des druides (H. Longfellow se réfère aux "*druids of eld*"). Conséquence inéluctable de ce colonialisme esthétique : "le langage artistique, qu'il s'agisse de mots, dessin ou de peinture, devint si rebattu, si conventionnel qu'une représentation fidèle du paysage était alors quasiment inconnue"⁸. Quant à la faune et à la flore du Nouveau Monde, il faudra également attendre longtemps pour que leur extraordinaire nouveauté et diversité transparaisse dans l'œuvre des peintres de la jeune nation comme J. J. Audubon et M. J. Heade.

Ce que révèlent ces quelques exemples, c'est en fait l'incapacité où se trouvèrent peintres et écrivains américains de tirer parti — sur un plan artistique et esthétique — d'un environnement où faisaient défaut les connotations symboliques et culturelles auxquelles ils étaient habitués : le code, le répertoire conventionnel européen était forcément inadapté, car l'étendue et la virginité mêmes d'un continent qui semblait en être resté au stade originel de la Création exigeaient pour se laisser appréhender la vision d'un regard neuf, débarrassé des œillères de la tradition. Il fallait retrouver cette fraîcheur première, cette sensibilité aux impressions nouvelles, cette harmonie secrète, naturelle entre l'homme et le Continent américain que F. Scott Fitzgerald décrit dans le célèbre passage — tellement ressassé que l'on a scrupule à le citer une fois encore — où, à la fin de *The Great Gatsby*, il évoque "l'instant fugitif et enchanté [où] l'homme retint sans doute son souffle en présence de ce continent [...] qui égalait sa faculté d'émerveillement."

Cet œil neuf, innocent, capable de porter sur le monde environnant un regard pur, sans préjugés mais réceptif, l'écrivain américain le trouvera chez l'enfant. La naïveté du regard de l'enfant, sa capacité d'émerveillement (*wonder*) permettront à l'écrivain de retrouver une clarté de vision qui ne pouvait plus s'exercer en Europe. D'où le recours chez de nombreux artistes à la stratégie de l'œil innocent pour renouer avec une réalité à laquelle ils se sentent étrangers ; d'où également, l'adoption de l'enfant comme foyer de perception et narrateur. Huck Finn sera le premier représentant dans l'histoire de la littérature américaine d'une longue lignée de narrateurs-enfants (Maisie dans *What Maisie Knew* de H. James, Nick Adams dans *The Nick Adams Stories* de E. Hemingway, Joel dans *Other Voices Other Rooms* de T. Capote, Holden Caulfield dans *The Catcher in the Rye* de Salinger ou encore

⁸ H. M. Jones, cité in *Reality and Myth in American Literature*, p. 11.

Peter Caldwell dans *The Centaur* de J. Updike, etc.). Mais cette stratégie n'est bien évidemment qu'une convention nouvelle issue du romantisme et relevant du fantasme et de l'illusion, disons du "*wishful thinking*" : il ne saurait y avoir de perception brute, de vision antéprédicative des lieux et des choses "que nous ne saurions rêver de voir toutes nues, parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair." (Merleau-Ponty, p. 173). La perception "brute" ou "sauvage", il faut l'inventer, car voir n'est jamais simplement enregistrer.

L'importance de l'enfance en tant que synonyme d'ouverture au monde, aux sensations, aux perceptions de toute nature a été renforcée par les enseignements des Transcendantalistes et de leur représentant le plus illustre, R. W. Emerson, qui a fortement contribué à façonner l'imaginaire américain. Pour Emerson et les Transcendantalistes, ce n'est que lorsque l'homme a oublié tout son savoir qu'il peut commencer à apprendre, d'où la nécessité de se déprendre des habitudes de pensée et des modes traditionnels de perception ; ce dont l'Américain a le plus besoin, a-t-il écrit, c'est d'une "complète éducation du regard", car une vision claire, nette et purifiée permettrait de voir Dieu en toutes choses ; d'où la valorisation du regard naïf et de la faculté de s'émerveiller qui deviendront l'apanage de quatre personnages-clés de la fiction américaine : l'enfant, le sauvage, l'Indien et le simple d'esprit, censés entretenir avec la Nature et le Monde une intimité depuis longtemps refusée à l'Adulte, au Blanc, à l'Européen.

Outre la question du regard, s'est posé simultanément le problème de la langue littéraire (auquel succédera la question de l'idiome pictural) : il fallait trouver un langage approprié, à la mesure de la réalité qu'il devait véhiculer. Selon W. Channing, l'anglais britannique n'y saurait suffire :

Comme elle paraîtra plate la langue de qui voudrait décrire les Chutes du Niagara avec des mots qui conviennent pour la cascade du Pont de Londres ou rendre la majesté du Mississippi avec ceux qui s'appliquent à la Tamise [...] les particularités du pays, notamment les caractéristiques les plus marquées, tout comme les mœurs, ne peuvent parfaitement se décrire que dans la langue dont elles auront elles-mêmes promu l'usage⁹.

Et l'auteur de suggérer que l'on prenne modèle sur la langue des Indiens qui tantôt "prend son essor comme l'aigle" tantôt "gronde, abrupte et rauque, comme une cataracte", et se révèle d'autant plus en accord avec l'esprit des lieux que c'est la Nature même qui la leur a donnée. En fait, l'idiome littéraire authentiquement américain ne sera pas tout à fait la langue des Indiens, mais celle d'un autre fils de la nature,

9 W. Channing, cité in *Reality and Myth in American Literature*, p. 113. Notre traduction.

qui peut passer pour leur héritier spirituel, Huckleberry Finn, le héros du roman de M. Twain dont la publication en 1883 est considérée comme l’acte de naissance de la littérature américaine, celle qui s’écrira désormais *in pure Yankee* et non plus dans la langue de Shakespeare.

C’est toutefois dans le domaine de la peinture que se manifesterà avec le plus d’acuité la subtile dialectique entre tradition et innovation, continuité et rupture, imaginaire et réalité. Si le Temps américain est celui de la césure chronologique — du saut hors de l’histoire — l’Espace est le lieu des retrouvailles avec la forêt primitive, la prairie et les fleuves immenses, en un mot, la virginité, situation qui a priori ne devait pas manquer d’inspirer les peintres. Or, curieusement, jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, ce n’est pas le paysage qui va dominer la production artistique américaine mais le portrait. Certes, on perçoit bien à l’arrière-plan de tel ou tel portrait un pan de paysage, mais rien n’en dénote ou connote le caractère spécifiquement américain ; dans la plupart des cas, il s’agit d’un espace neutre ou parfois vaguement italianisant comme dans les œuvres de J. E. Kühn, J. Badger et J. Blackburn ou encore le célèbre portrait de Deborah Hall par William Williams (1776) où le peintre en représentant une jeune fille au milieu d’un jardin fort civilisé, orné de bas reliefs antiques, a voulu, selon l’interprétation communément admise, “intégrer son modèle dans le système emblématique hérité de la vieille Europe”¹⁰. Comment expliquer ce “long silence visuel”¹¹ et cette “vacuité sémantique”¹² du paysage américain ? Essentiellement par le fait paradoxal, souligné par Merleau-Ponty, que contrairement à ce qu’on croit “il n’y a pas de monde brut, il n’y a qu’un monde élaboré” (p. 73). Le réel, quand il se présente tel qu’en lui-même est — comme se plaît à le souligner le philosophe Clément Rosset — “idiot”, au sens originel de *idiôtes*, c’est-à-dire simple, particulier, unique, seul de son espèce, sans couleur de signification et sans effet de lointain¹³. Et donc inaccessible, sans voie d’accès, pris dans l’insularité de sa singularité. De la même manière, la réalité américaine est d’abord apparue comme “un être unilatéral dont le complément en miroir n’exist[ait] pas” ; il lui manquait précisément tout autre chose à partir de quoi l’interpréter. Tel est, en effet, le paradoxe qu’à la suite de Cl. Rosset, il convient de souligner : “le réel, s’il insiste et tient absolument à être perçu, pourra toujours aller se faire voir ailleurs”¹⁴ ; “ailleurs” ce sera, dans le cas de l’Amérique, d’autres perspectives ou systèmes de références : d’abord le

10 *L’Art des États-Unis* (Paris : Citadelles et Mazenod, 1992), p. 137.

11 G. Bachelard, *L’Air et les songes* (Paris : J. Corti, 1965), p. 283.

12 J. Clair, *Considérations sur l’état des beaux-arts* (Paris : Gallimard, 1983), p. 163.

13 Cl. Rosset, *Le Réel et son double* (Paris : Gallimard, 1976), p. 80.

14 *Ibid.* p. 8.

registre du paysage classique à l'italienne puis, plus tard, une formule inspirée du sublime européen qui servira de canevas à une approche plus spécifiquement autochtone. Donc pas de réel sans *double*, double permettant une nécessaire distanciation qui fatalement rend le réel "autre", l'altère, mais — contrepartie positive — le rend "susceptible de s'intégrer [...] dans une circulation intellectuelle du sens" (p. 35). Car, tel est bien le dilemme, l'alternative incontournable que doit affronter tout artiste, il n'y a que deux possibilités de contact avec le réel :

le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images (Cl. Rosset, p. 43)

C'est exactement ce qui s'est passé dans le cas du paysage américain qui fut investi d'une valeur ajoutée par les projections d'un imaginaire recyclant des thèmes archaïques, des références mythiques et des images importées avant de parvenir à mettre en forme, en ordre et en relation un objet rebelle à toute saisie intellectuelle et picturale. Ainsi, l'Amérique imaginale qui s'élabora au cours du XVIII^e et XIX^e siècle fit fond sur un substrat plus ou moins archétypal et conventionnel graduellement adapté à un nouvel environnement. La sensibilité à un pittoresque autochtone, typiquement américain, fut retardée et contrariée par la survivance de schémas de perception d'ordre culturel certes, mais tellement intériorisés qu'ils étaient devenus instinctifs, et d'une grille d'interprétation naturalisée par une longue tradition picturale : d'où il ressort que "l'endoctrinement visuel"¹⁵ et le savoir déterminent le voir ; le monde environnant est perçu en fonction de paramètres culturels illusoirement ressentis comme naturels : il s'agit moins, au fond, de transposer sur la toile une chose vue qu'une chose sue. C'est là une illustration convaincante de la façon dont une "société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature"¹⁶. La nature n'ayant d'esthétique que ce que nous y projetons, le pittoresque de l'environnement américain n'est donc pas une donnée première, naturelle, inhérente au paysage ; ce sera le fruit d'une conquête sur le pittoresque européen qui lui fait écran, et d'une adaptation à un nouvel environnement. Ainsi, il faudra près de deux siècles pour que se constitue par touches successives un nouveau système de perception et d'interprétation de la nature américaine, disons le *mythe visuel* de l'Amérique, qui permettra de donner forme et sens à l'espace environnant. C'est bien parce que "la fonction de la représentation est d'évoquer non pas le réel tel qu'il serait contemporain de la perception

15 P. Francastel, p. 59.

16 R. Barthes, *Leçon* (Paris : Le Seuil, 1978), p. 32.

mais de dévoiler un réel qui lui est antérieur" (Rosset, p. 126), qu'un temps de retard a séparé l'avènement de la réalité américaine de son accès à la représentation sous le pinceau des peintres de la Frontière (Frederick E. Church, Albert Bierstadt, George C. Bingham...) et de la *Hudson River School* (Thomas Cole, Asher B. Durand, John F. Kensett, etc.).

Pour les premiers artistes américains, le Nouveau Monde est d'abord et avant tout une nature brute, un territoire prétendument vierge et sans repère aucun qui "participe de la modalité indifférenciée, informe d'avant la Création"¹⁷ et ne se laisse pas enfermer dans le carcan des idées préconçues importées d'Europe ; il leur incombera de déterminer le sens plénier et la signification esthétique de l'Espace qui les entoure. Il leur faut affronter cette "terrible vastitude"¹⁸, une Nature qui évoque moins la Terre-Mère que la Matière brute, qui incarne "le sauvage, le grandiose, le terrible"¹⁹, et présente des aspects inattendus, des particularités inconnues excédant les possibilités d'expression du langage verbal et pictural de la vieille Europe. Ces difficultés ne seront résolues ni par une transplantation, ni par une naturalisation mais par une véritable transmutation de l'imaginaire européen. En réponse au défi lancé par la nouveauté et la monumentalité du Nouveau Monde, on verra s'esquisser dans l'art des paysagistes américains certaines innovations caractéristiques. La tentative de maîtriser l'espace — il faut exorciser la démesure — se traduit dans les œuvres picturales par le recours à divers procédés techniques comme le "panorama", changement d'échelle proportionnel à l'immensité qu'il s'agit de représenter, "l'échappée", trouée ouvrant sur un espace infini où se perd le regard, ou au contraire l'effet de "butoir", qui met fin au vertige visuel et tente d'endiguer le "déferlement des terres sauvages"²⁰. Il faut donc ajouter un chapitre nouveau à l'histoire du regard et de l'œil américains : à la stratégie de l'œil flânochard (*a true sauntering eye*, H. D. Thoreau) qui vagabonde et gambade, œil écureuil, "vaguant dans un monde lui aussi vaste et vague où il n'y a plus ni hiérarchie ni cadastre, mais un chaos de détails"²¹, fait concurrence "*the dilated eyesight*" (W. C. Bryant), la vision panoramique du peintre américain, contraint de voir grand, de dilater sa pupille et le format de sa toile qui passe à une horizontalité sans précédent dans la peinture européenne (*Les Montagnes Rocheuses*, tableau de A. Bierstadt mesure 306 cm de large et *Niagara* de F. E. Church, 230 cm) pour contenir un spectacle dont le peintre Thomas

17 M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* (Paris : Gallimard, 1949), p. 26.

18 P.-Y. Pétilion, *La Grand-route* (Paris : Le Seuil, 1979).

19 *L'Art des Etats-Unis*, p. 192.

20 P.-Y. Pétilion, p. 43.

21 *La Grand-route*, p. 23.

Cole a déclaré “qu’il était, malgré ses multiples beautés, trop étendu et semblable à une carte pour figurer sur la toile”. Si la spaciosité de la république a donné naissance dans le domaine littéraire à un parler — le *tall tale* — aux dimensions extravagantes du continent, la même démesure se traduira dans le domaine de la peinture par l’émergence d’un format hyperbolique proportionnel à l’immensité qu’il s’agit de représenter. De même, dans cette prise de possession visuelle de l’espace américain, on assistera à la mise en relief de plusieurs éléments spécifiques — la montagne, la forêt, le fleuve, le marais, etc. — qui acquièrent le statut de symboles majeurs du pittoresque autochtone, dont on verra enfin se combler une lacune cruellement ressentie par les peintres américains : l’absence de ruines archéologiques témoignant d’un enracinement historique et culturel. Les ruines naturelles, organiques — arbres foudroyés, rochers déchiquetés, éboulis tumultueux — désormais perçues comme les vestiges d’une antiquité américaine, remplaceront les décombres gréco-romains dont le Nouveau Monde est dépourvu. Se réalise aussi, graduellement, la synthèse entre les deux visages archétypaux de l’Amérique — un désert hurlant (*a howling desert*) et un Paradis (*an Eden*), une nature sauvage et une nature domestiquée — qui se traduit par l’émergence du paysage mixte, combinant harmonieusement espace brut et espace civilisé, Arcadie et Métropolis. Ce “paysage industriel pastoralisé” — mixte de simplicité, de félicité champêtres et de progrès technologique et industriel — élaboré par une procédure d’hybridation caractéristique du fonctionnement de l’imaginaire, est la première manifestation de ces utopies heureuses, typiquement américaines, qui laissent “espérer une révolution naturelle du capitalisme industriel vers son autodestruction pacifique”²². C’est là un bon exemple de l’efficacité de l’imaginaire qui parvient à concilier et à dépasser les contraires, les polarités dans une nouvelle synthèse, un *tertium quid*, qui n’est plus réductible à l’un ou à l’autre des deux premiers éléments antinomiques.

Ce paysage mixte prendra parfois l’aspect d’un jardin mi-humain mi-divin, variante témoignant de la dimension spirituelle du paysage américain que son innocence originelle rend en quelque sorte apte à accueillir la présence divine, d’où cette sacralisation de l’espace que l’on observe chez de nombreux paysagistes. La nature est dès lors perçue comme une voie d’accès au Divin ; on passe en quelque sorte de la géologie à la théologie : montagnes et forêts deviennent ainsi des temples naturels où se manifeste l’épiphanie du Divin, essentiellement par la lumière, que R. W. Emerson assimile à “la réapparition de l’âme originelle”. Ce sera là la source de deux contributions typiquement

22 E. Marienstras, *Wounded Knee : L’Amérique fin de siècle* (Paris : éd. Complexe, 1996), p. 185.

américaines à l’art pictural : le *sublime*, qui projette le mode héroïque propre aux sujets historiques européens sur le paysage même, et le *luminisme*, qui jouera sur les effets produits par la diffusion et l’irradiation de la lumière. En favorisant la transition du *lumen* au *numen*, le paysage devient ainsi le support d’une forme de *piété* ou de *foi visuelle* qui fait de la contemplation de la nature une voie d’accès au divin.

C’est donc à partir d’un substrat européen et au contact d’une réalité au caractère étrange que se réorganise, au prix de multiples remaniements et révisions, un nouvel imaginaire et s’élaborent non seulement un cadre de références mais aussi une langue vernaculaire et un idiome pictural originaux visant à doter l’espace américain d’une signification qui dépasse “son sens de chose, qui est d’être là dans l’indifférence, dans la nuit de l’identité, comme en-soi pur” (Merleau-Ponty, p 77) et à instaurer une relation viable et signifiante avec l’Amérique, “cette masse continentale trop vaste, trop monstrueuse, trop chaotique et amorphe, pour qu’on puisse la dominer depuis le point central d’un Moi impérial”²³. Cette annexion symbolique et imaginaire du territoire américain durera plus longtemps que sa conquête physique et prendra par la suite des formes aussi nombreuses que variées.

Ce qu’illustrent ces diverses considérations, qui n’ont d’autre ambition que de servir de propédeutique à une réflexion sur le rôle de l’imaginaire dans le processus de représentation littéraire et surtout picturale, c’est tout d’abord, le point capital suivant, à savoir que l’œil s’éduquant essentiellement par les mots et les images, “l’artiste a tendance à voir ce qu’il peint plutôt qu’à peindre ce qu’il voit”²⁴. Que l’on dise avec A. Malraux que “l’on ne peint pas d’après la nature mais d’après la peinture” ou avec G. Gauthier que “c’est l’image qui régit l’image et non la perception”, tout revient à souligner le fait que l’espace et le temps figuratifs renvoient non aux structures de l’univers physique mais à celles de l’imaginaire. D’où, comme l’impliquent les prémisses de cet essai, la nécessité d’opérer un renversement de perspective en faveur de cette instance, renversement qui correspond d’ailleurs au paradoxe fondamental de l’expérience américaine, tel que l’a exposé D. H. Lawrence :

Là est le vrai mythe de l’Amérique. Elle naît vieille, vieille, ridée et se tordant dans une vieille peau. Puis, peu à peu, il y a un dépouillement qui va vers une nouvelle jeunesse. C’est le mythe américain.²⁵

23 *L’Europe aux anciens parapets* (Paris : Le Seuil, 1986), p. 77.

24 Gombrich, *L’Art et l’illusion* (Paris : Gallimard, 1971), p. 73.

25 D. H. Lawrence, p. 74.

Pendant les deux siècles au cours desquels s'est élaboré un art autochtone, l'Amérique s'est trouvée à mi-chemin entre deux imaginaires : celui de la vieille Europe, déjà constitué et sanctionné par un usage séculaire, imaginaire ancien dont il fallut se déprendre, et un imaginaire nouveau, le sien propre, dont la constitution a impliqué, entre autres, le remodelage de la relation à l'espace et au temps à partir de schèmes anciens. C'est bien l'image de la mue proposée par l'auteur précité qui traduit le mieux l'originalité de l'expérience américaine et le rythme caractéristique de son déroulement : "1° Désintégration et dépouillement de l'ancien état de conscience ; 2° Formation, par en dessous, d'un nouvel état de conscience." (p. 85) L'Amérique est, dit-on, un vieux pays qui parle avec une voix d'enfant et regarde le monde avec les yeux d'un adolescent, mais l'innocence et la jeunesse de cette voix et de ce regard loin d'être un apanage naturel, un état originaire, furent le fruit d'une lente conquête où des schèmes obsolètes ont joué le rôle d'archaïsmes anticipateurs, à la fois sources d'inspiration et d'innovation : c'est ce tissage entre l'ancien et le nouveau résultant dans l'émergence d'un moyen terme singulier où s'est traduit l'esprit du Nouveau Monde qui fait l'originalité et l'intérêt durable de l'exemple américain.

