

L'Amérique selon Frederic Edwin Church

François Specq

DANS SON RÉCIT « CHESUNCOOK » — publié d'abord en 1858, avant de former la seconde partie de *The Maine Woods* en 1864 —, Henry David Thoreau regrette que la nature sauvage soit davantage fréquentée par les bûcherons que par les poètes et les peintres, et met en avant les vertus d'un mouvement de va-et-vient entre la civilisation et la *wilderness* (Thoreau, 120 et 155-56). A la même époque, Frederic Edwin Church, New-Yorkais d'adoption, commence précisément à manifester un intérêt durable pour la nature sauvage du Maine : après une première visite au mont Katahdin — le Ktaadn de Thoreau¹ — en 1851, il y fit de fréquents séjours, et finit par acquérir, vers 1876, un terrain sur les bords du lac Millinocket, près de ce même mont Katahdin, où il établit un camp du nom de « Rhodora », qu'il occupait une partie de l'année. Aussi ce peintre, qui a passé une grande partie de sa vie entre New York et les contrées sauvages, non seulement du Maine mais de la Cordillère des Andes ou encore du Labrador — et qui, comme le poète-naturaliste de Concord, fut un lecteur avide tant de Alexander von Humboldt que de Ruskin —, aurait-il de solides prétentions à incarner la figure idéale de l'artiste selon Thoreau.

Toutefois, si Church répond bien d'une certaine manière à cet idéal de Thoreau, sa vision du monde était profondément différente — de même que sa conception de la place de l'artiste dans la société —, et l'œuvre inspirée par ses séjours dans la nature sauvage eût sans doute pour le moins suscité quelques réticences de la part de Thoreau — du moins si l'on

¹Son récit « Ktaadn », d'abord publié en 1848, forma par la suite la première partie de *The Maine Woods*.

considère ce qui apparaît comme les grandes oeuvres de sa maturité (*Andes of Ecuador* [1855], *Niagara* [1857], *Heart of the Andes* [1859], *Twilight in the Wilderness* [1860], *The Icebergs* [1861], *Cotopaxi* [1862]).

En 1855, Thoreau eut la possibilité de voir la première d'entre elles, *Andes of Ecuador* (Reynolda House, Museum of American Art, Winston-Salem, North Carolina), alors exposée au Boston Athenaeum. Il n'a malheureusement pas laissé de trace de ses impressions (Richardson, 339). Il ne s'agira pas ici de suppléer ce manque, mais de faire ressortir certains éléments fondamentaux de l'art de Church, et, ce faisant, d'éclairer aussi le travail de Thoreau.

Dieu, le peintre et l'homme

Il paraît important de commencer par souligner que l'Amérique de Church c'est toute l'Amérique — non pas seulement les États-Unis, mais l'ensemble du continent américain, du Nord (l'Arctique) au Sud (la cordillère des Andes). L'Amérique du Sud, toutefois, revêt une importance particulière chez Church, tout comme elle s'était révélée centrale pour Darwin, Wallace, ou, avant eux, Alexander von Humboldt. Alexander von Humboldt est ce grand savant allemand — frère du linguiste Wilhelm von Humboldt — qui s'est rendu célèbre par ses expéditions en Amérique du Sud au tournant du XIX^e siècle, et dont l'influence intellectuelle fut considérable dans tout le monde occidental jusqu'à la révolution darwinienne, à travers ses ouvrages *Personal Narrative* et *Cosmos*² notamment. Dans *Cosmos*, Humboldt a écrit un chapitre sur la peinture de paysage qui a influencé Church au point de le conduire dans les Andes sur les traces du savant allemand. D'avril à octobre 1853, Church a ainsi parcouru les montagnes de Colombie et d'Équateur³. C'est de ce voyage qu'est issu, deux ans plus tard, *Andes of Ecuador*, le premier tableau de sa maturité, caractéristique de son œuvre à plus d'un titre.⁴

² Ces deux livres figuraient dans la bibliothèque de Church à Olana, et furent également lus par Thoreau (Sattelmeyer, 206-207).

³ Church fit un autre voyage dans la même région d'Amérique du Sud de mai à août 1857, à l'origine de *Heart of the Andes* (1859).

⁴ Le tableau se trouve à la Reynolda House of American Art à Winston Salem, NC. Voir illustration <http://school.johncooper.org/inti/cayambeinart.htm>

Tout d'abord il s'agit d'un tableau de grandes dimensions — 1,22 m par 1,90m —, ce qui sera le cas de la plupart de ses œuvres majeures par la suite. Ce format contribue bien sûr à exprimer et produire une impression d'immensité et d'expansion : il s'inscrit par là dans le goût de l'époque pour le mode panoramique, dont il est un équivalent dans l'ordre « noble » de la peinture de chevalet⁵. Au-delà des caractéristiques formelles, ce qui frappe, surtout, c'est la religiosité de ce tableau, son expression d'une foi triomphante — foi en un Dieu de lumière qui se révèle dans la nature américaine et y répand sa bénédiction, comme au premier matin du monde. Ainsi a-t-on pu dire de *Andes of Ecuador*, à l'époque de sa réalisation, qu'il était un « sublime psaume de lumière »⁶, ou qu'il manifestait la « bénédiction de Dieu »⁷.

La plupart des œuvres peintes par Church dans sa période de maturité nous confrontent ainsi à un ordre transcendant, symbolisé par la coupure radicale entre le plan du tableau et le spectateur, qui semble souvent comme suspendu au bord d'un gouffre — non pas invité à une avancée métaphorique dans le champ de la toile, mais confronté à une vision, à une révélation. Cette transcendance est celle du divin : le Dieu de Church n'est pas un dieu immanent à sa Création, mais un Dieu qui s'y révèle — bien différent, donc, de l'*Over-Soul* d'Emerson. Son monde est étranger au panthéisme et au soupçon de matérialisme qui s'y attache. Church, quoique protestant, est plus proche de Pascal que de Spinoza. Il est le peintre de la transcendance et de la révélation, orthodoxe d'un point de vue religieux, dans la lignée des Puritains du XVII^e siècle. David Huntington va même jusqu'à qualifier son œuvre de « baroque puritain », l'interprétant comme la forme d'art que le Puritanisme aurait mis deux siècles à produire

⁵ Sur le lien entre le panorama comme genre populaire et la forme spectaculaire d'une partie de la peinture de paysage américaine du 19^e siècle, voir Novak, 18-28.

⁶ Henry Tuckerman : « Seldom has a more grand effect of light been depicted than the magnificent sunshine on the mountains of a tropical clime (...). It literally floods the canvas with celestial fire, and beams with glory like a sublime psalm of light », in « New-York Artists », *The Knickerbocker* 48 (July 1856), 33, cité dans Kelly (1989), 50.

⁷ « Let me stand with bare head and expanding chest upon one of Church's mountain-peaks, gazing over a billowy flood of hills ; at my feet, torrents dashing, half-seen, through clouds ; while from the rifted heavens the southern sunshine pours, like God's benediction on my temples », critique anonyme, « Pictures Canvassed », *Harper's Weekly* (May, 30, 1857), 339, cité dans Kelly (1989), 50. Le caractère religieux de la peinture de Church est fréquemment souligné par les commentateurs de l'époque, l'un d'entre eux qualifiant ainsi *Heart of the Andes* de « truly religious work of art » (critique anonyme, « Church's Heart of the Andes », *Russell's Magazine* 5 (August 1859), 427, cité dans Kelly (1989), 58).

(Huntington, 177).

De fait, la valeur iconique de la nature américaine n'est que l'autre face de l'interdit de la représentation de Dieu dans la tradition protestante. Elle se situe dans l'héritage des conceptions de Calvin, pour qui la nature est « théâtre de la gloire de Dieu ». Dans une Amérique héritière des Puritains la représentation du paysage était un substitut à la représentation de Dieu. Quelles que soient leurs différences en matière de religion, Cole, Church ou Emerson appartenaient à cette même tradition culturelle, et pour eux la nature sauvage était une voie d'accès au divin, et la peinture de paysage une forme de célébration du divin⁸. L'anthologie du sublime américain qu'est la peinture de Church est donc aussi une théologie. Enumérer les formes du sublime c'est faire la liste des attributs du Divin : la puissance et la gloire, le mystère et l'universalité.

Une telle conception de la peinture fait du peintre un prophète, comme le disait un des contemporains de Church : « Truly 'there is an evangel in art as well as books,' and Church is among the prophets »⁹. Par son rôle d'intermédiaire — mais pas de médiateur — entre la transcendance et le monde des hommes, par sa capacité à figurer l'absolu, contre la contingence de la vie et de l'histoire humaines, se trouve affirmée sa visée prophétique. Le prophète est celui qui voit, non pas tant l'avenir que l'absolu qui le fonde. Plus que nul autre peintre américain, Church s'est investi de cette mission de *seer* qui faisait de lui le prophète-voyant de l'Amérique. Ceci apparaît de manière particulièrement nette dans une autre de ses œuvres inspirées par ses voyages dans les Andes, *Cotopaxi* (1862, Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan).¹⁰

Par son format (1,22 m par 2,16 m), autant que par son point de vue surélevé sur de vastes étendues inhabitées, cette peinture évoque un monde de dimensions continentales, où s'énumèrent les figures du sublime

⁸ Thomas Cole : « Amid [those scenes of solitude] the consequent associations are of God the creator—they are his undefiled works, and the mind is cast into the contemplation of eternal things », 102. Emerson : « Is not the landscape, every glimpse of which hath a grandeur, a face of him ? », 42. On notera l'absence de majuscules à « him ».

⁹ Critique anonyme à propos d'une œuvre de Church, *The Icebergs*, « Church's Picture of 'The North' », coupure de journal inidentifiée qui se trouve dans un album de Church à Olana ; cité par Huntington, 186.

¹⁰ <http://www.mfah.org/collection.asp?par1=3&par2=&par3=36&par6=3&par4=274&lgc=4¤tPage=2>.

burkéen : chutes d'eau, à-pics rocheux, volcan, contrastes d'ombre et de lumière. L'œuvre est baignée par une luminosité surnaturelle. La tonalité est pourtant différente de celle de *Andes of Ecuador*. La date de composition, 1862, éclaire le sens de ce tableau. Bien qu'elle réponde à une volonté d'évocation du sublime de la Cordillère des Andes, cette peinture suggère aussi le conflit qui ravageait alors les États-Unis. Elle met en scène la lutte entre les forces du Bien et les forces du Mal, symbolisées par la lumière (le soleil) et l'obscurité (le volcan), en une vision apocalyptique qui correspond à la manière dont bien des protestants américains comprirent la guerre civile¹¹. Comme dans *l'Apocalypse* de Jean, le Bien, de manière ultime, triomphera du Mal, ainsi que le préfigure la croix lumineuse que le soleil dessine à la surface du lac — image de la Seconde Venue du Christ. Cette œuvre, donc, évocatrice de la dimension cosmique de l'Histoire, est une peinture, non pas tant de l'espoir, que de la foi en un renouveau où s'affirmera la primauté de l'absolu, la célébration d'un plan providentiel pour le monde. Le Dieu de Church est un Dieu qui se révèle de manière théâtrale, dans une effusion de gloire, qui n'est pas sans rappeler effectivement l'un des traits caractéristiques de l'art baroque¹².

Des œuvres telles que *Andes of Ecuador* et *Cotopaxi* définissent également un certain rapport entre l'art et le spectateur. La peinture de Church apparaît en effet comme un moyen d'abstraire le spectateur du temps, de suspendre la clameur du monde dans la contemplation fascinée d'un univers où s'affirme sa foi en Dieu et en l'Amérique. Même pendant la Guerre de Sécession, l'art de Church, étranger au doute, a conservé sa force d'affirmation. Aussi Church apparaît-il non seulement comme le peintre de l'Amérique triomphante et conquérante, mais aussi d'une Amérique qui trouve dans l'unité du Cosmos une réponse à ses propres menaces de déchirement — comme si l'unité de la nature conjurait les menaces de désunion de la nation. Ce face à face avec la transcendance divine offre ainsi à l'homme, au spectateur englué dans l'immanence de sa destinée, une forme de régénération ou de rédemption. La foi dans la mission prophétique de l'artiste se double donc d'une foi dans les pouvoirs de l'art que Church a héritée de Cole (« Essay », 98-101). L'artiste, convaincu que l'art est porteur d'une force émotionnelle capable de

¹¹ Voir James H. Moorhead, *American Apocalypse*.

¹² David Huntington rapproche une esquisse à l'huile de Church (*Study of a Sunrise*, c. 1855-1860, New York, Cooper-Hewitt Museum) et *L'Extase de Sainte Thérèse* du Bernin, 177-78.

transformer la conscience du spectateur, a l'assurance de sa mission rédemptrice.

La nation de Dieu

Si toute la peinture américaine de paysage du 19^{ème} siècle apparaît partagée entre la nature comme création de l'homme et la nature comme création de Dieu, il est clair que c'est à cette seconde catégorie qu'appartient la plus grande partie de l'œuvre de Church. De fait, celle-ci apparaît comme une véritable anthologie du sublime américain, du nord au sud du continent, des icebergs du Labrador aux volcans de la Cordillère des Andes, en passant par les chutes du Niagara, l'arche de *The Natural Bridge, Virginia* (1852, Bayly Art Museum at the University of Virginia, Charlottesville) ou la nature sauvage du Maine dans *Twilight in the Wilderness* (1860, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio). De ce point de vue, le plus proche équivalent littéraire de la peinture de Church, plutôt que l'œuvre de Thoreau, serait sans doute la poésie de Whitman. Sa célébration conjugée du moi et de l'Amérique, sa volonté d'englober dans son chant l'immensité et la variété du continent, sa vision cosmique du monde, font de Whitman un autre grand interprète du sublime américain, dont les poèmes portent le lecteur à un sentiment analogue d'expansion et d'ouverture à l'infini, et de confiance en la mission de l'Amérique.

Il y a toutefois un grand absent dans la peinture de Church, au sujet duquel on ne peut manquer de s'interroger : c'est l'Ouest. Pourquoi Church n'a-t-il jamais peint l'Ouest américain ? Pourquoi n'y est-il même jamais allé, alors qu'il était un grand voyageur ? Nul élément, semble-t-il, ne permet d'éclairer ce point, mais on peut suggérer qu'une fois parti en Amérique du Sud sur les traces de Humboldt, Church avait décidé d'exploiter cette veine et de laisser le marché des vues de l'Ouest à son collègue Albert Bierstadt, qui s'en faisait une spécialité, et qui travaillait dans un esprit similaire.

Cet esprit, c'était celui de la Destinée Manifeste, d'une vision de la nature américaine dont la sublimité semblait symboliser et sanctifier l'entreprise de la nation qui se croyait investie de la mission de la conquérir. Ainsi une œuvre comme *Niagara* (1857, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.) [insérer image ou lien de Niagara], par son mouvement, par sa force et son ampleur, symbolise-t-elle parfaitement l'Amérique

comme puissance de régénération, et participe-t-elle de la mythologie du Nouvel Adam : la nature américaine, étant primitive, se trouve proche de l'origine, donc du Créateur, et celui qui s'y immerge, en un baptême constamment réitéré, se voit régénéré¹³. Rien ne symbolise mieux cette assurance d'un nouveau départ que l'arc-en-ciel, qui lie le ciel et la terre et renouvelle à l'homme américain, naufragé d'un monde ancien, la promesse de l'alliance faite à Noé. C'est finalement parce qu'il est très ancien, et donc indemne de corruption, que ce monde est neuf, nouvel Éden, et que l'homme américain s'y trouve régénéré. Cette régénération touchera le monde de proche en proche par l'expansion de la nation américaine, ainsi pourvue d'une mission rédemptrice de l'humanité et annonciatrice du millénium. De cette proximité entre nature primitive et origine du monde vient aussi l'intérêt pour la science, notamment la géologie, qui, en lisant le texte original et originel de l'Amérique, doit permettre de percer les secrets de la Création.

Niagara a fait de Church le peintre américain le plus célèbre en son temps. Alors que les chutes du Niagara avait déjà fait l'objet d'innombrables descriptions littéraires¹⁴ et représentations artistiques¹⁵ (dont celle de Thomas Cole, 1830, Art Institute of Chicago¹⁶), le tableau de Church parut avoir saisi et rendu ce symbole de la nature américaine comme nul autre. Offrant un point de vue sur les chutes qui ne correspond strictement à aucune perspective réelle, mais les peignant avec un sens de l'observation et une objectivité jusqu'alors inconnus, qui lui valurent l'admiration de Ruskin¹⁷, Church, en véritable prophète-voyant de l'Amérique, sut inventer la formule qui manifestait le mieux la sublimité du lieu. L'artiste, ce serviteur de Dieu, semble s'être retiré après avoir simplement prêté sa main à une révélation dont il n'est que l'interprète¹⁸,

¹³ Ce lien entre *wilderness* et divin, d'origine biblique, apparaît très clairement dans la célèbre déclaration de Cole selon laquelle « the wilderness is YET a fitting place to speak of God », 100.

¹⁴ Voir notamment Nathaniel Hawthorne, « My Visit to Niagara », 244-250.

¹⁵ Voir Jeremy Elwell Adamson (ed.), *Niagara*.

¹⁶ Dans ce tableau, à la différence de celui de Church, semble davantage se refléter l'âme tourmentée de Cole qu'une vision prophétique de l'Amérique.

¹⁷ La bibliothèque de Church à Olana comprenait bon nombre des écrits de John Ruskin, notamment des volumes des éditions de 1852 et 1856 de *Modern Painters* (Huntington, 189, note 33).

¹⁸ Voir ce qu'écrivait un critique anonyme à propos de *The Icebergs* : « It seems to me the secret is in the artist's earnestness and modesty,—in the 'sublime repression of

et l'on retrouve ici l'un des traits formels relevés dans *Andes of Ecuador*, cette solution de continuité entre le plan du tableau et le spectateur qui dramatise le sens de la vision. Outre la suggestion de transcendance déjà évoquée, elle contribue ici bien évidemment à produire l'illusion que le spectateur se trouve au bord même des chutes, que rien d'humain ne l'en sépare. Cette immédiateté, cette frontalité, cependant, ne produisent chez le spectateur aucun sentiment d'écrasement, et ce spectacle des chutes du Niagara, s'il est bien sublime, peut aider à préciser la nature de cette notion chez Church.

On peut, schématiquement, aborder cette notion à travers deux textes fondamentaux, l'essai de Burke — *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) — et la *Critique de la Faculté de Juger* de Kant (1790). Burke, dans la tradition empiriste de Locke, fonde son analyse du sublime sur l'expérience sensible d'objets qui ont en eux-mêmes la propriété de produire chez le spectateur le sentiment du sublime. L'objet sublime a pour effet d'occuper totalement l'esprit, dont l'activité se trouve pour ainsi dire suspendue par un sentiment de terreur qui est l'élément central de cette expérience¹⁹. Il s'agit donc d'une analyse physiologique et psychologique du sublime, dont est absente toute considération morale. A l'inverse, Kant, en défenseur du rationalisme et de ce qu'il appelle l'idéalisme transcendantal²⁰, met en avant l'esprit au détriment de l'objet et de la sensation, affirmant que « le sublime ne doit pas être cherché dans les choses de la nature, mais seulement en nos Idées » (Kant 1982, 89). Kant reconnaît toutefois que, sans être une propriété des objets, le sublime est produit par certains d'entre eux, et il opère une distinction entre « sublime mathématique » (c'est-à-dire de la grandeur) et « sublime dynamique » (c'est-à-dire de la puissance), qui, au-

himself.' He seems to display the Lord's beauty, and not his own skill : his flowers bloom, ice shimmers, and waterfalls weave their rainbows, to the praise of nature, the glory of God,—not Church. There is no machinery visible, no rehearsal-work : no one observes how the paint is spread ; you would as soon stretch out your hand to feel the texture of an angel's wing ; you do not think of texture. It is a vision. » (« Church's Picture of 'The North' », cité par Huntington, 190, note 71). Pour une considération approfondie de cette question, voir l'article de Bruno Monfort.

¹⁹ « Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime », Burke, 58.

²⁰ Kant en donne la définition suivante : « J'entends par idéalisme transcendantal de tous les phénomènes la doctrine d'après laquelle nous les envisageons dans leur ensemble comme de simples représentations et non comme des choses en soi (...) », Kant (1980), 299.

delà de leurs différences, apparaissent comme ce qui arrache l'homme à la sensibilité et l'élève à la pensée de l'infini et de l'absolu²¹.

Toute une tradition de l'histoire de l'art américain a cherché à rattacher à ces deux conceptions du sublime des esthétiques différentes, la distinction entre sublime burkéen et sublime kantien apparaissant dans la différence entre un sublime théâtral — où dominant majesté et terreur produites par l'action et la force des éléments de la nature — et un sublime contemplatif — où le sens interne de perception de l'espace et du temps est l'agent essentiel. Au premier se rattacherait la grande tradition du romantisme, dont un exemple, pour ce qui nous concerne, serait la peinture de Cole, tandis qu'au second correspondrait ce que l'on a appelé le mouvement luministe, dont les principaux représentants seraient Fitz Hugh Lane, Martin Johnson Heade, Sanford Gifford et John Frederick Kensett. Resterait alors à préciser l'appartenance de Church.

Par son insistance sur la grandeur et la puissance de la nature américaine, donc sur des formes extérieures de la nature qui en quelque sorte s'imposent à l'homme, Church semble relever de la tradition du sublime burkéen. Il ne faudrait toutefois pas ignorer ce fait essentiel que l'idée de danger ou de terreur est absente de ses œuvres. Même dans les plus grandioses d'entre elles le spectateur n'est pas terrifié ou ébranlé, mais magnétisé, fasciné par la puissance de ce qui apparaît comme un drame métaphysique. Les grandioses visions de Church sont trop sereines, trop empreintes du sentiment d'une puissance bienveillante, pour inspirer la terreur — il est significatif, par exemple, que le critique de *Andes of Ecuador* cité plus haut parle de « bénédiction de Dieu »²² à propos de cette œuvre. Il s'agit là d'un sublime qui n'écrase pas l'homme mais suscite en lui le sentiment d'une élévation vers l'infini ou l'absolu. La place qu'occupe l'homme au sein même de ses tableaux en est également la preuve : bien que très petites par rapport à la nature qui les entoure, les figures qui s'y trouvent ne sont pas des créatures écrasées par la puissance qui les domine, mais doucement enveloppées par une nature avec laquelle elles vivent en harmonie, dans la proximité paradoxale du divin. Ailleurs encore — par

²¹ « Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens », Kant (1982), 90.

²² Une autre partie de cette critique citée par Franklin Kelly (49), exprime très clairement cette relation de fascination entre la peinture et son spectateur. On est plus proche ici de cette « puissance magique » de la lumière dont parle Asher B. Durand dans *Letters on Landscape Painting*, « Letter V », *The Crayon* I (7 March 1855), 146, cité dans Kelly, 50.

exemple dans *View of Cotopaxi* (1857, Art Institute of Chicago) — elles apparaissent plus strictement comme des témoins de la manifestation de la transcendance, auxquels le spectateur est appelé à s'identifier.

Pour conclure sur ce point, il semblerait donc que le sublime de Church se situe plus près de celui de Kant — sans pour autant totalement s'identifier à lui²³ — que de Burke, dont on pourrait peut-être définir la conception du sublime comme l'expérience du sensible absolu. Chez Church l'esthétique était tributaire d'une théologie protestante où la sensibilité restait toujours plus ou moins suspecte en tant que telle. Seule la rédimait l'intuition qu'elle donnait du divin, et l'on verra bientôt que la passion qu'il avait pour la science s'inscrivait aussi dans cette approche du monde sensible. Pour Church le sublime était une expérience à la fois profondément sensible *et* suprêmement intellectuelle — en une réconciliation des sens et de l'esprit où apparaît peut-être ce qui fait la différence entre le philosophe et l'artiste-peintre²⁴.

La peinture de Church entre science et théologie

Il nous est difficile, à une époque où l'art a acquis son indépendance en tant qu'interprétation du monde, d'accéder à une forme de peinture — celle de Cole ou de Church — si profondément chargée d'une signification qui la dépasse. Notre monde a appris à se passer d'arrière-monde, et rien ne nous paraît plus éloigné de notre sensibilité qu'une expression qui pointe toujours au-delà d'elle-même. Cole croyait l'artiste investi d'une double mission de représentation du monde sensible et, à travers elle, d'évocation de la condition de l'homme et de l'humanité. Church, en bon disciple de Cole, est toujours resté fidèle à cette double conception de la peinture de paysage : s'il a abandonné le mode allégorique caractéristique de son maître, il n'a jamais renoncé à cette conception d'une peinture à vocation morale et didactique, se contentant de la reformuler en fonction de préoccupations ouvertement scientifiques, où l'art se proposait de contribuer au déchiffrement du « livre de la nature », selon le vocabulaire

²³ Une analyse plus approfondie de la notion de sublime chez Kant montrerait peut-être que pour lui le sentiment du sublime avait plus à voir avec la grandeur de l'homme — dans la mesure où il s'y découvrait pourvu d'une « faculté de l'âme » qui est la raison — qu'avec celle de Dieu.

²⁴ Il est à noter que, significativement, Kant avait écarté l'art de son analyse du sublime.

en vigueur à l'époque, tel qu'il apparaît dans *Nature* d'Emerson par exemple :

A life in harmony with nature, the love of truth and of virtue, will purge the eyes to understand her text. By degrees we may come to know the primitive sense of the permanent objects of nature, so that the world shall be to us an open book, and every form significant of its hidden life and final cause. (25)²⁵

L'élément clé de cette importance nouvelle de la science dans la pratique de Church est, là encore, la découverte des écrits d'Alexander von Humboldt, que Church a commencé à lire autour de 1850-51, soit environ quatre ou cinq ans après la fin de sa période d'apprentissage auprès de Cole, et deux ou trois ans après la mort de ce dernier. *Cosmos*, dont un chapitre portait sur la peinture de paysage et ses liens avec la science, a profondément inspiré sa pratique de peintre. Humboldt y exposait une conception du monde dont l'unité et l'harmonie étaient les principaux traits, et appelait de ses vœux une peinture de paysage où émerveillement devant les beautés de la nature et rigueur de l'observation scientifique iraient de pair, renouvelant l'affirmation de la mission didactique de l'art :

(...) et sans doute la grandeur sublime de la création serait mieux connue et mieux sentie, si dans les grandes villes, auprès des musées, on ouvrait librement à la population des panoramas où des tableaux circulaires représenteraient, en se succédant, des paysages empruntés à des degrés différents de longitude et de latitude. C'est en multipliant les moyens à l'aide desquels on reproduit, sous des images saisissantes, l'ensemble des phénomènes naturels, que l'on peut familiariser les hommes avec l'unité du monde et leur faire sentir plus vivement le concert harmonieux de la nature.

Church trouva chez Humboldt non seulement une conception de la nature, et la confirmation de ce que la peinture de paysage « peut (...) rattacher le monde visible au monde invisible »²⁶, mais aussi une méthode (les esquisses sur le terrain²⁷, l'union de la contemplation et de la pensée²⁸,

²⁵ Voir *Heart of the Andes*, Metropolitan Museum of Art

²⁶ *Cosmos*, 85. Humboldt restait toutefois discret sur la question de la religion.

²⁷ *Cosmos*, 99 : « Prendre des esquisses en face des scènes de la nature est le seul moyen de pouvoir, au retour d'un voyage, retracer le caractère des contrées lointaines, dans des paysages achevés. Les efforts de l'artiste seront plus heureux encore si, sur les lieux mêmes, tout plein de son émotion, il a fait un grand nombre d'études partielles, s'il a dessiné ou peint, à l'air libre, des têtes d'arbres, des branches touffues chargées de fruits et de fleurs, des troncs renversés couverts de pothos ou d'orchidées, des rochers, une falaise, quelque partie d'une forêt. En emportant ainsi des images exactes des choses, le peintre, de retour dans sa patrie, pourra se dispenser de recourir à la triste

l'idée de paysages-synthèses d'une région), et, enfin, la passion des paysages andins²⁹. C'est, rappelons-le, sous l'influence et sur les traces du savant allemand que Church fit deux expéditions dans les Andes, en 1853 et 1857, qui restèrent pour lui une source d'inspiration majeure durant toute sa carrière. Il s'identifia tellement aux conceptions de Humboldt que, fier du succès de *Heart of the Andes* (1859, Metropolitan Museum of Art, New York)³⁰, il forma le souhait d'envoyer son œuvre à Berlin afin que celle-ci lui soit montrée — malheureusement Humboldt, âgé de quatre-vingt-dix ans, décéda avant d'avoir vu le tableau.

Heart of the Andes répond parfaitement à l'esthétique de Humboldt, en ce qu'il s'agit d'abord d'un paysage composite, qui ne correspond à aucun endroit précis. Nulle part dans les Andes il n'est ainsi possible de saisir dans un même regard la végétation luxuriante des basses terres et les cimes enneigées des montagnes : il s'agit là de reconstituer un paysage imaginaire censé évoquer la variété et l'unité de toute une partie du monde — voire du monde entier, si l'on pense que la très haute montagne, pour Humboldt, est un substitut de l'Arctique. Church déploie toute sa virtuosité à inscrire dans son tableau la plus grande profusion possible de détails de la nature, notamment botaniques, en une image qui semble figurer un nouvel Éden et lui valut, malgré quelques critiques, l'admiration du public américain. *Heart of the Andes* devint ainsi l'exemple suprême de ses grandes compositions destinées à fasciner le spectateur par leur synthèse entre,

ressource des plantes conservées dans les serres et des figures reproduites dans les ouvrages de botanique ».

²⁸ *Cosmos*, 100 : « La peinture de paysage n'est pas non plus purement imitative ; elle a cependant un fondement plus matériel ; il y a en elle quelque chose de plus terrestre. Elle exige de la part des sens une variété infinie d'observations immédiates, observations que l'esprit doit s'assimiler, pour les féconder par sa puissance et les rendre aux sens sous la forme d'une œuvre d'art. Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée ».

²⁹ *Cosmos*, 97-98, où Humboldt invite chacun à « (...) comprendre quel champ sans limites est ouvert encore à la peinture de paysage, entre les tropiques des deux continents, (...) et comment les œuvres admirables accomplies jusqu'à ce jour ne sauraient être comparées aux trésors que la nature tient en réserve pour ceux qui voudront s'en rendre maîtres. Et pourquoi notre espérance serait-elle vaine ? Nous croyons que la peinture de paysage doit jeter un jour un éclat que l'on n'a pas encore vu, lorsque des artistes de génie franchiront plus souvent les bornes étroites de la Méditerranée et pénétreront loin des côtes, quand il leur sera donné d'embrasser l'immense variété de la nature, dans les vallées humides des tropiques, avec la fraîcheur native d'une âme jeune et pure ».

³⁰ http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep=2&viewMode=1&itm=09%2E95.

d'une part, un vaste mouvement panoramique suggérant l'infinité du monde et la transcendance qui l'anime, et d'autre part, un soin minutieux du détail et de la correction scientifique. Offrant ainsi comme un équivalent visuel de la notion pascalienne des « deux infinis »³¹, Church s'est rapidement fait un nom par sa capacité à figurer presque à l'infini les richesses du monde naturel. S'il était le peintre de la transcendance, Church n'était pas le peintre du surnaturel, d'un monde vidé de substance. Son sens du détail assurait à ses œuvres une matérialité évocatrice d'un lien toujours possible avec la transcendance — comme si s'affirmait à travers cette corporalité le règne de l'Incarnation, une forme d'immanence propre à soutenir les aspirations de l'homme. Sa peinture n'était pas une consolation, mais une promesse. En cela il différait de Cole, qui, hanté par le sentiment de la déchéance de l'homme, s'en remettait plus exclusivement à l'au-delà d'un monde auquel il ne porta jamais un regard aussi passionné que celui de Church.

Cependant, de manière plus immédiate, cette précision du détail avait aussi pour but d'enchanter et d'instruire. Selon la définition de Theodore Winthrop, écrivain ami de Church, auteur d'une brochure explicative sur *Heart of the Andes*, « a great work of art is a delight and a lesson »³². Il faut noter que, dans cette tradition picturale où voir c'était davantage savoir que percevoir, ces peintures étaient faites pour être, non pas simplement regardées, mais détaillées : dans les prospectus annonçant l'exposition de *Heart of the Andes*, il était demandé au public de venir avec des jumelles (Avery 35), de manière à pouvoir focaliser son regard sur tel ou tel détail. Cela ne pouvait que renforcer l'impression de coupure déjà évoquée, comme si le spectateur, abandonnant derrière lui sa corporalité pour devenir pur regard, y trouvait la promesse d'un contact avec la transcendance. La foi dans l'Amérique se confond avec la foi dans la vision — l'homme régénéré, le nouvel Adam, a retrouvé la vue —, et dans la possibilité de connaître, notamment par la science, qui était alors considérée comme un mode d'accès au divin.

C'est cette synthèse de foi et de connaissance qui a été remise en cause par le darwinisme à partir de 1859, date de publication de *L'Origine des espèces*. L'année 1859 marque la fin d'un monde, et l'on pourra voir un

³¹ Pascal, « Disproportion de l'homme », Pensée 72 dans l'édition des *Pensées* de Léon Brunschvig (199 dans celle de Lafuma).

³² Theodore Winthrop, *A Companion to The Heart of the Andes* (New York : D. Appleton, 1859), 4, cité dans Kelly et Carr, 31.

symbole dans le fait que cette année vit à la fois la publication du livre de Darwin et la mort d'Alexander von Humboldt³³. L'exposé de la théorie de l'évolution par Darwin marqua en effet une rupture considérable avec l'ancienne vision du monde — et ce d'autant plus aux États-Unis que ses effets cataclysmiques se sont bientôt trouvés coïncider avec ceux de la Guerre de Sécession. A partir de Darwin la nature — devenue règne de la lutte et du hasard — semble davantage écarter de Dieu qu'y mener. L'idée d'un ordonnancement et d'une finalité métaphysique du monde — de desseins de la Providence — s'écroule. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Church s'est alors tourné vers l'Ancien Monde — c'est-à-dire vers l'histoire, et non plus vers la nature —, pour poursuivre sa quête du divin : en 1867-1868, Church, comme beaucoup d'artistes et d'écrivains de l'époque, accomplit son Voyage en Orient, dont les lieux consacrés par l'histoire ou la Bible lui fournirent le sujet de nombreux tableaux dans les années qui suivirent.

Church et Thoreau : deux visions du monde

Même si, à partir de 1872, et pendant quelques années, Church se remit à peindre des paysages tropicaux — dont *Morning in the Tropics* (1877, National Gallery of Art, Washington, D.C.), considéré comme sa dernière « grande peinture » —, ceux-ci, plus intimistes, ont une tonalité élégiaque. On ne peut s'empêcher d'y voir un désir d'évasion d'un temps historique que la guerre civile a cruellement dissocié de toute promesse millénariste, et d'un monde naturel que la révolution darwinienne a privé de sa dimension métaphysique. Dans son ensemble, la peinture de Church aura continué à offrir au spectateur la vision optimiste d'un monde profondément pré-darwinien, monde dont rien semble ne pouvoir ébranler l'équilibre. C'est en ce qu'elle est un ultime flamboiement du monde ancien que cette peinture peut nous toucher — monde dont les maîtres-mots sont unité, harmonie, certitude de la présence divine. En revanche, et bien qu'il soit le contemporain de Church, et, comme lui, presque entièrement antérieur à la parution de *L'Origine des espèces*, il me semble que le monde de Thoreau — en tout cas celui de sa maturité, au cours des années 1850 — relève d'un ordre différent. J'y vois pour ma part

³³ Sur ce point, voir Gould.

un monde empreint d'un certain scepticisme, un monde de la finitude, aux destinées duquel Dieu a cessé de présider clairement. Alors que s'efface l'idée d'un arrière-monde, son infinité ne peut être sauvée que par une entreprise purement humaine — le travail de la vision, l'exercice patient d'un regard trop lucide pour ne pas être sensible au mouvement historique de sécularisation, et y prenant part d'une certaine façon, peut-être malgré lui. On percevra l'intensité de ce parcours à la lecture de l'intégralité du *Journal*, ou, plus simplement peut-être, à celle de *The Maine Woods*, dont les trois sections sont comme une image condensée de l'aventure intellectuelle de Thoreau³⁴.

De fait, s'il fallait vraiment établir une parenté entre Thoreau et la peinture américaine du milieu du XIX^e siècle, peut-être serait-ce plutôt avec Thomas Cole, dont il n'avait sans doute pas les convictions religieuses, mais dont il partageait le tempérament pessimiste et le scepticisme à l'égard de la marche de l'Amérique. L'ensemble de *The Maine Woods* peut ainsi être lu comme un cycle allégorique à la manière de Cole, une sorte d'équivalent du fameux *Course of Empire* : bien que la nature sauvage soit au cœur de chacun des trois récits qui composent *The Maine Woods*, on peut retrouver dans le regard de Thoreau une progression analogue, d'un état strictement sauvage (« Ktaadn ») à un état de désolation (« Allegash »), en passant par l'état pastoral (« Ktaadn » et une partie de « Chesuncook ») précédant une phase d'accomplissement (certes imaginaire) et de destruction (bien réelle) dans « Chesuncook ». En simplifiant, on pourrait dire que Thoreau, comme Cole, pense l'Amérique sur un mode apocalyptique — cyclique³⁵ —, quand Church la pense selon un schéma post-millénariste — linéaire et progressiste. Dans « Allegash » Dieu a déserté le monde, n'y laissant plus planer qu'une ombre fortuite³⁶ : l'identité panthéistique de Dieu et de la nature a fait place à un monde dont prime désormais la matérialité, et où l'avenir du sens est plus incertain.

Revenons donc un instant, pour conclure, sur la fascination de Church pour les forêts du Maine, en considérant son tableau *Twilight in the*

³⁴ La première partie, « Ktaadn », parut en 1848, la deuxième (« Chesuncook »), composée pour partie en 1853-54, parut en 1858, et la troisième (« The Allegash and East Branch »), rédigée pour l'essentiel en 1857-1858 et laissée inachevée par Thoreau, parut après sa mort dans *The Maine Woods* (1864).

³⁵ L'idée d'un temps cyclique est fondamentale chez Thoreau (mouvement des saisons, tenue d'un journal, fascination pour cette apocalypse annuelle qu'est la chute des feuilles...).

³⁶ Voir le célèbre passage sur le bois phosphorescent dans *The Maine Woods*, 179-182.

Wilderness (1860, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio)³⁷. Saisissant la magie d'un coucher de soleil dans la nature sauvage avec le même brio qu'il avait capté celle des chutes du Niagara, Church y lit aussi toute la mystique d'un continent vierge que sanctifie le divin. Par-delà une vision teintée d'ombres qui sont peut-être celles de l'histoire (nous sommes à la veille de la guerre de Sécession), le Nouveau Monde, théâtre d'une ultime réconciliation de l'homme et de la nature, apparaît comme une promesse de résurrection, et s'y dessine un horizon radieux. Rien, en revanche, ne paraît plus éloigné des visions héroïques de Church que ces paysages des forêts du Maine que Thoreau montre profanés par l'homme et désertés par le divin. Malgré la tonalité nationaliste de l'idée de parcs nationaux qu'il formule à la fin de « Chesuncook », Thoreau semble fondamentalement étranger à ce mélange de nationalisme et d'évangélisme qui formait le cœur de la doctrine de la Destinée Manifeste³⁸.

Aussi, bien que les rapproche une même passion pour l'objectivité scientifique, pourra-t-on opposer Thoreau et Church sur bien des points — l'un pratiquant une peinture religieuse pétrie de foi, d'émotion et de certitude, l'autre menant une recherche et un questionnement marqués du sceau du doute, voire du scepticisme. Tandis que la peinture de Church requiert fièvreusement l'adhésion, l'œuvre de Thoreau, tout en appelant de manière impérieuse à la réflexion, laisse celle-ci libre de circuler. Si tous les deux appartiennent à l'ordre des prédicateurs et insistent sur l'exemplarité de leur démarche, Thoreau, en bon individualiste, prêche avant tout pour sa propre chapelle — chapelle où, si l'on célèbre l'Amérique, c'est dans sa valeur d'utopie et non pour chanter les louanges de sa destinée historique. A une peinture de la transcendance et de l'extériorité triomphante, étouffante peut-être, Thoreau oppose un monde suffisamment incertain pour que s'y affirme une intériorité, une respiration. Peut-être, finalement, Thoreau aurait-il pu dire de Church ce qu'il disait de Ruskin — lequel,

³⁷<http://www.clevelandart.org/explore/artistwork.asp?searchText=Edwin+Church&tab=1&recNo=0&woRecNo=2>.

³⁸ En février 1853, dans une lettre à Blake, Thoreau écrivait : « The whole enterprise of this nation which is not an upward, but a westward one, towards Oregon, California, Japan, etc., is totally devoid of interest to me, whether performed on foot or by a Pacific railroad. It is not illustrated by a thought it is not warmed by a sentiment, there is nothing in it which one should lay down his life for, nor even his gloves [...]. No, they may go their way to their manifest destiny which I trust is not mine », Thoreau (1958, 296. Pour Thoreau, s'il doit y avoir un millénium, celui-ci ne peut être qu'intérieur (voir mon article « Thoreau's 'Chesuncook' or Romantic Nature Imperiled : An American Jeremiad. »)

toutefois, l'influença profondément : « The love of Nature and fullest perception of the revelation which she is to man is not compatible with the belief in the peculiar revelation of the Bible which Ruskin entertains » (*Journal*, vol. X, 147 [29 octobre 1857]).

De fait, malgré un immense succès, tant populaire que critique, Church eut à affronter très tôt des accusations de superficialité et de sensationnalisme. Dès 1864, James Jackson Jarves, dans *The Art Idea*, déclarait que « with [Church] color is an Arabian Night's Entertainment, a pyrotechnic display, brilliantly enchanting on first view, but leaving no permanent satisfaction to the mind, as all things fail to do which delight more in astonishing than instructing. Church's pictures have no reserved power of suggestion, but expend their force in *coup-de-main* effects (...). » Quelques années plus tard, Henry James, après avoir vu *The Valley of the Santa Ysabel* (1875, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts) prononça à l'égard de Church des mots gentiment assassins : « As we looked at Mr. Church's velvety vistas and gem-like vegetation [...] we felt honestly sorry that there was any necessity in this weary world for taking upon one's self to be a critic [...]. Why not accept this lovely tropic scene as a very pretty picture, and have done with it ? »³⁹ Sans doute la toile évoquée par James n'est-elle pas la meilleure de Church. Reste malgré tout cette impression tenace, qu'a le spectateur contemporain, d'épuiser assez vite la richesse de ces images où le sens se fige — images si complètement étrangères à tout sentiment d'instabilité qu'elles nous pétrifient et semblent incapables de nous nourrir durablement. Il n'y a pas d'évolution dans la peinture de Church, parce que son monde n'est pas réellement un monde de l'expérience, mais un monde de la foi — l'expérience du monde ne semblant avoir d'autre fonction que d'étayer ou relayer cette foi. A l'inverse le monde de Thoreau est un monde de l'expérience et de l'intuition, non de la croyance et de la révélation. Sa prose ne nous fige pas dans la splendeur d'un éblouissement, mais nous met en mouvement, nous entraîne dans les vertiges d'un être des choses qui, pour n'être pas le reflet certain du divin, n'en est pour nous que plus profond.

³⁹ In « On Some Pictures Lately Exhibited », *The Galaxy* 20 (July 1875), 96, cité dans Kelly, (1989), 65.

Ouvrages cités

- ADAMSON, Jeremy Elwell (ed.), *Niagara: Two Centuries of Changing Attitudes, 1697-1901*, catalogue d'exposition (Washington : Corcoran Gallery of Art, 1985).
- AVERY, Kevin J., *Church's Great Picture : The Heart of the Andes* (New York : The Metropolitan Museum of Art, 1993).
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), James T. Boulton (ed.) (London : Routledge and Kegan Paul, 1967).
- COLE, Thomas. « Essay on American Scenery », in John W. MCCOUBREY (ed.), *American Art 1700-1960 : Sources and Documents* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1965).
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures* (New York : The Library of America, 1983).
- GOULD, Stephen Jay, « Church, Humboldt and Darwin : The Tension and Harmony of Art and Science », in Franklin KELLY (ed.), *Frederic Edwin Church* (Washington : National Gallery of Art, 1989), 94-107.
- HAWTHORNE, Nathaniel, « My Visit to Niagara », in Roy Harvey Pearce (ed.), *Tales and Sketches* (New York : The Library of America, 1982).
- HUMBOLDT, Alexander von, *Cosmos : A Sketch of a Physical Description of the Universe*, traduction E.C. Otté (Londres : Henry G. Bohn, 1849).
- HUMBOLDT, Alexander von et BONPLAND, Aimé, *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of America, during the Years 1799-1804*, traduction Thomasina Ross (Londres : Henry G. Bohn, 1852).
- HUNTINGTON, David, « Church and Luminism : Light for America's Elect », in John WILMERDING (ed.), *American Light : The Luminist Movement, 1850-1875*, catalogue d'exposition (Washington : National Gallery of Art, 1980).
- KANT, Emmanuel, *Critique de la Raison Pure* (Paris : Presses Universitaires de France, 1980).
- KANT, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger* (Paris : Vrin, 1982).
- KELLY, Franklin et CARR, Gerald L. *The Early Landscapes of Frederic Edwin Church, 1845-1854*, catalogue d'exposition (Fort Worth, Texas : Amon Carter Museum, 1987).
- KELLY, Franklin (ed.), *Frederic Edwin Church* (Washington : National Gallery of Art, 1989).
- MONFORT, Bruno, « Rhétorique et inscription du sujet dans *The Icebergs* de F. E. Church », *Revue Française d'Études Américaines* 99 (février 2004), 21-41.

- MOORHEAD, James H., *American Apocalypse : Yankee Protestants and the Civil War, 1860-1869* (New Haven : Yale University Press, 1978).
- NOVAK, Barbara, *Nature and Culture* (Londres : Thames and Hudson, 1980).
- RICHARDSON, Robert D., Jr. *Henry David Thoreau : A Life of the Mind* (Berkeley : University of California Press, 1986).
- SATTELMAYER, Robert, *Thoreau's Reading* (Princeton : Princeton University Press, 1988).
- SPECQ, François, « Thoreau's 'Chesuncook' or Romantic Nature Imperiled : An American Jeremiad », in HANS Bak and Walter W. HÖLBLING (eds.), *Nature's Nation Reconsidered : American Concepts of Nature from Wonder to Ecological Crisis* (Amsterdam : VU University Press, 2003), 126-134.
- THOREAU, Henry David, *The Correspondence of Henry David Thoreau*, Walter HARDING et Carl BODE (eds.) (Westport : Greenwood Press, 1958).
- THOREAU, Henry David, *Journal*, Bradford TORREY et Francis H. ALLEN (eds.) (New York : Dover, 1962).
- THOREAU, Henry David, *The Maine Woods* (Princeton : Princeton University Press, 1972).