HAL
open science

ÉCHOS ET VISIONS DE L'ESPRIT DES LIEUX DANS LA CULTURE AMERICAINE

Paul Carmignani

To cite this version:

Paul Carmignani. ÉCHOS ET VISIONS DE L'ESPRIT DES LIEUX DANS LA CULTURE AMERICAINE. L'Esprit des lieux, Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire Appliquées à la Littérature (LAPRIL), Mar 2010, Bordeaux, France. pp.43-54. hal-01718221

HAL Id: hal-01718221

https://hal.science/hal-01718221v1

Submitted on 27 Feb 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.

Copyright

ÉCHOS ET VISIONS DE L'ESPRIT DES LIEUX DANS LA CULTURE AMERICAINE

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan *Via Domitia*

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de procéder à l'opération indispensable que P. Valéry appelait « le nettoyage de la situation verbale » ; il s'agit, en effet, de s'entendre sur les mots et de savoir exactement ce qu'ils recouvrent car, en fait, nous sommes en présence non pas d'une seule et unique notion – *l'esprit des lieux* – mais d'une série regroupant les termes apparentés :

– de *génie des lieux* ou "*genius loci*" (auquel il faut rattacher, vu le soubassement gréco-latin de notre culture, le "*daïmôn*", sa contrepartie hellénique, notion très voisine, y compris dans son acception d'ange gardien) ;

– ensuite, d'*âme des lieux* ;

– et enfin, puisque il sera question de culture américaine, de "*sense of place*", littéralement « le sens du lieu », qui se rattache au thème de ce colloque tout en s'en démarquant quelque peu ; j'y reviendrai.

Concernant le dénominateur commun à cette famille de mots, la notion de **lieu**, je rappellerai avec F. Wahl :

> qu'un lieu est une découpe dans le monde. On ne saurait le comprendre mieux qu'en remontant à l'opposition grecque entre lieu – *topos* – qui est qualifié, qui est l'*ici* où le corps naturellement se dirige et s'arrête, et l'étendue inqualifiée – *diastèma* –, l'*à travers*, que le corps ne fait que traverser, avant de venir au repos entre les limites enveloppantes du lieu.
>
> 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. (*Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil, 1996, 73)

Si l'origine de la notion d'*esprit des lieux* est bien à chercher dans celle de "*genius loci*", c'est *mutatis mutandis*, et sans qu'on puisse la ramener à une équivalence et même à une traduction, comme le suggère le texte de cadrage du colloque (lignes 2-3). En effet, la notion s'est considérablement modifiée quand elle est passée dans notre culture d'Europe occidentale, qui l'a habillé de son propre imaginaire tout en l'individualisant considérablement.

L'étymologie de "genius" révèle la même racine que "*gigno*", "engendrer" : le génie, c'est bien la manifestation de la force à l'intérieur de la forme, et on le retrouve

donc dans les lieux comme chez les individus (où il peut être assez proche de notre notion d'ange gardien, cf. le génie de Socrate, ou la "*daena*" dans le soufisme shiite).

Donc, "*nullus locus sine genio*" (Servius, ad Aen. V, 96). Il existe en particulier un "Génie de Rome", qui était androgyne, et Servius prétend qu'il y avait au Capitole un bouclier portant l'inscription "*Genio urbis Romae, sive mas sive femina*", "Au génie de Rome, qu'il soit masculin ou féminin" (Ad Aen.II 351). De même, il y avait à Rome un temple double consacré à Vénus ("mère" de Rome) et au Génie de Rome ; on lui rendait un culte le 9 octobre.

L'esprit du lieu semble doté d'un sens plus large que celui de « *genius loci* » puisqu'il recouvre la double notion de génie tutélaire d'un lieu (divinité ou gardien) et d'atmosphère propre à celui-ci. C'est une sorte d'oxymore combinant deux éléments antithétiques : l'esprit, qui renvoie à la pensée et à une dimension immatérielle (récits, croyances, rituels, etc.), et le lieu, qui évoque un environnement physique et des éléments matériels (paysages, bâtiments, objets).

L'*âme des lieux*, troisième avatar, suggère une manifestation ou une émanation plus subtile, traduction du psychisme que, par une sorte d'animisme, nous prêtons aux choses inanimées. Elle évoque, une atmosphère indéfinissable, une exhalaison du lieu et, somme toute, une vision plus romantique.

Enfin, le dernier terme, typiquement américain de "*Sense of place*"/ "*le sens du lieu*", implique par rapport aux précédents une orientation différente ; c'est le point de vue du sujet, qui habite un lieu tout en étant, en quelque sorte, habité par celui-ci. La notion présuppose une étroite familiarité et intimité avec le lieu ; on y a ses repères et ses habitudes, on est sensible à son atmosphère, aux usages et pratiques qu'il a suscités, on s'y retrouve et on s'y ressource. D'où cette cette nuance d'affinité et d'harmonie avec l'environnement, qui peut englober le contexte urbain et non plus seulement rural.

En résumé, et pour conclure ces prémisses : toutes ces expressions témoignent du fait essentiel que la matérialité d'un lieu est traversée par un ensemble d'impressions, d'images, de croyances et de symboles lui donnant sens, et c'est là l'origine de cet *esprit des lieux,* quasi oxymore qui fait du spirituel l'émanation du physique 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 le romancier sudiste 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

donne 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 fantasme. Sans ce faisceau de subtiles harmoniques, il n'y a pas de lieu (*topos*) mais une étendue indéterminée (*diastèma*) à trois dimensions à laquelle il manquerait ce quatrième paramètre spirituel qui transmue l'espace physique en lieu *habité* – dans tous les sens du terme – comme l'a parfaitement perçu l'écrivain W. Percy dans une définition qui fait la synthèse des notions que nous venons de détailler et d'opposer :

> 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. (*The Moviegoer*, New York, Avon Books, 1960, 161).

Ainsi, le lieu, pays ou paysage, déjà doté d'un corps 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 naturellement le sien, ce qui n'a point échappé à ce fin connaisseur de la littérature américaine qu'était 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. (*Études sur la littérature classique américaine*, Paris, Le Seuil, 1945, 75)

On aurait pu s'attendre à ce que cette notion fort ancienne, issue du tréfonds de la culture européenne, n'ait guère de pertinence pour une civilisation américaine dont on ne cesse de souligner la jeunesse, le manque de profondeur et de complexité : le sociologue J. Baudrillard ne voit-il pas la source de la supériorité américaine dans le fait qu'elle posséderait « l'âme et l'audace de ce qu'on pourrait appeler le degré zéro d'une culture, la puissance de l'inculture » (*Amérique*, Paris, Grasset, 1986, 78) et R. Debray n'affirme-t-il pas que « l'Amérique a le génie du non-lieu, et l'Europe est tout entière génie du lieu » ?

Cet *a priori* contemporain, éminemment discutable, serait cependant en partie corroboré si l'on remontait à l'époque où l'Amérique a fait son apparition sur la scène littéraire ; nombreux sont alors les hommes de lettres se plaignant qu'aux États-Unis, il n'y ait ni ombre, ni antiquité ni mystère, et que les conditions ne soient guère favora-

bles à la création artistique – « *la poésie, le romanesque, le lierre, les lichens et les giroflées ont besoin de ruines pour croître* », se lamentaient N. Hawthorne et ses pairs.

En réalité, avec le recul, on se rend compte que ce que ces écrivains dénonçaient à tort comme absence était, en réalité, excès et omniprésence : à l'image de l'espace américain où toute chose se dilate, l'esprit des lieux aux États-Unis est un « fort en gueule », qui fait trop de volume. Pour les écrivains du XIXe siècle, l'Amérique est un pays « au passé silencieux et au présent assourdissant » (« *our silent past, our deafening present* ») où, pour reprendre la terrible sentence de H. James, il y a « trop de dehors, pas assez de dedans » ; impossible de retrouver dans cette « terrible vastitude » (P.-Y. Pétillon, *La Grand-Route*, Paris, Le Seuil, 1979) le mode intimiste de relation au lieu prévalant en Europe. Pour les premiers artistes américains, le Nouveau Monde est d'abord et avant tout une nature brute, qui 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 et, pour ce faire, ils devront développer une sensibilité nouvelle à une Nature incarnant la matière brute, « le sauvage, le grandiose et le terrible » (*L'Art des États-Unis*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, 192) : pour ces Américains de fraîche date, l'esprit des lieux parle la langue incompréhensible du Grand Esprit des autochtones ou celle, tonitruante, du *Yankee*, aussi artistes et écrivains seront-ils nombreux à déserter leur pays d'origine pour l'Europe, et notamment l'Italie, afin d'y trouver cette dimension spirituelle, cette densité historique et culturelle faisant cruellement défaut à l'Amérique de leur temps.

Il convient cependant de nuancer ce tableau, car au même moment, ou presque, R. W. Emerson dans ses *Essays*, et notamment le plus célèbre d'entre eux, "*On Nature*", se montre particulièrement sensible au *genius loci* du Nouveau Monde et à sa « musique muette » (18) :

> Dans les bois se trouve la jeunesse perpétuelle. Dans ces plantations divines règnent la dignité et la sainteté, une fête éternelle y bat son plein et l'invité ne voit pas comment il pourrait s'en lasser, même en mille ans. Dans les bois, nous retrouvons la raison et la foi. (Emerson, *Essais*, traduits de l'anglais par Anne Wicke, Paris, M. Houdiard Éditeur, 1997, 16)

De même, son disciple et ami, H. D. Thoreau, l'écrivain américain le plus pétri de culture classique, trouve dans Walden tous les charmes ineffables de l'esprit du lieu, qui se manifeste essentiellement sous la forme d'une parole-écriture élémentaire (« les articulations de la Nature », *Walden*, 123) aux phonèmes et graphèmes aériens, liquides, minéraux et végétaux. Il y a, comme il l'écrit, « des sermons dans les pierres et des livres dans les ruisseaux. Les feuilles d'érable et de bouleau sont de vieilles runes non encore déchiffrées » (*A Week on The Concord and Merrimack Rivers*, 216 ;

218). L'Esprit des lieux ne cesse de s'exprimer : rochers, feuilles, vents et ruisseaux, tout fait signe et interpelle la créature qui prend conscience du fait que la trame ultime de la réalité serait de nature sonore, et que l'harmonie est la clef de la santé physique et spirituelle. Il faut donc rétablir la consonance entre le langage humain et la voix du monde, accorder « musique terrestre » et « musique céleste », condition première pour percevoir les échos sublimes de l'Être et ensuite, peut-être, entrer en contact avec l'ineffable, « les ondes du Silence » (« *the waves of Silence* » *AW*, 333), stade suprême où l'esprit des lieux se fait voix de Dieu et devient selon l'expression de E. A. Poe, contemporain de Thoreau, "*a sound of silence*", ce "verbe muet", λογος σιωπων, dont parle Plotin.

Ainsi, comme le montrent ces exemples à peine esquissés, l'esprit des lieux est bel et bien présent dans la culture du Nouveau Monde, mais paradoxalement, c'est à un homme de lettres britannique, D. H. Lawrence, que l'on doit la mise en lumière et l'utilisation la plus brillante de cette notion dans le cadre de la littérature américaine. Ses *Études sur la littérature classique américaine*, publiées en 1922, s'ouvrent sur un premier chapitre intitulé précisément "L'Âme des lieux" :

> L'expression artistique de la vieille Amérique comporte une sorte de qualité étrangère qui n'appartient qu'à elle. Mais, bien sûr, tant que nous persisterons à considérer ces livres comme des contes pour enfants, cette qualité nous échappera.
> On se demande ce que les fiers Romains des IIIe et IVe siècles comprenaient aux étranges élucubrations de Lucrèce, d'Apulée ou de Tertullien, d'Auguste ou d'Athanase.
> La voix fantastique de l'Espagne Ibérique, la magie de l'ancienne Carthage, la passion de l'Afrique du Nord et de la Lybie, on peut bien parier que les Romains, si conformistes, n'ont rien perçu de tout cela. […] Il est difficile de reconnaître une voix neuve, aussi difficile que d'écouter un langage inconnu. […] Il y a une émotion « différente » dans les vieux classiques américains, c'est le passage de la vieille *psyché* à quelque chose de nouveau, comme un déplacement de valeurs. […]
> *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 réalité*. (9, je souligne)

D'autres critiques lui emboîteront le pas, et la notion d'*esprit des lieux,* transposée dans le paysage intellectuel et culturel du Nouveau Monde, y connaîtra 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*) ; mentionnons enfin, mais la liste est loin d'être close, Leslie Fiedler, soulignant dans son essai, *The Return of the Vanishing American*/*Le Retour du Peau-Rouge* (Seuil, 1971), que l'esprit qui hante la Prairie américaine – et qu'il appelle d'ailleurs après D.H. Lawrence, *Le Démon du Continent* –, est celui de son premier occupant, l'Indien, esprit des lieux courroucé et tourmenté, incarnant l'autre face, redoutable, du "*genius loci*", c'est-à-dire le *daimôn* :

> Il est intéressant de constater que l'Âme des lieux n'exerce toute son influence sur le nouveau venu que lorsque l'ancien habitant est mort ou absorbé. Ainsi de l'Amérique. Tant que les Indiens rouges existaient en assez grand nombre, les nouveaux colons étaient à peu près immunisés contre le daimon ou démon d'Amérique. Mais du jour où le dernier noyau de vie rouge sera brisé, les hommes blancs devront compter avec la redoutable force du démon continental.
>
> Actuellement, le démon du lieu et les fantômes inapaisés des Indiens morts agissent sur l'inconscient ou le subconscient des Américains blancs. Ils sont la cause de l'agitation frénétique, genre Oreste, de l'âme yankee, ce malaise intérieur qui confine parfois à la folie. […] Jusqu'à présent, l'esprit inexprimé de l'Amérique s'est développé secrètement dans l'âme américaine. Mais avec la génération montante, les Indiens survivants seront condamnés à disparaître dans le grand marécage blanc. Alors *le Daimon de l'Amérique* travaillera au grand jour, et nous verrons de grands changements. (52)

C'est donc dans le domaine de la création artistique que la question de l'esprit des lieux s'est posée avec le plus d'acuité ; N. Hawthorne et les écrivains qui se lamentaient sur son absence, n'auraient pourtant pas manqué d'en ressentir l'influence s'ils s'étaient rendus sur les berges du Père des Eaux, au pied des Rocheuses majestueuses, au cœur de la vaste Prairie et de la Forêt originelle ou au bord du Grand Canyon…

On verra donc au XIXe siècle, période déterminante pour l'émergence d'un art américain, la production artistique s'efforcer de dégager le sens du paysage américain et de se mettre à l'unisson de l'esprit des lieux qui en émane ("*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 Crèvecœur, 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. (M. Fuller in K. S. House, *Myth and Reality in American Literature*, Greenwich, Fawcett Publications, 1966, 155. Je traduis)

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*) d'un esprit des lieux d'abord perçu et interprété par rapport à une grille de références inadaptée parce qu'importée.

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 » (P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, 59). Sourds et aveugles, dans un premier temps, à l'esprit des lieux autochtone, les artistes dépeindront l'Amérique 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. (H. M. Jones, cité in *Reality and Myth in American Literature*, 11)

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.

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 or, 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'usage. (W. Channing, cité in *Reality and Myth in American Literature*, 113. Notre traduction)

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 leur en a fait don. En fait, l'idiome littéraire authentiquement américain ne sera pas la langue des Indiens, mais celle d'un autre fils de la nature, 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.

À ce stade, j'aimerais suivre une autre piste de réflexion esquissée par la référence au *Yoknapatawpha* dans le texte de présentation du colloque, et faire une incursion dans une province des Lettres américaines – la littérature sudiste – où cette notion d'esprit des lieux, sous son avatar de « *sense of place* », joue une rôle primordial.

Alors qu'on a pu dire, à tort ou à raison, qu'une grande partie de la littérature moderne aux USA est un littérature « sans ancrage dans un lieu » ("*without place*"), au sens où elle ne s'identifie pas avec un *topos* spécifique comme le prétend le romancier, Thornton Wilder : « les Américains sont abstraits. Ils sont déconnectés. Et s'ils ont une relation, c'est à partout, à tout le monde et à toujours », on peut, à l'inverse, affirmer que le « sens du lieu » est le génie tutélaire de la fiction sudiste. Ainsi, E. Welty, prenant le contrepied de Wilder, parle du grand avantage qu'il y a à être « située et contenue » : « Comme bon nombre d'autres écrivains régionaux, c'est le lieu qui me communique l'impulsion initiale. Le lieu où je suis et celui que je connais […] sont ce qui me fait écrire mes histoires », et elle rajoute en parlant des Sudistes que « le lieu, l'environnement, les relations, les répétitions constituent le souffle même de leur existence. »

Le roman sudiste présuppose toujours une étroite identification avec un lieu donné, un enracinement dans un milieu restreint et circonscrit, une intense participation à la vie qui s'y déroule ; le romancier sudiste excelle dans l'art de susciter entre le personnage et le monde physique qui l'entoure, une subtile conjuration d'harmoniques. W. Faulkner a donné le ton quand il écrivit, dans *Tandis que j'agonise* (traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1934, 50) :

> C'est le défaut de ce pays ; les choses, le temps, tout ça dure trop longtemps. Nos terres, c'est comme nos rivières ; opaques, lentes, violentes, modelant, créant la vie des hommes à leur image, implacable et méditative.

On trouve de multiples exemples de cette symbiose ou complicité rythmique entre climat physique et climat humain. Mais, là n'est pas la seule vertu du lieu : c'est aussi le stimulant de cette fonction fabulatrice qui est à l'origine de l'œuvre. L'esprit des lieux est clairement associé aux notions de vocation et d'appel ; W. Faulkner dans *Absalon! Absalon!* évoque « Le Sud ténébreux mort depuis 1865 et peuplé de fantômes verbeux. » Outre ces fantômes verbeux, il existerait dans le Sud des *lieux conteurs*, inducteurs de récits ou de mythes et opérateurs d'images. Mainte œuvre témoigne ainsi de l'enracinement de la fiction dans un lieu particulier, et sur le cadastre des fictions sudistes se détachent en qualité de « lieux-dits » (entendez de *topoï* sur lesquels s'articulent un *logos* ou un *mythos*), la Plantation, le Fleuve et les Bois, où deux célèbres nouvelles de Faulkner, "*The Bear*" et "*Red Leaves*" évoquent d'inoubliables épiphanies de l'esprit des lieux sous la forme d'un serpent, que les protagonistes saluent dans les mêmes termes : « Vieux grand-père » et « Chef, dit-il. Grand-père ».

Tous ces lieux bruissent de mille échos enveloppant êtres et choses : « Chaque endroit, chaque personne a pour ainsi dire son halo de récits » (Shirley Ann Grau, *Les Gardiens de la maison*, traduit par C.-M. Huet, Paris, Stock, 1965, 24). Dans la fiction sudiste, la réalité ne vit et ne se soutient que de la présence latente d'une voix, d'un murmure – celui de l'esprit du lieu – appellant qui les entend vers un ailleurs, un au-delà mystérieux où l'écrivain en puissance trouvera à la fois sa vocation et le matériau de sa création. *La Maison d'haleine* de W. Goyen (traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1954, 28) en est un exemple caractéristique :

> Et la maison apparaît maintenant comme un vieux, très vieux monument dans le souvenir torturant de nous-mêmes, maison aux frises de décombres, emplie de nos conversations, gardienne des choses qui parlent après nous comme un jour, elles parlaient en nous, et attendant que l'un de nous lui rende son langage, y trouvant le sien en même temps.

Le héros sudiste fait son entrée dans le monde moins pour le transformer ou le contester que pour se mettre à l'écoute de son Verbe, initiateur de la fiction et « sésa-

me ouvre toi » du passé, comme en témoigne encore Boy Ganchion, le héros de W. Goyen :

> Et, pour trouver ce que nous sommes, nous devons pénétrer à nouveau à l'intérieur des idées, des rêves de mondes qui nous ont faits, nous ont rêvés, et trouver là, attendant dans les bouches usées, les paroles qui sont les nôtres (*La Maison d'haleine* 29).

Ainsi, par l'exploration du lieu, romancier et personnages se plaçent sous l'invocation de l'esprit qui en émane pour accéder enfin à la connaissance d'eux-mêmes tant il est vrai, selon la belle formule de Flannery O'Connor, que « Se connaître, c'est connaître sa région » (35).

L'autre domaine que recouvre le titre de ma contribution – la peinture – ne fera l'objet, faute de temps, que de quelques remarques succinctes. J'évoquerai essentiellement la lente domestication de l'esprit des lieux, indomptable et sauvage – notamment l'esprit de l'Ouest – par les peintres américains en soulignant un paradoxe originel : la conquête du continent américain a été l'occasion de retrouvailles avec la forêt primitive, la prairie et les fleuves immenses, situation qui, a priori, ne devait pas manquer d'inspirer les peintres. Or, curieusement, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ce n'est pas le paysage qui va dominer la production artistique américaine mais le portrait. Certes, on perçoit bien parfois à l'arrière-plan 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 le célèbre portrait de Deborah Hall par William Williams (1776) où le peintre en représentant son modèle au milieu d'un jardin orné de bas reliefs antiques, a voulu « l'intégrer dans le système emblématique hérité de la vieille Europe[1] ». Comment expliquer ce "long silence visuel[2]" et cette "vacuité sémantique[3]" 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 » (73). Le réel, quand il se présente tel qu'en lui-même est – comme se plaît à le souligner le philosophe Clément Rosset (*Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, 80) –, "idiot", au sens originel de *idiôtes*, c'est-à-dire particulier et seul de son espèce, aussi est-il inaccessible tant

---

1. *L'Art des États-Unis*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992, 137.

2. G. Bachelard, L'*Air et les songes*, Paris, J. Corti, 1965, 283.

3. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983,163.

qu'il reste pris dans l'insularité de sa singularité. Avant d'être perçu tel qu'en lui-même, le paysage américain a été investi et travesti par les projections d'un imaginaire recyclant des thèmes archaïques, des références mythiques et des images importées.

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, ce qui montre bien que « l'endoctrinement visuel » 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 » (R. Barthes, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, 32). 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 a longtemps fait écran. Ainsi, il faudra près de deux siècles pour que se constitue par touches successives 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.) un nouveau système de perception et d'interprétation de la nature américaine, disons le mythe visuel de l'Amérique.

En réponse au défi lancé par la nouveauté et la monumentalité du Nouveau Monde, territoire prétendument vierge et sans repère aucun qui « participe de la modalité indifférenciée, informe d'avant la Création[4] », 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 traduira 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 » (P.-Y. Pétillon, 43). Le peintre américain, contraint de voir grand – W. C. Bryant parle de "*dilated eyesight* " ou « vision dilatée » – devra élargir et 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

4. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, 26.

un spectacle dont le peintre Thomas Cole a déclaré « qu'il était, malgré ses multiples beautés, trop étendu et semblable à une carte pour figurer sur la toile ». 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 finiront par acquérir 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 – 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 deux visages archétypaux de l'Amérique – un désert hurlant (*a howling desert*) et un Paradis (*an Eden*), une nature sauvage et une nature domestiquée – synthèse se traduisant par l'émergence du paysage mixte, combinant harmonieusement espace brut et espace civilisé, Arcadie et Métropolis. Ce "paysage industriel pastoralisé", 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 » (E. Marienstras, *Wounded Knee : L'Amérique fin de siècle*, Paris, Éd. Complexe, 1996, 185).

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 réappariton de l'âme originelle ». Ce sera là la source de deux contributions typiquement 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 joue 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 là une des évolutions les plus remarquables de l'esprit des lieux dans le domaine de la peinture américaine.

Comme en témoignent ces divers exemples, il ne fait guère de doute que l'esprit des lieux a puissamment modelé la création littéraire et artistique aux USA ; il a donné son inflexion particulière à la voix qui s'exprime dans le roman et doté les toiles des peintres d'un format hyperbolique à la démesure des visions du Nouveau Monde qui s'offraient à leurs yeux. Notons au passage qu'avec l'invention de l'écran panoramique, le cinéma suivra la voie frayée par la peinture de paysage.

Pourtant malgré ces observations, qui corroborent la pertinence de la notion d'esprit des lieux dans le cadre de la culture américaine, je suis tenté de prendre le contre-pied de ma propre interprétation par une réflexion sur l'exil[5] où je vois, en quelque sorte, l'antithèse du thème de ce colloque, car si l'esprit des lieux favorise l'inscription dans un territoire et une culture, l'exil déterritorialise mais se révèle tout aussi fécond que le *genius loci* dans la naissance de l'art. Or, ces deux expériences sont également présentes dans l'émergence de la civilisation américaine où elles ont joué un rôle déterminant. J'aimerais souligner le fait essentiel que tout comme l'exposition à l'esprit du lieu, l'exil serait aussi une nécessité primordiale et fondatrice pour l'écrivain et l'artiste ; je songe ici, à titre de preuve, à une réflexion de Gregor von Rezzori : « Un écrivain me semble toujours être un *ex* à l'encontre de la réalité telle qu'elle est, à l'égard des choses comme elles sont[6] », point de vue que confirme J. Kristeva quand elle écrit que : « La psychanalyse m'a conduite à penser que l'exil me constituait et non pas mon appartenance » (*Au risque de la pensée*, s.l. Éditions de l'Aube, 2001, 26). Alors, entre esprit des lieux, d'une part, et exil, de l'autre, où se trouve le véritable ressort de la création artistique et littéraire ? La question, à ce stade, ne peut que rester en suspens…

5. Mentionné dans le texte de cadrage du présent colloque et thème de réflexion de mon propre Centre de recherches – le VECT-*Mare Nostrum* – depuis plus d'un an.

6. P. Matvejevitch, *Le Monde « ex » : Confessions*, Paris, Fayard, 1996.