



HAL
open science

L'INVENTION DU PAYSAGE AMÉRICAIN

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. L'INVENTION DU PAYSAGE AMÉRICAIN. Pr. J. THOMAS. INTRODUCTION AUX MÉTHODOLOGIES DE L'IMAGINAIRE, ELLIPSES, pp.210-215, 1998, 2-7298-6776-7. hal-01728974

HAL Id: hal-01728974

<https://hal.science/hal-01728974v1>

Submitted on 12 Mar 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

L'INVENTION DU PAYSAGE AMÉRICAIN

Paul CARMIGNANI

Université de Perpignan-Via Domitia

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

(J.-J. Mayoux¹)

De par le rapport originel et constitutif qu'elle entretient avec le rêve, le mythe et l'utopie, la culture américaine, dont on a dit à juste titre, en un raccourci aussi audacieux que pertinent, qu'elle fabrique du réel à partir des idées, alors que les Européens transformeraient le réel en idées, ou en idéologies², représente un champ d'étude privilégié pour les partisans d'une épistémologie accordant à l'imaginaire la part qui lui revient de droit dans les sciences humaines. C'est donc dans cette optique que nous nous proposons d'évoquer un aspect particulier de l'Amérique "imaginale" : la question de la représentation de l'espace dans l'art américain des XVIII^e et XIX^e siècles afin de démontrer l'importance et l'efficace de l'imaginaire dans la structuration, l'appropriation et l'interprétation du réel.

Mais qu'entendons-nous par imaginaire ? La diversité de ses manifestations a suscité de multiples définitions, qui semblent toutefois s'organiser autour de trois pôles : les notions de lieu de passage (ou d'espace d'échange et de virtualité), de faculté d'innovation (ou de création), et enfin de dynamisme intégrateur. Ce qui débouche sur trois définitions possibles que l'on pourrait qualifier respectivement de *topique*, *dynamique* et *fonctionnelle*, mais qui, loin d'être mutuellement exclusives, sont complémentaires l'une de l'autre. La première acception fait de l'imaginaire une sorte d'*alibi* au double sens du terme, c'est-à-dire une *stratégie de défense*, légitimation ou justification, et un *ailleurs*, à la fois spatial et temporel (un *aliquando* ?), vers lequel on tend : s'y manifesterait une oscillation caractéristique entre l'*arché* et le *télos*, entre la détermination par le proche (le connu, le familier, l'acquis) et l'interpellation par le lointain (l'inconnu, l'inouï, l'inattendu). En ce sens, l'imaginaire, « pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous distan-

¹ *La Peinture anglaise*, Genève : Skira, 1972.

² J. Baudrillard, *Amérique*, Paris : Grasset, 1986, 83

çons des réalités présentes³ », nous soustrairait au déjà-vu, déjà-lu, déjà-connu pour nous projeter vers l'étrange, ce qui reste encore à découvrir : il serait alors une façon de déborder le réel, le « support d'une sorte d'irréalité au sein de l'être » et une « manière de se construire et d'échapper à soi⁴ ».

La seconde acception mettrait davantage l'accent sur une capacité – aussi essentielle et vitale que la précédente – d'innovation et de transformation des données de la perception ou de l'expérience. On y retrouve le sens originel de faculté de créer des représentations mentales et des images : l'imaginaire relève alors de l'ordre de la fiction et intègre dans son fief « l'ensemble des images et des relations d'images qui constituent le capital pensé » – et ajouterons-nous “rêvé” – « de l'*homo sapiens*⁵ ». S'y rattache tout naturellement l'organisation de visions du monde, ce qui permet d'évoquer l'imaginaire dans sa dimension sociale où il s'affirme essentiellement comme dynamisme contradictoirel : l'imaginaire n'est plus traduction ou transposition mais processus, puissance synthétisante ayant pour objectif d'opérer le dépassement d'une opposition dans une *coincidentia oppositorum*. L'imaginaire apparaît alors, troisième et dernière hypostase, comme un système d'équilibre antagoniste, un dynamisme global fait de rééquilibrages ou de compensations d'instances complémentaires et antithétiques. À la fois instrument d'appréhension et de compréhension de la réalité, et « condition indépassable de la vie en société » (Védrine, 10) dont il assure la cohésion et la légitimation, l'imaginaire, dans cette optique, aurait pour attribution essentielle de gérer les tensions entre diverses polarisations et d'en opérer la médiation progressive. La fonction imaginaire serait ainsi mise en branle par la présence d'oppositions de type binaire et viserait à organiser un monde sans contradictions, d'où son caractère “euphorique” et “euphémique”. La parenté de cet imaginaire social avec la notion d'idéologie en tant que « système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée⁶ » est trop évidente pour que nous y insistions.

Ces trois définitions nous paraissent particulièrement adaptées à l'étude de la culture américaine qui, littéralement pétrie de contradictions et dominée par des oppositions de toutes sortes, relève manifestement du “régime schizoïde” : l'âme américaine, comme l'écrit D. H. Lawrence, qui l'a admirablement analysée, « est divisé entre ces deux tendances : l'innocence et le désir, le Spirituel et le Sensuel⁷ », dualité renforcée par le manichéisme du puritanisme américain. En outre, cette

³ J. Starobinski, *La Relation critique*, “L'œil vivant II”, Paris : Gallimard, 1970, 174.

⁴ H. Védrine, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire*, Paris : Librairie générale française, 1990, 26, 17.

⁵ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1969, 12.

⁶ L. Althusser, *Pour Marx*, Paris : Maspéro, 1965.

⁷ *Études sur la littérature classique américaine*, Paris : Le Seuil, 1945, 83.

culture présente de multiples exemples des trois types de résolutions que l'imaginaire est susceptible de mettre en œuvre à partir d'une opposition de type A vs. B, et ce, dans quelque domaine que ce soit. La polarité originelle peut devenir $\emptyset \rightarrow B$ (ou $\emptyset \rightarrow A$), c'est-à-dire nier un des termes de l'antinomie au bénéfice de l'autre : la confrontation de l'Anglo-Saxon protestant de race blanche à l'Autre incarné par l'Indien ou le Noir fut résolue par leur exclusion du champ d'application de la citoyenneté américaine. L'opposition peut déboucher sur $A \cup B$, une forme d'équilibre conflictuel maintenant sans dépassement les deux termes de l'antithèse : ainsi l'histoire américaine se veut-elle tout à la fois rupture – avec l'Europe, la tradition, le temps profane... – et continuité. Enfin, dans le meilleur des cas, il peut y avoir dépassement de l'antithèse ($A \text{ vs. } B \rightarrow C$), c'est-à-dire apparition d'un troisième terme (*tertium quid*) ; citons à titre d'exemple – sur lequel nous allons revenir – l'émergence dans le domaine de la peinture américaine du “paysage industriel pastoralisé”, c'est-à-dire d'un paysage mixte à la fois bucolique et technologique combinant harmonieusement mythe agraire et capitalisme industriel.

Rappelons – car on l'oublie trop souvent tant est forte la tendance à ne voir dans l'aventure américaine que l'expression de l'esprit novateur de la Renaissance – que la conquête de l'Amérique, s'est déroulée dans un cadre idéologique et conceptuel qui est longtemps resté celui de la vieille Europe. De même, l'outillage mental des premiers artistes américains – leurs schèmes de perception et d'interprétation de la réalité, de l'espace et du temps – restera longtemps marqué par son origine européenne avant de s'adapter à un nouvel environnement : ce sera le fruit d'une lente dialectique, d'une subtile interaction entre l'ancien et le nouveau qui se traduira par l'élaboration d'une nouvelle structure mentale. Processus complexe et laborieux, qu'il serait erroné d'interpréter en termes de brutale et radicale mutation ; ce fut au contraire le résultat d'une longue maturation où des schèmes obsolètes ont pu jouer le rôle d'archaïsmes anticipateurs, à la fois sources d'inspiration et d'innovation, et ressorts du progrès : c'est ce tissage entre l'ancien et le nouveau, qui fera jouer le dynamisme contradictoire de l'imaginaire et produira un moyen terme original, qui fait l'intérêt de l'exemple américain.

L'immensité de l'espace a puissamment contribué à l'émergence d'un imaginaire que nous aimerions aborder maintenant dans sa fonction de “dynamisme organisateur” et dans sa relation à l'image, c'est-à-dire en tant que lieu de surgissement de représentations mentales, “instinct” ou faculté d'images par lesquelles l'être humain cherche non pas à s'affranchir du monde physique mais à l'ordonner et à l'intégrer dans sa vision du monde. C'est naturellement dans le domaine de l'art – peinture, littérature – dans la relation esthétique à des objets naturels que se manifeste le plus clairement la lente mais radicale transmutation de l'imaginaire européen en imaginaire américain.

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 (1735-1813), 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 : 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 pied⁸ ». La solution passera par une nécessaire conversion du regard et l'invention d'un langage verbal et pictural approprié. 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 (1783-1859) se lamente-t-il que « son pays natal ne puisse malheureusement s'enorgueillir d'une seule ruine », et ses contemporains, artistes peintres, déploreront-ils de ne pas retrouver en Amérique un des thèmes consacrés de la production picturale européenne : le paysage *cum ruinis*. 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 : l'Amérique est dépeinte 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 quand ce n'est pas des eubages et des druides. En conséquence, « 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 quasiment inconnue⁹ ». Quant à la faune et à la flore du Nouveau Monde, il faudra attendre très longtemps pour que leur extraordinaire nouveauté et diversité transparaisse dans l'œuvre des peintres et des écrivains de la jeune nation.

⁸ M. Fuller, in Kay S. House, *Myth and Reality in American Literature*, Greenwich : Fawcett Publications, 1966, 155. Nous traduisons.

⁹ H. M. Jones, cité in *Reality and Myth in American Literature*, 11. Nous traduisons.

Ce que révèlent ces quelques données, 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 registre, le répertoire conventionnel européen était 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. En effet, 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 tableau un pan de nature, mais rien n'en dénote ou connote le caractère spécifiquement américain ; dans la plupart des cas, il s'agit d'un espace neutre ou vaguement italianisant comme dans 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 « intégrer son modèle dans le système emblématique hérité de la vieille Europe¹⁰ ». La sensibilité à un pittoresque autochtone, typiquement américain, sera retardée et contrariée par la survivance de schémas de perception d'ordre culturel certes, mais tellement intériorisés qu'ils sont devenus instinctifs, et d'une grille d'interprétation naturalisée par une longue tradition picturale : en d'autres termes, le savoir détermine le voir et le monde environnant est perçu en fonction de paramètres culturels illusoirement ressentis comme naturels. 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 nature¹¹ ». 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 mettre un terme à cette « vacuité, nudité sémantique¹² », à ce long « silence visuel » (G. Bachelard) et constituer 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.

¹⁰ *L'Art des États-Unis*, Paris : Citadelles et Mazenod, 1992, 137.

¹¹ R. Barthes, *Leçon*, Paris : Le Seuil, 1978, 32.

¹² J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris : Gallimard, 1983, 163.

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. Il leur faut affronter cette « terrible vastitude¹³ », une Nature qui évoque moins la Terre-Mère que la matière brute, qui incarne « le sauvage, le grandiose, le terrible¹⁴ », 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 du spectateur, ou au contraire l'effet de “butoir”, qui met fin au vertige visuel et tente d'endiguer le « déferlement des terres sauvages¹⁵ ». De même, on assistera à la mise en relief de trois éléments spécifiques – la montagne, la forêt, le fleuve – 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 pacifique¹⁶ ». Nous avons là un bon exemple de l'efficacité de l'imaginaire qui parvient à concilier et à dépasser

¹³ P.-Y. Pétilion, *La Grand-route*, Paris : Le Seuil, 1979

¹⁴ *L'Art des États-Unis*, 192.

¹⁵ P.-Y. Pétilion, 43.

¹⁶ E. Marienstras, *Wounded Knee : L'Amérique fin de siècle*, Paris : Éd. Complexe, 1996, 185.

les contraires 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 prend 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 tendances fort bien représentées dans l'art pictural américain qui a fortement subi l'influence du romantisme européen : le *sublime*, qui projette le mode héroïque propre aux sujets historiques européens sur le paysage même, et le *luminisme*, qui s'attachera à explorer les qualités de diffusion et d'irradiation de la lumière et des tonalités atmosphériques. En favorisant la transition du *lumen* au *numen*, le paysage devient ainsi le support d'une forme de piété optique 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 un idiome pictural originaux visant 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 impérial¹⁷ », mais à la différence de la conquête physique du territoire, cette annexion symbolique et imaginaire n'est toujours pas achevée.

Ce qu'illustre l'exemple que nous venons d'évoquer trop brièvement, c'est la nécessité d'opérer un renversement de perspective en faveur de l'imaginaire qui répond effectivement au paradoxe fondamental de l'expérience américaine, à savoir que, contrairement à ce que l'on pense souvent, le vrai mythe de l'Amérique consiste en ceci « qu'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 américain¹⁸ ». L'Amérique a longtemps été une enclave à mi-chemin entre deux imaginaires : celui de la vieille Europe, déjà constitué et sanctionné par un usage séculaire, dont il faudra se déprendre, et un imaginaire nouveau – virtuel – le sien propre, dont la constitution

¹⁷ P.-Y. Pétilion, *L'Europe aux anciens parapets*, Paris : Le Seuil, 1986, 77.

¹⁸ D. H. Lawrence, 74.

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 D. H. Lawrence 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 un vieux pays qui parle avec une voix d'enfant et regarde le monde avec les yeux d'un adolescent, mais loin d'être un apanage naturel, l'innocence et la jeunesse de cette voix et de ce regard furent le fruit d'une lente conquête où l'imaginaire – « organe vital de notre relation à l'univers¹⁹ » – contribua tour à tour, dans une oscillation caractéristique, à étendre la domination de l'Américain sur le réel ou à rompre les attaches qui l'y reliaient pour lui permettre de s'évader vers un "ailleurs" offrant d'autres perspectives.

¹⁹ J. Starobinski, 189.