



Confluences II

Paul Carmignani

► To cite this version:

Paul Carmignani. Confluences II: Analyse du tableau de B. West, "La mort du général Wolfe". Cahiers de l'université de Perpignan, 1996, L'Héritage méditerranéen dans la culture anglo-saxonne, 21, pp.151-157. hal-01738096

HAL Id: hal-01738096

<https://hal.science/hal-01738096>

Submitted on 22 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

CONFLUENCES II :

ANALYSE DU TABLEAU DE B. WEST, “LA MORT DU GENERAL WOLFE”

PAUL CARMIGNANI
(Université de Perpignan)

AL'EXCEPTION de l'étude de J. Carré sur l'anglo-palladianisme (qui aurait d'ailleurs pu avoir sa contrepartie pour les États-Unis où s'est développée, à l'initiative de Th. Jefferson, une variante américaine de ce style architectural), il a été jusqu'à présent beaucoup question de littérature, aussi aimerions-nous illustrer, par une brève incursion dans le domaine des arts plastiques, une autre voie de recherche évoquée dans notre introduction (Cf. *Confluences I* accessible sur HAL : ref. hal-01733792) – la peinture – à partir d'un exemple canonique : le tableau du peintre américain, Benjamin West, *La mort du Général Wolfe* (1770), qui par son thème et sa composition est emblématique – tout comme la carrière de son auteur – de la richesse et de la complexité des relations qui se sont instaurées entre l'Ancien et le Nouveau Monde dans le domaine de l'esthétique et de l'imaginaire.

L'intérêt essentiel du tableau de B. West réside dans le fait qu'il illustre une double dialectique : l'importation d'un modèle inspiré de l'Antiquité classique et l'influence en retour de la jeune peinture américaine sur la création européenne, influence traduisant une sorte de mouvement général de la production artistique en direction de l'Ouest, tropisme pressenti dès le XVIII^e siècle par l'évêque G. Berkeley¹ ou B. Franklin, tenants de la théorie selon laquelle le foyer des arts, initialement situé dans le bassin de la Méditerranée orientale, s'était successivement déplacé en Grèce puis en Italie pour passer ensuite en France ; au XVIII^e siècle, l'Angleterre étant sur le point d'occuper la première place, il était prévisible qu'à l'étape suivante le Nouveau Monde deviendrait à son tour le centre des arts.

La carrière de B. West (1738-1820) s'est déroulée à une période qui fut – nous l'avons vu – profondément marquée par la redécouverte enthousiaste de l'Antiquité. Les fondateurs de la nation américaine y puiseront non seulement les conceptions politiques et sociales inspirant leur

1. En 1728, le doyen G. Berkeley, futur évêque de Cloyne, invite le peintre écossais, John Smibert (1688-1751), à participer à la fondation aux Bermudes d'un établissement d'enseignement supérieur. Pendant une escale forcée à Newport (Rhode Island), J. Smibert exécuta la première grande toile réalisée en Amérique – *Le groupe des Bermudes* (1729) – qui devait exercer une influence considérable sur les peintres de la période coloniale. L'expédition étant sans cesse remise, Smibert finit par s'établir à Boston ; l'atelier abritant sa collection d'estampes, de copies et de plâtres d'après l'antique devint le premier musée de peinture d'Amérique.

action, mais encore les mythes et les symboles assurant la cohésion idéologique de la future République. Les artistes leur emboîteront le pas, et l'on verra par exemple Thomas Cole (1801-1848) décliner en cinq grandes toiles le *Cours de l'Empire* c'est-à-dire le parallèle allégorique entre l'Amérique et l'Empire (cycle scandé par l'*État sauvage*, l'*État pastoral*, le *Triomphe de l'Empire*, la *Destruction de l'Empire* et enfin la *Désolation de l'Empire*) ou John Vanderlyn (1775-1852) se livrer à une morose méditation sur un thème voisin dans son plus célèbre tableau d'histoire, *Marius parmi les ruines de Carthage* (1807).

Comme bon nombre de ses contemporains, West cédera à l'attrait de l'Italie ; il y séjourne de 1760 à 1763. Pour les artistes nés dans un pays sans densité culturelle, sans épaisseur historique et sans tradition artistique, l'Italie incarne tout naturellement une seconde patrie spirituelle, « la patrie du classicisme [...] L'Italie nous donne l'antiquité [...] Elle nous donne pour rien ce qu'on ne peut acquérir en Amérique, un passé légendaire et authentique [...] et par dessus tout un sentiment de permanence, d'immutabilité et de repos² ».

L'enthousiasme de West pour l'antiquité classique se manifeste dans une grande composition préfigurant le néo-classicisme français – *Agrippine débarquant à Brindisi avec les cendres de Germanicus* (1768) – œuvre qui lui valut l'admiration du roi Georges III. Le souverain britannique associera d'ailleurs l'artiste à la création de la *Royal Academy*, et lui en confiera la direction en 1792, car West est passé maître dans le genre tenu alors pour le plus noble : la peinture historique, à laquelle se rattache *La mort du général Wolfe*, tableau réalisé en 1770.

Cette œuvre, qui a pour thème un épisode relativement récent de l'histoire du Nouveau Monde³, a marqué une véritable révolution dans l'histoire de la peinture car son auteur, rompant avec les conventions du genre, traite un sujet d'actualité sans le transposer sur le mode antique : les personnages portent les armes et les vêtements de leur époque et non ceux de la Rome classique. Ce parti pris réaliste n'exclut pas cependant toute intention allégorique ni allusion à l'Antiquité. En effet, le tableau, véritable “sermon laïque”⁴ exaltant l'abnégation, l'héroïsme et le patriotisme d'un valeureux fils d'Albion, opère une habile synthèse de références diverses – américaines, indiennes, chrétiennes et gréco-romaines –, et pareil syncrétisme pictural est emblématique

2. G. Boas, *Romanticism in America* (New York : Russell and Russell, 1961) 17. Nous traduisons.

3. Les Anglais et les Américains, désireux de neutraliser la puissance française au Canada, se lancent, à partir de 1755, dans diverses opérations militaires contre les Français et leurs alliés Indiens. Dans un premier temps, les Britanniques subissent revers sur revers jusqu'à ce que William Pitt, nouveau ministre de la Guerre, envoie en 1757 des troupes fraîches sous un nouveau commandement. La victoire sera finalement acquise au Canada, le 13 septembre 1759, avec le succès de l'attaque du général Wolfe (mortellement blessé au cours de la bataille) contre Québec assiégée depuis le mois de juin. La prise de Québec scella le sort de la France en Amérique du Nord (traité de Paris en 1763) mais par son ampleur même, la victoire anglaise ouvrait la voie à la dislocation de l'empire britannique en Amérique.

4. J. D. Prown, *La Peinture américaine*, 2 vol. (Genève : A. Skira, 1987) 35.

des multiples médiations et adaptations que les États-Unis effectueront, au cours de leur histoire, dans les domaines les plus variés (politique, idéologique, artistique, etc. Le tableau de Thomas Cole, *Le rêve de l'architecte*, en offre un bel exemple) avant de trouver une voie authentiquement américaine.

Si par certains côtés, le tableau de B. West porte la marque de son époque et affiche une évidente modernité, il se rattache par d'autres aspects (tels que sa composition théâtrale, les violents contrastes d'éclairage et la disposition très étudiée des divers groupes) à une tradition bien établie. Ainsi, *La mort du général Wolfe* a été interprétée – à juste titre – comme une subtile variation de l'iconographie chrétienne, une *pietà* ou descente de croix martiale où Wolfe apparaît comme une sorte de Christ guerrier ; le soldat occupant le coin droit de la scène évoquerait par le geste implorant de ses mains l'apôtre Jean tandis qu'à gauche, symétriquement, l'officier blessé soutenu par ses compagnons d'armes figurerait la Vierge de douleurs. L'ensemble s'inscrirait donc dans la plus pure tradition des "Lamentations sur la mort du Christ". Cependant West a greffé sur ce *topos* familial, un élément d'une paradoxale étrangeté sinon incongruité : l'Indien assis au premier plan, témoin impassible et méditatif de l'agonie de son homologue, le guerrier blanc. Dialogue muet entre deux personnages qui se font face, et que maints détails (rappels des coloris, ligne serpentine des poses, armes déposées à leurs pieds, etc.) apparentent de manière symbolique et détachent nettement des autres figurants. À cet égard, le contraste entre l'attitude du Peau-Rouge et celle de ses compagnons d'armes est des plus révélateurs : les mains des autres participants se tordent de douleur, pointent dans diverses directions, étreignent le drapeau, supportent un officier blessé et soutiennent le mourant, bref donnent l'impression d'une pathétique agitation alors que l'Indien, le menton appuyé sur le poing droit, paraît figé dans une profonde méditation par le spectacle de la mort. Le sauvage est en fait le deuxième foyer de signification de l'œuvre à laquelle il restitue, indirectement, la dimension classique sinon antique que West avait escamotée par le choix initial qu'il avait fait d'habiller ses personnages à la mode de leur temps. En effet, l'Indien assis au premier plan, contemple la scène dans une pose stoïque qui fait pendant à celle du personnage féminin situé dans le coin inférieur gauche du tableau réalisé deux ans plus tôt, *Agrippine débarquant à Brindisi avec les cendres de Germanicus* : dans les deux cas l'emprunt à la statuaire antique est flagrant. Autre rappel discret de l'œuvre précédemment citée : l'ample couverture qui enserre la taille du Peau-Rouge. Son beau drapé confère à cet accessoire la dignité d'une toge romaine.

Symboliquement, l'Indien, l'homme de la nature, se trouve investi d'une fonction pour le moins paradoxale : il oriente l'interprétation générale de l'œuvre. Par son exemple, il invite le spectateur du tableau à partager la réflexion que lui inspire une scène dont il est apparemment le seul à saisir toute la portée sublime. En outre, sa fixité fige le sens du tableau : par son entremise,

une scène d'actualité pleine de clameurs et de fureur bascule dans l'intemporel de l'archétype héroïque et patriotique. C'est donc au Noble Sauvage qu'est dévolu le rôle d'intercesseur ou de "passeur" assurant l'accès du héros contemporain au Panthéon des gloires antiques.

À quel titre et par quel cheminement ? Pour répondre à cette interrogation, il convient d'invoquer la filiation symbolique qui fait du "bon sauvage" l'héritier spirituel et naturel des Scipion, des Solon et des Caton. En raison même de sa nature primitive, l'hôte des forêts et de la prairie américaines aurait été préservé des souillures et du processus de corruption qui semblent immanquablement affecter la civilisation. Somme toute, l'autochtone pétrifié en statue antique ne serait qu'un nouvel avatar des parallèles audacieux entre l'Antiquité et l'Amérique qu'ont souvent esquissés les idéologues et les artistes du Nouveau Monde au moment crucial où leur pays était en passe de devenir une nouvelle entité : les États-Unis. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les Européens ont partagé cette illusion et fait le même rapprochement : si l'on peut s'étonner de lire sous la plume de J. F. Cooper que l'Indien est « une précieuse relique du ciseau des sculpteurs grecs » ("some precious relic of the Grecian chisel"), on est plus surpris encore de voir Ch. Baudelaire déclarer à propos des portraits de deux chefs indiens – *Petit Loup* et *Graisie de buffle* – par l'artiste américain G. Catlin (1796-1872)⁵, que la presse parisienne accusait de ne savoir ni peindre ni dessiner :

M. Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens ; la construction de leur tête est parfaitement bien comprise. Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, *ces sauvages font comprendre la sculpture antique*.⁶

Jugement repris et confirmé dans le "Salon de 1859" où l'écrivain évoque une fois encore « ces sauvages du Nord-Amérique [...] qui, même dans leur état de déchéance, nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques » (410). La convergence entre le poète français et les artistes américains est frappante, et témoigne de la persistance du mythe assimilant l'Homme de Nature à l'héritier de la civilisation antique.

On peut donc voir *La mort du général Wolfe* comme une sorte de *melting-pot*, de creuset pictural, où viennent se fondre en une synthèse, somme toute réussie, actualité du sujet et référence à l'Antique, réalisme des détails et idéalisme du thème, innovation et tradition. Bel exemple de dépassement des oppositions binaires par le tissage d'un *tertium quid* qui, dans certaines œuvres, pourra prendre la forme d'un Nouveau Monde "romanisé" ou d'une Antiquité "indianisée".

5. Peintre de l'Ouest américain, il vécut parmi les tribus indiennes et réalisa de nombreux tableaux et portraits. Il exposa sa collection de peintures aux États-Unis puis en Europe où plusieurs portraits d'Indiens retinrent l'attention de Baudelaire lors du Salon de Paris.

6. Ch. Baudelaire : *Œuvres complètes* (Paris : Éd. du Seuil, 1968) "De quelques coloristes" in "Salon de 1846", p. 240. Nous soulignons.

L'éclectisme de West ouvre ainsi une voie nouvelle entre les sollicitations du mythe, les conventions de la tradition et les impératifs de la modernité.

Mais cet aspect, bien qu'essentiel, n'épuise pas la signification d'une peinture historique qui traduit aussi accessoirement une contradiction que nous avons précédemment évoquée (cf. "Confluences I"). L'œuvre qui dépeint la mort d'un héros sur le champ de bataille atteste du fait que le Nouveau Monde n'a pas échappé au sort que les colons redoutaient par dessus tout – voir l'Europe exporter en Amérique ses rivalités politiques et économiques. Bien que les premiers Américains aient souhaité creuser le fossé avec l'Europe et inaugurer une ère nouvelle, l'Histoire a finalement rejoint l'Amérique. Le tableau en témoigne, mais en même temps, on y voit un artiste américain s'inspirer d'un modèle issu de l'Antiquité et opérer une symbiose nouvelle et inattendue, appelée à devenir la marque et l'apport essentiel des États-Unis dans le domaine des arts.

Dans ce tableau, B. West, premier artiste américain à jouir d'une réputation internationale, affirme sa double appartenance – ses origines américaines et son loyalisme britannique – tout en reconnaissant sa dette à l'égard de l'Antiquité. *La mort du général Wolfe*, qui a inauguré la révolution réaliste prolongée et menée à son terme par John Singleton Copley (1738-1815), représente par son impact sur le néo-classicisme européen une des premières contributions décisives que le Nouveau monde apportera à la tradition picturale de l'Ancien.