



Le paysage transcendantal dans la peinture américaine, 1835-1990

Ollier Jacqueline

Pour citer cet article

Ollier Jacqueline, « Le paysage transcendantal dans la peinture américaine, 1835-1990 », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/820>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/820>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/820.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

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

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

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

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le paysage transcendantal dans la peinture américaine, 1835–1990

Jacqueline Ollier*

At the beginning of the 19th century, American painters began to explore their virgin country. Starting from the Hudson valley, Cole, Church and Durand went as far north as Maine. In the late 1860's, German-born Bierstadt was the first painter to travel West to California. Back in their studios, these artists produced ideal landscapes whose details were based on observation but whose overall effect was grounded in faith. They painted the American Eden where man, in Emerson's transcendental words, was "nothing" and could "see all" by becoming "a transparent eyeball". This dissolution of the self in the ecstatic contemplation of God's creation reached its acme with the Luminists and still inspires the contemporary vision and depiction of the American landscape.

Le paysage apparaît très tard dans la peinture américaine. Il faut attendre que Thomas Cole, fraîchement débarqué d'Angleterre, commence à remonter la vallée du fleuve Hudson en jetant au fur et à mesure sur la toile — ou dans ses Carnets — ses impressions et ses observations. Au dix-huitième siècle en Amérique, on peignait surtout des portraits. Le paysage se réduisait à un arrière-plan conventionnel dont la seule raison d'être était d'ordre sociologique : jardins, fontaines, colonnes, rares échappées sur un port aux riches vaisseaux n'étaient là que pour suggérer les occupations, la fortune ou le rang de la personne représentée, même si leur intérêt esthétique n'est pas négligeable¹. Tout change avec l'arrivée de cet Anglais romantique, séduit par les paysages de la vallée du Hudson qu'il remonte à pied jusqu'aux Catskills, le carnet de croquis à la main et le chevalet sur le dos. Cole sera en Amérique le premier artiste à peindre en plein air. À la belle saison, il explore les forêts épaisses qui couvrent les pentes des monts Catskills. En 1835, et à nouveau en juin 1837, il poussera jusqu'aux monts de l'Adirondack en

* Université de Nice – Sophia-Antipolis.

1 Citons en exemple les portraits, par John S. Copley de Nicholas Boylston et de sa sœur Rebecca (1767).

compagnie de son ami peintre Asher B. Durand. Son unique élève, Frederick E. Church qui, après la mort prématurée de son maître en 1848, lui succède à la tête de la nouvelle école du paysage, explorera le Maine jusqu'au mont Ktaadn, à la frontière canadienne et à l'île des Monts Déserts. L'hiver, dans leur atelier, les paysagistes reprennent les études, dessins, esquisses, croquis réalisés "sur le vif" pendant l'été et peignent le souvenir de ce qu'ils ont vu et les émotions que ces paysages ont suscitées en eux. Ainsi naît la première école américaine de paysage, *the Hudson River School*, ainsi nommée² parce qu'elle rassemble des peintres qui se sont établis le long de ce fleuve et l'ont peint inlassablement.

Dès 1836, Thomas Cole donne le ton avec son fameux tableau *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)*, qui présente déjà toutes les caractéristiques de la future école. Il peint un vaste panorama où l'homme est quasi invisible. La précision des détails du premier plan contraste avec l'infini d'un ciel empli de lumière. Une dramatique opposition entre ombre et lumière divise le tableau exactement en deux : la partie gauche, escarpée, boisée, sauvage est encore assombrie par un violent orage dans un ciel d'encre ; à droite, baigné de lumière, le fleuve Connecticut déploie son paresseux méandre dont la courbe, parallèle à la ligne d'horizon, contribue à agrandir l'espace. Il se love entre l'or des champs de blé et le vert tendre des prairies. Des fumées paisibles s'élèvent çà et là dans ce paysage arcadien ponctué par le clocher d'une église "qui brille comme une étoile", écrit Cole dans son *Essay on American Scenery*, publié la même année. Et il poursuit :

The American landscape possesses both the sublime and the beautiful. The wilderness exists side by side with fledgling Arcadian settlements [...] and in looking over the yet uncultivated scene, the mind's eye may see far into futurity — mighty deeds shall be done in the now pathless wilderness; and poets yet unborn shall sanctify the soil.³

The Oxbow représente donc une véritable profession de foi en l'avenir d'une Amérique pastorale où l'artiste joue le rôle de médiateur entre la nature et les hommes. Le peintre au chevalet à demi dissimulé dans la forêt ressemble étrangement à Cole lui-même dont le nom apparaît sur le carton à dessins posé près du parasol. En outre, si l'on compare le tableau définitif aux études préliminaires (visibles au *Detroit Institute of Arts*), on constate que Cole a dans la version finale accentué

2 L'appellation date des années 1870, lorsque les paysagistes de la deuxième génération devinrent célèbres.

3 Conférence prononcée devant le *New York Lyceum* en mai 1835 et publiée dans *The American Monthly* en janvier 1836.

l'opposition entre la forêt vierge et les terres cultivées. "The Oxbow" qui désigne non seulement le bras mort du fleuve mais aussi le joug qui permet de domestiquer l'animal, n'a-t-il pas été rajouté plus tard en sous-titre ? Dans la dernière version, le peintre a aussi considérablement agrandi l'espace, en profondeur et en largeur, et rendu les montagnes beaucoup plus menaçantes et sauvages. Enfin, on remarque, en plein centre du tableau, sur un monticule illuminé par le soleil, des caractères hébreux : "Shaddai" — le Tout-Puissant. Cette "vue depuis le Mont Holyoke après l'orage" ne serait-elle pas une vue de la Terre Promise, telle qu'elle apparut à Moïse depuis le Mont Nebo ? Comment ne pas penser à Emerson écrivant en 1836, l'année même où Cole peignait *The Oxbow*, "Every natural fact is a symbol of some spiritual fact"⁴ ? Pour Cole, esprit profondément religieux, poète autant que peintre, tout dans la nature parle de la présence de Dieu. *The Oxbow* est le premier d'une série de paysages transcendants qui deviennent au fil des ans de plus en plus mystiques.

En juin 1837, le peintre remonte le Hudson jusqu'à sa source, découvre le lac Schroon et peint, l'hiver suivant, *Schroon Mountain, Adirondacks*, 1838 (maintenant au musée de Cleveland). Mais auparavant, il avait relaté ses impressions premières dans son *Journal*.⁵

We entered the wood and found it but a narrow strip. We emerged and our eyes were blessed. There was no lake view as we had expected but the hoary mountain rose in silent grandeur, its dark head clad in a dense forest of evergreens, cleaving the sky, "a star-pointing pyramid". [...] Below, stretched to the mountain's base, a mighty mass of forest, unbroken but by the rising and sinking of the earth on which it stood. Here we felt the sublimity of untamed wildness, and the majesty of the eternal mountains.

La beauté vierge et sublime de ce mont lui inspire aussi un poème dans lequel il évoque l'esprit "solitaire et éternel" qui l'habite. Quant au tableau, la comparaison avec le dessin qu'il réalisa sur place (maintenant au *Detroit Institute of Arts*) montre que comme pour *The Oxbow*, Cole a délibérément exagéré la hauteur, la majesté, le caractère sublime et héroïque de Schroon Mountain. Pour ce faire, il a choisi un point de vue élevé, augmenté la distance entre le spectateur et la montagne en supprimant tout sentier qui la rendrait peut-être accessible, et l'a représentée sous un ciel d'orage qui, miraculeusement, s'ouvre sur une trouée bleue au sommet même. Enfin, il évoque notre mortalité par la prédominance des couleurs d'automne et la présence d'un grand arbre mort au premier plan — cet arbre que l'on retrouve dans tous les tableaux de Cole et qui est sa véritable signature. "The woods are

4 *Nature, The Collected Works of R. W. Emerson*, Harvard University Press, 1971.

5 *Cole Papers* (Albany, N.Y. : New York State Library).

glowing with strange beauty, but it is the hectic flush, that sure precursor of death”, écrit-il comme s’il avait la prémonition de la mort qui le guette⁶. Schroon Mountain devient dans le tableau une montagne biblique où l’on s’attend à voir Dieu descendre pour parler à son prophète. Dans ce tableau transcendantal, une présence divine imprègne et anime toutes choses. Le contact avec cette nature va permettre à l’homme de communiquer avec son Créateur dans une contemplation où la crainte se mêle à l’admiration. Comme l’écrit Thomas Cole à son ami Asher B. Durand : “The wilderness is a fitting-place to speak of God”⁷. En peignant ces paysages où le réalisme minutieux est transcendé, sublimé, Cole crée un style qui va dominer tout le dix-neuvième siècle américain et dont l’influence va se prolonger au vingtième.

Son unique élève, Frederic Edwin Church (1826-1900), va, à la mort de son maître en 1848, peindre à son tour des paysages transcendants dans un style cosmique et épique parfois proche du fantastique, surtout dans ses tableaux d’Amérique du Sud : *The Andes of Ecuador*, 1855 ; *Cotopaxi*, 1862 ; *Rainy Season in the Tropics*, 1866. Mais restons en Amérique du Nord avec le célèbre *Niagara*, 1857. Certes les Chutes ont inspiré beaucoup de paysagistes américains, mais le tableau de Church demeure unique. Par son format horizontal et ses dimensions d’abord (108 cm x 229 cm) qui augmentent le choc visuel de ce tableau deux fois plus long que haut. Par le point de vue ensuite : le peintre a refusé au spectateur tout point d’appui rassurant, toute distance d’avec ce torrent impétueux qui se rue sur lui. Le regard au ras de l’eau, il est happé et entraîné par ce courant implacable et terrifiant. Le jeu des parallèles, des ombres et de la lumière, le contraste entre la violence des remous et la délicatesse des camaïeux en vert et mauve suggèrent un espace infini, rayonnant d’énergie et de liberté. Cet élan dynamique, c’est l’optimisme de la jeune Amérique lancée à la conquête de l’Ouest, ce rythme déferlant est celui des *Feuilles d’Herbe* que Whitman a publiées deux ans auparavant :

Flow on, river! flow with the flood-tide, and ebb with the ebb-tide!
 Frolic on, crested and scallop-edg’d waves!
 Gorgeous clouds of the sunset! drench with your splendor me, or
 the men and women generations after me!

[...]

We fathom you not — we love you — there is perfection in you also,
 You furnish your parts toward eternity,
 Great or small, you furnish your parts toward the soul.⁸

6 In Louis Legrand Noble, *The Life and Works of Thomas Cole* (Cambridge, Mass. : Elliott S. Vessell, 1964), p. 151.

7 “Lecture on American Landscape Delivered before the Catskill Lyceum”. *Northern Light*, 1 (1841), 25-26.

8 W. Whitman, *Complete Poetry and Prose* (Houghton Mifflin, 1959), p. 120.

Comme chez Cole, la comparaison entre les études préliminaires et le tableau définitif révèle une volonté de dramatisation. Et l'arc-en-ciel qui relie le ciel et l'eau ne laisse aucun doute sur la signification religieuse de cette "icône du sublime américain"⁹. C'est l'arc de la Nouvelle Alliance, que Noé vit se lever après quarante jours de Déluge. Il proclame la protection divine accordée à la jeune Amérique en marche vers sa "Destinée Manifeste". Church, esprit mystique autant que scientifique, entendait faire de ce tableau l'oriflamme de sa foi.

Son contemporain, Albert Bierstadt (1830-1902) accentue encore le caractère épique et transcendantal du paysage américain. Cet Allemand arrivé en Amérique à l'âge de deux ans fut le premier peintre à entreprendre le voyage vers l'Ouest en mission "officielle" avec le colonel Frederick W. Lander en 1863, puis de 1871 à 1873. Son but était de réaliser sur le vif un certain nombre de croquis qui lui permettraient ensuite, dans la quiétude de son atelier de New York, de peindre les premiers paysages de l'Ouest. *The Sierra Nevada in California, 1868* (National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.) est un hymne à la Création dans sa beauté et sa pureté originelles. Tableau monumental comme la plupart de ceux de Bierstadt (182.9 x 304.8), il exprime sur la toile, à l'aide de lignes et de couleurs, ce que Fitz Hugh Ludlow, chroniqueur officiel de l'expédition du Colonel Lander, écrivit dans *The Heart of the Continent* :

We did not so much seem to be seeing from that crag of vision a new scene on the old familiar globe as a new heaven and a new earth into which the creative spirit had just been breathed. I hesitate now, as I did then, at the attempt to give my vision utterance. Never were words so beggared for an abridged translation of any Scripture of Nature.¹⁰

C'est bien une vision paradisiaque que nous présente le tableau de Bierstadt. Des falaises vertigineuses bordent un lac paisible où viennent s'abreuver oiseaux et daims. Un orage s'éloigne dans l'angle gauche du tableau, laissant place à une lumière argentée qui semble ruisseler du ciel où se dressent des pics enneigés. La scène tout entière rayonne de fraîcheur et de grâce et dégage une impression de puissance divine. L'Esprit du Créateur semble planer sur ce paysage des premiers jours de la Genèse, où la créature humaine n'a pas de place alors que l'année précédente (1867), *Looking Up the Yosemite Valley* montre encore, au cœur d'un paysage aussi sublime, minuscules certes, mais néanmoins

9 Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls : Icon of the American Sublime* (New York : Cambridge University Press, 1985).

10 F. H. Ludlow, *The Heart of the Continent : A Record of Travel across the Plains and in Oregon, with an Examination of the Mormon Principle* (New York, 1870), p. 427.

présents, le peintre à son chevalet et une petite troupe de cavaliers dans le lointain. Notons aussi que Bierstadt peignit *The Sierra Nevada* à Rome, deux ans après sa première expédition à l'Ouest, à partir d'études réalisées au cours de son voyage, ce qui explique le travail de sublimation et de re-création destiné à charger le tableau d'un sens mystique. Avec Bierstadt, le paysage américain prend des résonances wagnériennes que Barbara Novak qualifiera de "grand opéra"¹¹.

Un changement dans la représentation du paysage américain se produit à partir de 1868-1870. Les détails s'estompent et la scène semble se dissoudre dans une lumière dorée, intense, surnaturelle. Tout élément narratif disparaît. Seule demeure la contemplation extatique de la splendeur de la Création divine, où sujet et objet se fondent dans la lumière : "The act of seeing, and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one", déclare Emerson dans son fameux essai "The Over-Soul" (1841). Ce pourrait être une définition du Luminisme, ce style vers lequel évolue *The Hudson River School* après 1865 et dont un parfait (et tardif) exemple est *Sunset on the Hudson* de Sanford Robinson Gifford (1879 ; collection privée). Une lumière transcendente, quasi immatérielle, baigne le fleuve et les Palisades (les falaises qui le bordent à l'ouest), fait miroiter les voiles et leurs reflets, envahit le ciel dans un camaïeu de jaunes et d'orangés qui estompe la ligne d'horizon. On sent l'influence de Turner que Gifford admirait tant dans cette irradiation extatique, mais sans cette danse moléculaire toujours présente chez Turner. Ici, même les voiliers sont immobiles. Tout semble suspendu dans une contemplation silencieuse. On songe à Thoreau écrivant : "He will get to the goal first who stands stillest"¹², Thoreau pour qui le silence représentait la plus haute forme de communication. C'est la lumière de l'"Over-Soul" telle que l'évoque Emerson dans son célèbre essai : "A light shines through us upon things and makes us aware that we are nothing, but the light is all"¹³.

L'espace semble immense malgré les dimensions réduites du tableau (46 cm x 86,7 cm) Aucune trace humaine ne vient troubler ce repos sublime. Les voiliers eux-mêmes semblent des apparitions — ou des signes — semblables aux ailes des anges que Cole croyait apercevoir

-
- 11 Barbara Novak, *Nature and Culture : American Landscape and Painting : 1825-1875* (New York : Oxford University Press, 1980). Chapitre 2 : "Grand Opera and the Still Small Voice".
 - 12 Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings* (New York : Modern Library, 1950).
 - 13 "The Over-Soul", *The Collected Works of R. W. Emerson* (Harvard University Press, 1971).

dans le ciel au crépuscule¹⁴. Peint un an avant la mort de Gifford, ce coucher de soleil semble figurer l'entrée, au bout de son voyage, de l'âme dans la lumière divine où elle se dissout.

On ne peut aller plus loin dans le culte de la beauté naturelle du paysage américain. Hommage silencieux, adorateur, où la créature s'efface, où le pinceau lui-même ne semble avoir laissé aucune trace, où le peintre met son talent au service de la beauté du monde et du Dieu qui l'a créé. En 1879, l'impressionnisme s'épanouit en Europe, mais on est ici aux antipodes du chatolement sensuel de la lumière de Monet ou de Renoir. On retrouve cette contemplation mystique, silencieuses, dans tous les tableaux luministes américains : *Lake Tahoe*, peint par Bierstadt en 1868, qui paraît immense malgré ses petites dimensions (33 cm x 41 cm), *Lake George*, de John F. Kensett (1869, *Metropolitan Museum*) et toutes les marines de Fitz Hugh Lane. Le transcendantalisme, qui doit sans doute plus à la beauté saisissante des montagnes et des fleuves du Nouveau Monde qu'à Kant ou Swedenborg, est passé par là et a laissé une trace durable sur la perception et la représentation du paysage américain. Durable, ô combien ! puisqu'au vingtième siècle on retrouve les dimensions gigantesques, l'espace infini, le sentiment de vénération et de terreur devant une nature où un dieu révèle sa puissance, même si cette présence surnaturelle est plus païenne et magique que chrétienne. Les paysages désertiques de Georgia O'Keeffe, les entrelacements monumentaux de Jackson Pollock, influencés par les peintures de sable des Indiens, en témoignent, comme les espaces ouverts et déchiquetés de Clyfford Still où, selon ses propres termes, "l'imagination se confond avec la vision"¹⁵.

Actuellement, on assiste à un renouveau de la peinture de paysage que l'on qualifie souvent de néo-romantique. Dans les œuvres de Michael Peglau, né en 1945, une ou deux minuscules silhouettes se perdent dans l'immensité de son Utah natal (*Airstrip*, 1990, 125 x 270 ; *Shooters at Dusk*, 1989, 125 x 180). Michael Zwack, né en 1949, utilise une technique expérimentale. Il transfère sur la toile une photographie qu'il re-travaille à l'huile et au pigment brut jusqu'à ce que l'image initiale apparaisse filtrée, comme si l'on regardait le paysage à travers un

14 "Look at the heavens when the thunder shower has passed, and the sun stoops behind the western mountains — [...] in the higher heaven are crimson bands interwoven with feathers of gold, fit for the wings of angels", "Essay on American Scenery", *op. cit.*

15 Lettre à Gordon M. Smith, 1er janvier 1959, in *Paintings by Clyfford Still* (Buffalo, N.Y. : Albright-Knox Art Gallery, 1959), p. 8.

voile, le voile même dont parlaient Emerson et Cole¹⁶. Les titres mêmes de ses œuvres suggèrent un paradis perdu... ou le rêve d'un éden à venir : *History of the World*, 1990, *Curt Marcus Gallery*, New York. Même vision idéalisée chez Tracy Grayson (née en 1960) dont les tableaux souvent sans titre (*Untitled*, 1986, huile sur panneau, 150 x 150, *C. Burgin gallery*, New York) baignent dans une lumière trop pure pour être réelle. Mais l'exemple contemporain le plus spectaculaire est peut-être celui des *earth-works*. La gigantesque *Spiral Jetty* (1970) que Robert Smithson mit des années à construire dans l'eau couleur de sang du Grand Lac Salé est un hommage à la forme élémentaire de la vie, microscopique fœtus ou gigantesque nébuleuse. Les *Annual Rings* (1968) de Dennis Oppenheim (Fort Kent, Maine et Clair, New Brunswick) procèdent du même esprit. Quant aux quatre cents poteaux d'acier étincelant, plantés par Walter de Maria dans le désert du Nouveau Mexique, dont les pointes dessinent le lit d'un fakir et d'où jaillissent, par temps d'orage, des gerbes d'étincelles, ne sont-ils pas de monumentales icônes érigées pour amadouer un redoutable Jehovah ? (*The Lightning Field*, 1977, 1 km 6 x 1 km, Catron County, New Mexico). Le fait que plusieurs de ces artistes (Michael Heizer, R. Smithson, W. de Maria) vivent dans le désert, comme les prophètes de l'Ancien Testament, est révélateur de leur relation avec le monde naturel. Car, comme le remarque Michael Heizer dans le catalogue de son exposition de 1977 : "In the desert, I can find that kind of unrapped peaceful religious space artists have always tried to put in their works"¹⁷.

Quelle que soit la forme qu'elle revêt depuis les premières visions extasiées de Thomas Cole en 1835, la représentation du paysage américain est toujours restée marquée par un sens du sacré né sur les pentes du mont Ktaadn ou sur les rivages escarpés de l'Île des Monts Déserts, la bien nommée. Paysage où l'on entend encore résonner la grande voix du Pape du Transcendentalisme :

Over me soared the eternal sky,
Full of light and of deity ;
Again I saw, again I heard,
The rolling river, the morning bird ;
Beauty through my senses stole ;
I yielded myself to the perfect whole.¹⁸

16 "I never succeed in painting scenes, however beautiful, immediately on returning from them. I must wait for time to draw a veil over the common details, the unessential parts which shall leave the great features, whether the beautiful or the sublime, dominant in the mind." Cole in Louis L. Noble, *The Life and Works of Thomas Cole*, *op. cit.*, p. xix.

17 Irving Sandler : *American Art of the 1960s* (New York : Harper and Row, 1988), p. 333.

18 "Each and All", 1839, *Poems, The Collected Works of R. W. Emerson*, (Harvard University Press, 1971).

Références bibliographiques

Catalogues d'exposition :

A New World : Masterpieces of American Painting 1760-1910. Boston : Museum of Fine Arts, 1983.

American Paradise : the World of the Hudson River School, introduction by John K. Howat. New York Abrams : The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Ouvrages généraux :

Novak, Barbara. *American Painting of the 19th century.* New York : Harper and Row, 1979

———. *Nature and Culture.* New York : Oxford University Press, 1988.

Sandler, Irving. *American Art of the 1960s.* New York : Harper and Row, 1988.

Wilmerding, John. Ed. *American Light : The Luminist Movement.* Princeton University Press, 1991.

Article :

Edelman, Robert J. "Le paysage dans la peinture contemporaine américaine". *Art Press*, 156 (mars 1991), 22-29.

