



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2006
Révolution

De la démocratie en Amérique : Arts, sciences et politique 1776-1865

Compte rendu du colloque tenu à l'Auditorium du Musée du Louvre le 16 juin 2006

Catherine Van der Rest



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/1162>

DOI: [10.4000/transatlantica.1162](https://doi.org/10.4000/transatlantica.1162)

ISSN: 1765-2766

Publisher

AFEA

Electronic reference

Catherine Van der Rest, "De la démocratie en Amérique : Arts, sciences et politique 1776-1865", *Transatlantica* [Online], 2 | 2006, Online since 11 April 2016, connection on 29 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/1162> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.1162>

This text was automatically generated on 29 April 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De la démocratie en Amérique : Arts, sciences et politique 1776-1865

Compte rendu du colloque tenu à l'Auditorium du Musée du Louvre le 16 juin 2006

Catherine Van der Rest

- 1 **Intervenants : Elizabeth Kennedy, Olivier Meslay, Philippe Roger, Margaretta M. Lovell, Sally M. Promey, Emmanuel Désveaux, Richard J. Powell, Paul Staiti, Jean-Philippe Antoine, Susanne Keller, François Brunet, Neil Harris.**
- 2 **Programme disponible sur le site du Louvre, www.louvre.fr**
- 3 Le colloque « De la démocratie en Amérique : Arts, sciences et politique 1776-1865 » du vendredi 16 juin a rassemblé un public nombreux et très varié, qui a pu découvrir des approches très différentes de l'art américain. Comme en témoigne la variété des champs d'expertise des différents intervenants, le thème d'un tel colloque se situait à la croisée de plusieurs registres : outre les conservateurs et historiens d'art, naturellement attendus pour animer le débat, d'autres chercheurs, venus d'horizons divers, ont été invités à se pencher sur tel ou tel aspect de la question, qu'il s'agisse de Richard J. Powell sur les représentations d'un groupe ethnique, de Philippe Roger sur les représentations idéologiques et sociales, ou encore de François Brunet sur la photographie. La variété et la qualité de toutes ces présentations sur le thème de la démocratie en Amérique suscitèrent des débats aussi passionnants que stimulants pour le public.
- 4 L'ouverture du colloque est présentée par Olivier Meslay, conservateur au musée du Louvre et par Elizabeth Kennedy, conservateur, chargée des collections à la Terra Foundation for American Art de Chicago, tous deux commissaires de l'exposition « Les artistes américains et le Louvre » présentée au Louvre du 14 juin au 18 septembre 2006, et co-auteurs du catalogue de cette exposition, qui explore les origines des échanges artistiques entre la France et les Etats-Unis. Tous deux ont rappelé l'importance que le Louvre a pu avoir auprès des artistes américains, en tant qu'académie libre, première étape dans leur pèlerinage artistique à l'étranger, et ce de façon continue au fil du temps. Olivier Meslay a insisté sur la nécessité de cette journée pour faire le point sur

les liens entre le Louvre et l'art américain, d'autant plus qu'en l'espace de quelques décennies le musée s'est séparé de ses collections américaines, n'ayant plus à l'heure actuelle que trois œuvres exposées dans sa collection permanente. Le colloque s'inscrit cependant dans un contexte favorable : le Louvre est en plein questionnement sur ses frontières géographiques, et cela l'a mené à reconsidérer plusieurs écoles dont l'école américaine, qui fait aussi l'objet d'études au sein de l'École du Louvre. En outre, un site dédié aux collections d'art américain dans les musées français vient d'ouvrir, recensant plus de 1800 œuvres et les travaux faits par les chercheurs français (<http://musee.louvre.fr/bases/lafayette>), sous la direction d'Olivier Meslay.

Première partie : identités nationales et modèles politiques

Philippe Roger, EHESS, Paris.

- 5 « **‘Et là, pas d’opéra’ : de la démocratie américaine comme tombeau des arts de Brissot à Baudelaire** »
- 6 La première présentation de la journée, faite par Philippe Roger, directeur de recherche au CNRS (Centre d'étude de la langue et de la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles, UMR 8599, CNRS/université Paris IV) et directeur d'études à l'EHESS, vise à explorer les sources de la perception largement répandue en France d'une Amérique béotienne, incapable de manifester un intérêt authentique pour les arts, inscrivant ainsi cette enquête collective dans le cadre de représentations idéologiques et sociales de l'Amérique, plus que de ses images, au sens visuel du terme.
- 7 Pour mieux comprendre les sources de cette vision négative, teintée de mépris, que les Français ont des Américains, sensible notamment à l'époque de la guerre de Sécession, Philippe Roger remonte aux origines de l'Amérique et remet en question l'idée promue aujourd'hui par de nombreux manuels d'histoire d'une amitié franco-américaine née de leurs deux révolutions parallèles et nourrie au fil des années. Pour Philippe Roger, cette amitié ne dure en réalité qu'un temps, vite mise à mal par des dissensions successives, autant de frictions qui tarissent le lien franco-américain, ne laissant guère de place qu'à « de minces ruisselets de sympathie », pour reprendre l'expression de René Rémond.
- 8 Une fois cette première image d'Epinal remise en question, Philippe Roger se tourne vers les images produites par les scientifiques européens autour de l'Amérique et des Américains. Reprenant les préjugés déjà énoncés en Angleterre au XVII^e siècle par Locke sur les capacités intellectuelles des Américains, Buffon apparaît comme l'architecte principal d'une vision naturaliste négative de l'Amérique : dans ce pays mal formé, aux sols infertiles et aux animaux chétifs, l'être humain ne fait preuve d'aucune appétence pour les plaisirs, signe que la transplantation des vivants mène à leurs dégénération. A la lumière de tels écrits, on comprend mieux le besoin de Jefferson de réhabiliter son pays dans ses *Notes sur l'Etat de Virginie*. De pareilles considérations sont sans doute également à l'origine des débats qui eurent lieu à la même époque pour savoir si l'Amérique abritait des génies. Jefferson lui-même compte ses génies, pour prouver que l'Amérique était « statistiquement normalement géniale », et ainsi répondre aux préjugés français, montrant que ces débats étaient pris très au sérieux et que déjà se jouait entre les deux pays une guerre d'images.

- 9 Au-delà de son origine scientifique, les autres artisans de cette image d'une Amérique philistine furent ceux qui y vécut et s'intéressèrent à la dimension démocratique du pays. Suite à son exil en Angleterre puis aux États-Unis de 1792 à 1796, Talleyrand publie deux essais sur l'Amérique dans lesquels il dépeint le « bûcheron américain » peu porté sur les arts. Pour Talleyrand, les sources de cette inappétence sont à trouver avant tout dans l'absence d'histoire et de mémoire, qui mène par ailleurs à l'« artialisation du paysage » américain (expression d'Alain Roger, auteur du *Court traité de paysage*), c'est-à-dire la transformation d'un lieu naturel en paysage par le regard collectif et par des inventions historiques ou culturelles. Cette analyse se retrouve de façon comparable chez Tocqueville, qui insiste davantage sur la division du travail entre Europe et Amérique : l'activité intellectuelle d'un côté de l'Atlantique, les activités industrielles de l'autre.
- 10 Enfin, cette image d'un pays ennemi des muses tient à la nature démocratique du pays : Brissot de Warville lit cette absence d'art comme le signe positif d'une véritable démocratie, et considère qu'il faudrait imiter en Europe cette abstinence de plaisirs fastueux. Quoi qu'il en soit, cette image de l'Amérique étrangère au monde des arts reste prégnante, ce qui fait dire au héros de Stendhal, Fabrice del Dongo : « Et là, pas d'opéra ! » motivant son refus de s'exiler dans un pays où l'inculture est constitutionnelle.

Margaretta M. Lovell, University of California, Berkeley.

- 11 « **Trophées d'Amérique : usages publics du portrait à la fin du XVIIIe siècle** »
- 12 Après cette lumineuse entreprise de contextualisation des rapports entre Amérique et art, la seconde présentation, proposée par Margaretta M. Lovell, professeur d'histoire de l'art à l'université de Californie à Berkeley porte sur les arts visuels en tant que tels, et même sur l'un de ses genres institutionnalisés à la fin du XVIIe : le portrait. La présentation ne se limitant pas à être précisément une classique galerie de portraits, il fut question de représentation de têtes sous différentes formes, à l'instar de la collection de têtes présentes à Monticello, la demeure de Thomas Jefferson. Trois pièces y étaient consacrées essentiellement aux têtes : on y trouvait des portraits d'hommes que Jefferson admirait, tels le portrait de Locke, des bustes comme celui de Voltaire, et des têtes d'animaux rapportées d'expéditions exploratrices et même des têtes coupées, notamment une copie d'un tableau de Guido Reni représentant Hérodiade portant la tête de Saint Jean-Baptiste. Mais Jefferson ne fut pas le seul à s'intéresser aux têtes : on retrouve cela aussi chez Washington, qui voyait dans les têtes et les visages des lieux privilégiés.
- 13 Cette floraison de têtes peut s'expliquer par diverses raisons, souvent issues de traditions plus anciennes, notamment dans la lignée de la Grèce antique et tout particulièrement d'Athènes, où les têtes, comme les masques en cire ou les bustes de marbre des Sénateurs, permettaient de conserver les morts parmi les vivants. La volonté des Américains de s'inscrire dans la succession de la tradition démocratique antique les incita sans doute à s'approprier cette tradition. Puisque l'objectif était avant tout de maintenir les morts parmi les vivants, les portraits devaient être des copies exactes des originaux. Les portraits des Pères Fondateurs furent ainsi peints par Gilbert Stuart et Charles Wilson Peale, afin d'immortaliser l'idéal démocratique qu'ils

représentaient. Par ailleurs, les tableaux de George Catlin sur les Indiens, peuple en voie d'extinction, peuvent être aussi liés à cette volonté de conservation.

- 14 Selon Margaretta Lovell, les collections de têtes pourraient aussi être une réactivation de la tradition médiévale des trophées, à travers laquelle les légendes sont évoquées et inscrites dans la mémoire. Si le propos de Monticello s'inscrivait dans une pareille perspective, il visait sans doute aussi à démentir les propos de Buffon relatifs à la dégénération des espèces en Amérique.
- 15 Le même intérêt pour les « têtes » apparaissait dans le musée de Charles Wilson Peale à Baltimore, qui y rassembla portraits et corps conservés par taxidermie afin d'en faire un grand musée d'histoire naturelle. Les portraits d'humains, accrochés au-dessus des animaux empaillés, ne faisaient qu'illustrer la supériorité de l'homme dans l'échelle des espèces. A l'instar du portrait sur la toile, la taxidermie permettait de figer l'être hors du temps.
- 16 Ces portraits, également présents dans les peintures historiques ou dans les tableaux de famille avaient donc pour objet de créer un corpus d'œuvres qui gardaient en mémoire les physionomies individuelles, les sauvant de l'anonymat de la mort et de l'oubli. Parce qu'il s'intéressait aux individus et les élevait à la sphère publique, le genre du portrait correspondait au mieux à l'idéal démocratique de la jeune nation.

Sally M. Promey, University of Maryland, College Park.

- 17 **« Peintures religieuses sur le marché américain : le protestantisme exposé 1780-1880 »**
- 18 Suite à cette présentation aux frontières entre art et histoire naturelle, la troisième présentation de la matinée remet en question l'idée admise d'iconophobie protestante, en montrant comment le dix-neuvième siècle fut au contraire particulièrement propice à la création d'œuvres et d'un marché d'art religieux protestant. Partie du tableau d'Emmanuel Leutze, *The Iconoclasts* (1846), Sally Promey, professeur d'histoire de l'art américain de l'Université du Maryland, a appuyé sa démonstration sur des supports artistiques allant des tableaux religieux et des peintures paysagistes aux spectacles de statues de cire grandeur nature et aux panoramas.
- 19 Dans *The Iconoclasts*, Leutze, peintre américain protestant, dépeint les actes de destruction d'art par les puritains comme des outrages, contribuant ainsi à alimenter une opinion dissidente à l'égard de l'art, plus caractérisée par l'ambivalence que par la négation, qui nourrit ainsi une production artistique très variée.
- 20 Cette évolution dans la représentation du religieux et dans cette nouvelle production s'explique selon Sally Promey de deux façons. Tout d'abord la distinction entre le laïc et le sacré s'est atténuée, ouvrant la porte à des échanges entre ces deux espaces. D'autre part, la séparation constitutionnelle entre l'Église et l'Etat eut sur la religion un impact économique. Entre 1850 et 1960, l'adhésion à des églises américaines n'a cessé d'augmenter, et le nombre de congrégations a crû 45 fois plus vite que la population américaine, contraignant les groupes religieux à une concurrence économique. L'expansion parallèle d'une culture visuelle permit la naissance d'un marché des images à l'intention du public, dont Sally Promey nous fit découvrir l'immense étendue. L'étude de catalogues permet en effet de découvrir, au-delà de l'art, un véritable marché du divertissement religieux avec des stratégies de commerce bien établies

telles que le sensationnalisme des spectacles bibliques « plus vrais que nature » ou encore les publicités maniant un art consommé de l'hyperbole.

- 21 Un cas fut particulièrement étudié, celui des personnages de cire de Mrs Pelby, qui faisait des reproductions de scènes bibliques, telles celle de la Cène inspirée du tableau de Léonard de Vinci, version en cire « protestantisée » par transformation de l'acte de transsubstantiation en acte de commémoration, dont le but était de découvrir les scènes religieuses « comme si vous y étiez ».
- 22 Un autre exemple de ce marché de l'art est le Panorama de John Bunyan, Pilgrim's Progress, peint en 1850-1851, qui attira plus de 100 000 visiteurs lors de sa première année d'exposition. Au-delà de scènes purement religieuses, le symbolisme sacré du tableau de Thomas Cole, The Voyage of Life, peint en 1842, fut aussi un grand succès de ce marché de l'art, et de ces expositions qui visaient autant à faire voir qu'à faire ressentir.
- 23 Ainsi, au dix-neuvième siècle, l'art et la religion, loin d'être inconciliables, se nourrissaient l'un l'autre et fusionnaient même dans une économie de marché ouverte. Mais par sa très originale présentation, Sally Promey n'a pas seulement récusé certaines idées reçues sur la création artistique américaine : partant d'un tableau classique, elle a ouvert notre champ d'études à un domaine beaucoup plus large, touchant au folklore, à l'art et au spectacle.

Emmanuel Désveaux, EHESS/musée du quai Branly, Paris.

- 24 « **Bodmer, Kurz, Catlin, Kane : artistes ambassadeurs de l'Amérique autochtone en Europe** »
- 25 La quatrième présentation de cette matinée revient sur la réception de l'art américain en Europe. Emmanuel Désveaux, directeur d'études à l'EHESS et chargé de mission au musée du quai Branly, s'intéresse à l'Amérique autochtone en tant que révélatrice des valeurs montantes de la bourgeoisie européenne. Quatre artistes furent les artisans principaux de ces échanges entre Européens et Américains, à la source de la vision occidentale du « Peau-Rouge » qu'on retrouve notamment chez Delacroix : l'Allemand Karl Bodmer, le Suisse Rudolf Friederich Kurtz, le Canadien Paul Kane et enfin l'Américain George Catlin, sans doute le plus influent des quatre.
- 26 Le succès de ces peintres est plus difficile à comprendre qu'il n'y paraît. En effet, lorsque Paul Kane présente ses œuvres après avoir exploré la côte nord-ouest, il n'obtient pas le succès escompté, sans doute parce que ses peintures sont illisibles pour des occidentaux, qui n'y retrouvent aucun élément familier. Mais lorsque ces peintures sont associées à des textes explicatifs ou à une narration, comme dans le cas de Catlin, on remarque un succès plus grand des tableaux.
- 27 Ces peintures permettent un accommodement iconographique par le truchement de codes facilement identifiables par les Européens. L'exemple d'une scène de chasse au bison peinte par Catlin est frappant : la scène met en relief l'art de la chasse, et tout particulièrement les jeux équestres chez les Indiens. Les conventions de la peinture occidentale sont transférées pour élaborer un discours politique compréhensible et particulièrement recevable pour la bourgeoisie européenne : ces Indiens à cheval viennent ainsi confirmer l'idée qu'en Europe la monte n'est plus l'apanage de l'aristocratie. Chez le peintre Rudolf Friederich Kurtz, l'omniprésence de ce discours

politique est d'autant plus marquée qu'en tant que Suisse, il est le plus à même d'explorer cet idéal démocratique.

- 28 A travers cette présentation, on perçoit toute l'importance du discours et des codes iconographiques même dans une peinture étrangère, qui précisément n'a de succès que parce qu'elle est lisible, identifiable et qu'elle conforte la bourgeoisie européenne montante dans ses valeurs.

Richard J. Powell, Duke University, Durham.

- 29 « **Le blanc et le noir dans l'image de la société américaine** »
- 30 Autre approche sociale et politique pour la dernière communication de la matinée avec Richard J. Powell, *John Spencer Bassett Professor* d'art et d'histoire de l'art à Duke University à Durham, qui s'intéresse aux absents du portrait classique : les noirs américains, qu'il s'agisse d'esclaves ou d'hommes de couleur libres.
- 31 Richard J. Powell montre que, dans la période qui précède la Guerre de Sécession, les noirs apparaissent bel et bien dans la peinture américaine, à travers des représentations hétéroclites qui ont pour point commun de mettre en scène une certaine forme de liberté.
- 32 Premier exemple, le tableau du peintre américain Christian Friedrich Mayr, *Kitchen Ball at White Sulphur Springs, Virginia*, peint en 1838. Cette représentation par un peintre blanc d'une scène de bal frappe par le contournement de toute catégorisation noir/blanc, que ce soit dans les vêtements, dans les attitudes ou dans les corps, sans créer une représentation satirique ou ridicule. Cette narration picturale d'un moment festif crée un tableau captivant pour le public américain et pour cette société aux codes sociaux rigides, dans la mesure où elle met en scène un moment de liberté qui échappe à toute caractérisation.
- 33 Autres portraits d'homme noir, les diverses représentations de Frederick Douglass en Dandy noir ne peuvent être comprises que dans le contexte de cette société aux codes rigides, dont les hommes noirs étaient mis à l'écart. En adoptant à outrance les tenues des blancs, ces hommes présentaient un défi à leur audience, avant même de se mettre à parler et se servaient de leur apparence comme d'un instrument de propagande dans leur combat pour la liberté.
- 34 Enfin, le dernier tableau étudié par Richard J. Powell est celui du peintre blanc Thomas Satterwhite Noble, *Modern Medea*, peint en 1867, qui reprend l'histoire de Margaret Garner. Cette esclave qui s'était enfuie avec son mari et sa fille préféra tuer cette dernière plutôt que de la voir subir son propre sort lorsqu'elle se rendit compte qu'elle avait été retrouvée. Cette histoire vraie fut récupérée par la littérature, notamment par Toni Morrison dans *Beloved*. Thomas Satterwhite Noble donne de cet épisode une vision très différente de la représentation classique de victime, la transformant en Médée, symbole de la femme vengeresse. Dans sa présentation, Richard J. Powell nous donne ainsi à voir le renversement des représentations qui nous apprennent à voir, à lire la peinture selon d'autres codes.
- 35 Cette matinée se conclut par quelques questions portant notamment sur la distinction entre art majeur et art mineur et d'une manière générale, sur la frontière de l'art visuel. Au terme de cette première série d'interventions, il apparaît ainsi qu'en matière d'identité nationale, et sur le thème fondamental de la démocratie, toute production

visuelle, classique ou populaire (« Folk art »), contribue à la construction idéologique et politique de l'Amérique.

Deuxième partie : arts, technique et démocratie

Gilbert Stuart par Paul Staiti, Mount Holyoke College, South Hadley.

- 36 « **La jeune république mise en image : les représentations présidentielles** »
- 37 Paul Staiti, professeur de Beaux-Arts à l'Alumnae Foundation à Mount Holyoke College, reprend l'analyse d'un genre classique pour s'intéresser aux portraits présidentiels, et tout particulièrement aux nombreux portraits de George Washington peints par Gilbert Stuart en l'espace de trente ans. De cette multitude de variations autour du même personnage se dégagent des enjeux politiques, médiatiques et économiques qui dépassent largement un champ d'analyse purement esthétique.
- 38 En premier lieu, il est intéressant de remarquer que, dans cette jeune République, les images représentaient un pouvoir sans précédent pour exposer le pays à ses nouveaux citoyens. Cette production d'images prend alors la dimension d'entreprise nationale, ayant pour but de convertir l'opinion américaine à ce nouveau pouvoir centralisé. George Washington est alors la figure essentielle, le seul à pouvoir stabiliser le pays encore chancelant, celui qui peut connecter les Américains à l'Amérique, celui à qui tous peuvent s'identifier. Il devient dès le début l'icône d'une religion séculière, dont les portraits prennent alors une dimension fictive séparée de la réalité de l'homme politique.
- 39 L'étude des sept portraits grandeur nature réalisés par Gilbert Stuart permet de confirmer cette volonté de transformer Washington en icône nationale. Ils constituent de véritables instruments rhétoriques, visant à véhiculer l'image fictive d'un homme digne et simple, éloigné du pouvoir européen et du luxe. La personnalité de Washington, dont il a souvent été dit qu'il était irritable ou colérique, est gommée pour ne laisser place qu'à la dignité d'un président. On retrouve cette même volonté chez Washington lui-même, qui, dans les dernières années de sa vie, détruisit tout ce qui dans sa correspondance risquait de nuire au mythe de sa vertu et de sa simplicité, signe qu'il se préoccupait (comme Benjamin Franklin) de la gestion de son image, ce qui mena John Adams à déclarer en 1811 : « Washington was the best actor in presidency we ever had ».
- 40 Les portraits de Gilbert Stuart sont donc forgés de toutes pièces, pour soumettre à la nation une version officielle immaculée, d'autant plus primordiale que les dernières années de mandat de Washington furent caractérisées par une intense lutte politique, notamment au sujet du Jay Treaty de 1794 qui mena les opposants de Washington à lancer une procédure d'empêchement. Dépeindre Washington en héros simple était donc d'autant plus essentiel que son image réelle se ternissait.
- 41 A travers ces portraits, on peut voir la volonté de combler les fissures de l'histoire et de proposer des images fédératrices. Stuart, même s'il avait conscience de créer un marché dont les implications allaient au-delà de l'art, ignorait sans doute qu'il inventait aussi un nouveau genre pour une nouvelle nation.

Jean-Philippe Antoine, université Lyon-III.

- 42 **« La démocratie à l'œuvre : 'The House of Representatives' et 'The Gallery of the Louvre' de Samuel Morse »**
- 43 D'autres types de représentations et notamment des tableaux historiques américains avec Jean-Philippe Antoine, maître de conférence en philosophie à l'université Lyon III, qui fait l'exégèse d'un tableau de Samuel B. Morse, *The House of Representatives* (1822-1823), scène d'actualité si riche en enseignements sur la conception de Morse de l'idéal démocratique. En effet, tout comme dans le tableau bien connu *The Gallery of the Louvre* (1831-1833), où Morse présentait le musée comme lieu d'ouverture de l'héritage artistique européen aux sociétés démocratiques, *The House of Representatives* donne à voir l'essence de l'activité démocratique moderne.
- 44 Dans les cinquante années précédant la réalisation de ce tableau, on peut remarquer chez les peintres historiques américains un intérêt de plus en plus marqué pour les personnes. Peu à peu, de Benjamin West à John Singleton Copley puis à John Trumbull, la reconstitution symbolique des événements s'efface, pour se transformer en enregistrement pictural des individualités : dans *The Death of General Wolf* (1770), où West représente ses personnages en uniforme, la priorité est donnée à l'enregistrement factuel des détails de cette bataille ; dans *The Death of the Earl of Chatham* (1779), Copley met également l'accent sur les individualités, notamment à travers la figure centrale de Chatham représentée de façon très réaliste. *The House of Representatives* de Morse s'inscrit dans la même évolution : 94 personnages y sont représentés, tous sous forme de portrait d'après nature. On remarque ici l'influence du panorama, ce tableau rappelant une série de saynètes, où l'espace public est déhiérarchisé par les individus en interaction, comme dans le panorama *The Palace and Gardens of Versailles* (1818-1819) de John Vanderlyn. Les personnages sont peints en action, loin d'être figés dans la représentation de moments officiels. Les silhouettes anonymes individualisées sont reliées à l'échelle de la scène, sans qu'aucune frontière ne s'établisse entre les personnages. Il y a là un refus évident de tenir compte des hiérarchies, et dans le désordre apparent des conversations et des activités, on découvre la tentative picturale de Morse de représenter l'idéal démocratique. Son choix délibéré de donner une heure et une saison à ce tableau, mais aucune date précise, accentue encore le caractère circonstancié et quelconque de la scène.
- 45 Ce tableau est donc une « allégorie réelle », pour reprendre l'expression utilisée par Courbet ultérieurement, où l'on remarque aussi un basculement vers le souvenir personnel qui laisse le choix d'appréhender l'œuvre en tant qu'individu ou au niveau catégoriel de l'idée. Mais l'œuvre n'obtint pas le succès escompté par Morse : le spectateur, à qui il donnait le choix de voir ce qu'il voulait, ne sut ou ne put lire et reconnaître cette volonté de transmettre l'idéal démocratique, qui annonce par ailleurs les recherches ultérieures de Samuel Morse sur le télégraphe, autre forme de transmission démocratique.

Susanne Keller, Institut Max-Planck, Berlin.

- 46 **« Le grand tableau de la nature : Alexander von Humboldt et la peinture de paysage américaine »**

- 47 Au-delà des portraits et des scènes historiques, la peinture de paysage constitue, au XIXe siècle, l'un des genres les plus riches. Susan B. Keller, qui obtint en 2005 son doctorat en philosophie à l'université de Hambourg, consacre sa présentation à l'influence d'Alexander von Humboldt sur les peintres américains.
- 48 La contribution de Humboldt au monde scientifique de la première moitié du dix-neuvième siècle est indéniable, à travers ses différents voyages et expéditions en Europe puis en Amérique, où il a pu connaître et faire connaître les paysages. Dans ses découvertes, le paradigme le plus important est celui de l'observation empirique, où l'objet Nature est étudié *in situ*. Cette approche de la nature permet au genre pictural documentaire et topographique d'évoluer. Les peintures deviennent le fruit des observations scientifiques des peintres, qui accompagnent eux-mêmes les expéditions. La diversification des sujets, déjà présente dans les œuvres de William Hodges, peintre anglais qui accompagna la deuxième expédition du Capitaine Cook, ne mène néanmoins pas à une peinture moins classique. Au contraire, le but de ces tableaux est de rendre l'exotique moins exotique, en représentant, comme le dit Humboldt, la physionomie des différents lieux du monde, ce qui requiert beaucoup de temps et d'argent.
- 49 Humboldt apporte à ces études picturales de nouvelles approches dans de nombreux domaines, interdisciplinarité qui apparaît par exemple dans *Cosmos*, publié dans les dernières années de sa vie, où il décrit en cinq volumes toutes les connaissances de l'époque sur les phénomènes terrestres et célestes, afin de communiquer par cet ouvrage l'importance de la recherche scientifique. Son souci principal est de garder les artistes et les scientifiques en constante interaction, pour que tous représentent le « Grand spectacle de la Nature ».
- 50 Ces théories trouvent un sol particulièrement fertile aux Etats-Unis, notamment chez Frederic Edwin Church, qui possédait nombre de ses ouvrages. Inspiré par Humboldt, il part en Amérique du Sud, d'où il revient chargé de multiples croquis et dessins d'après lesquels il peint de nombreux tableaux, qui ne sont toutefois pas des reproductions topographiques exactes mais des constructions picturales.
- 51 Après la mort de Humboldt en mai 1859, son esthétique de la nature continue à avoir un impact très important, d'autant plus que John Ruskin est déjà lu aux Etats-Unis, notamment par les peintres de la Hudson River School. Ces écrits les incitent à célébrer la beauté de la création divine. Le rôle de l'artiste est de donner une légitimité au paysage et de construire l'image d'une Amérique puissante. Bierstadt, qui participa à l'exploration de son pays, utilisait ses tableaux pour donner gloire et emphase à la nature américaine. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, tout comme Humboldt, Bierstadt s'intéressa à la photographie et l'utilisa même pour ses tableaux. A travers la photographie se manifeste encore cette union entre artistes et scientifiques voulue par Humboldt, pour servir une science de l'« anthropographie ». Mais les peintres américains, en plus de la science et du naturalisme descriptif, servaient aussi l'identité américaine, comme la mise en scène du tableau de Church *The Heart of the Andes* (1859), surmonté des portraits de trois présidents, l'illustre si bien, en établissant un lien symbolique entre le paysage grandiose et les personnages américains.

François Brunet, université Paris-VII.

- 52 « Photographie et démocratie dans l'Amérique du XIXe siècle : fausses évidences et vraies questions »

- 53 Bien qu'elle n'ait pas été inventée aux Etats-Unis, la photographie, qui intrigua Humboldt et inspira les peintres de paysage, fut souvent qualifiée d'« art américain » par excellence. Dans sa présentation, François Brunet, professeur à l'université Paris VII, présente une revue critique des différentes pistes d'interprétation qui menèrent à cette vision de la photographie.
- 54 En 1839, à l'instigation d'Arago, l'Etat français vota une loi qui achetait à Daguerre et Niépce le procédé du daguerréotype, estimant que, plus qu'une invention, il s'agissait d'une idée qui devait appartenir à tout le monde ou rester inconnue. Ce principe idéologique (le procédé fut breveté en Angleterre) manifestait un esprit démocratique et égalitaire qui inquiétait Tocqueville. En 1840, lorsqu'il publie le second tome de *De la Démocratie en Amérique*, le succès de la photographie en Amérique lui semble relever de l'évidence. Trois éléments principaux le mènent à cette interprétation. Tout d'abord, l'idée dominante est que les Américains ne sont pas des inventeurs, mais ils savent perfectionner et exploiter toute invention qui leur est apportée. D'autre part, selon Tocqueville, la dichotomie Beaux-Arts / arts utiles n'apparaît pas : pour les Américains, le beau se doit d'être utile, et dans ce pays où le réel remplace l'idéal, le paraître est premier. Dans un tel contexte, le portrait prend alors toute sa dimension, car il permet l'héroïsation de l'ordinaire.
- 55 L'avènement de la photographie permet la multiplication des images, et le phénomène profite surtout au portrait. En 1839, dès que la technique est au point, on assiste à la naissance de studios dans les villes, et en 1852 on recense déjà 100 établissements spécialisés dans le daguerréotype. Cette passion américaine pour le portrait est vue en France comme une vulgarité, bien qu'il suffise de considérer les œuvres de Brady, Southworth et Hawes, notamment les « occupational portraits » pour réfuter ce jugement. Les galeries photos deviennent une forme précoce de médiatisation, et bien avant 1900 elles transforment l'image de soi en chose banale.
- 56 Dès les années 1860, les vues stéréos apparaissent, que les villes américaines exploitent vite pour se mettre en valeur. Ce sont néanmoins les sites naturels qui deviennent les sujets de prédilection, à tel point qu'on y assiste à des phénomènes de concentration précoce.
- 57 La thèse démocratique a le poids de l'évidence, en particulier dans les classes urbaines aisées du nord-est. Cela est amplifié par le contrôle rapide que quelques grandes firmes exercent sur la photographie, notamment la firme Kodak qui connaît une ascension spectaculaire à la fin du siècle.
- 58 Malgré tous ces aspects, la principale objection qui peut être faite est que la photographie ne devient pas une activité populaire, mais demeure une activité hermétique, réservée à quelques professionnels. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard que la thèse française de vulgarisation prend tout son sens.
- 59 Deux hommes incarnent tout particulièrement cette volonté d'implanter la photographie en Amérique. Le premier, Samuel B. Morse, se fait dès son retour de Paris en 1839 l'un des pionniers de la photographie. En 1840, il fait coopter Daguerre comme membre de la National Academy of Design, tout en y annonçant une grande révolution dans l'art et ses effets bénéfiques pour le public. On retrouve là de façon manifeste la quête de légitimité et son esprit de réforme.
- 60 Le second témoin de ce changement est Emerson, qui s'enthousiasme pour le procédé lui-même, dont il voit les vertus civiques, dans la mesure où le daguerréotype pourra

contribuer à créer des images citoyennes. « Let the sun paint the people » déclare-t-il en 1841, signe indubitable qu'il considère la photo comme révélatrice d'identité pour chacun. Cette idée radicale, souvent fondue dans des discours sur les effets sociaux de la photographie, est d'ailleurs reprise en 1861 par Frederick Douglass dans son discours « Picture and Progress ». Grâce à Daguerre, le monde a été converti en galerie d'images.

Neil Harris, University of Chicago.

61 « La Guerre de Sécession comme événement médiatique »

62 Le colloque « De la démocratie en Amérique : Arts, sciences et politiques 1776-1865 » se conclut par la présentation de Neil Harris, *Preston and Sterling Morton Professor* dans les départements d'Histoire et d'Histoire de l'art à l'université de Chicago. Sa conférence, s'appuyant sur de nombreux documents, s'intéressa aux images dans la Guerre de Sécession. Cet épisode sanglant de l'histoire américaine eut des effets considérables sur la vie intellectuelle et culturelle du pays, mais aussi sur la culture visuelle : en devenant événement médiatique, il influença tous les organes de diffusion, journaux, magazines, artistes, publicité...

63 Déjà avant la Guerre de Sécession, l'Amérique était un pays de lecteurs de journaux avides, avec près d'un million et demi de lecteurs en 1850. A la veille de la guerre, on recense 17 journaux quotidiens. Mais l'intérêt pour les descriptions riches en couleur des journaux accentue encore le phénomène. Ainsi, en l'espace de quatre mois, le *New York Herald Tribune* voit son tirage doubler. Les bâtiments qui abritent les bureaux de ces journaux deviennent des centres d'information, dont les rues et les places de New York portent encore les traces : Herald Square, Time Square... La soif d'information se répand chez un nombre croissant de citoyens. On veut les dernières informations, des mises à jour constantes des combats qui ont lieu.

64 Au-delà des quotidiens, la soif d'information et d'images apparaît à travers les hebdomadaires illustrés, comme *Illustrated News* fondé en 1855, et surtout *Harper's Weekly*, le plus célèbre de ces magazines, publié à partir de 1857, dont le tirage atteint en 1861 les 100 000 exemplaires. Le rôle de ces magazines est de transmettre des esquisses et des photos aux lecteurs. Dans ce but, plus de 300 correspondants spéciaux suivent les combats, au point qu'on trouve dans Washington un petit « village » habité par les journalistes. Dans cette course à l'information, les journaux ont souvent recours à des images exagérées, souvent sensationnelles, ce qui leur vaut de nombreuses critiques, notamment de la part des soldats eux-mêmes.

65 Des firmes lithographiques voient le jour, produisant des milliers d'images. La plus célèbre de ces firmes est Currier & Ives, que l'analyse du marché de l'image pousse à produire essentiellement des images qui ont pour but de promouvoir patriotisme et admiration, en répondant aux attentes visuelles des citoyens. Mais ces formes d'art commercial sont souvent perçues comme des formes ennemies de l'art et de sa vraie appréciation, ce qui mène E.L. Godkin à parler de « chromo-civilisation », faisant ainsi référence au million de chromolithographies qui décoraient les foyers américains à cette époque.

66 Dans ce contexte, l'arrivée à la présidence de Lincoln à un moment où l'apparence est exploitée avec le plus grand succès mène au culte visuel dont il est l'objet. Mais la naissance de ces cultes de la personnalité fondés sur la célébrité mène à l'expansion

d'un autre genre : les visages devenant plus familiers aux citoyens, la caricature devient un mode de communication privilégié. Les annotations et explications n'ont plus lieu d'être, l'image caricaturale peut être comprise par les citoyens abreuvés d'images. Ce nouveau genre peut alors prendre sa pleine dimension, et devenir une critique extrêmement violente à l'égard des individus comme de l'autorité publique.

- 67 Au terme de ce parcours, il convient de souligner la profusion extraordinaire d'images que les différents intervenants nous ont donné à voir, surabondance qui est le symptôme d'un pays en pleine construction visuelle.
- 68 Ce colloque nous a également permis de revenir sur l'approche que nous avons en France des images d'Amérique tant il est vrai que les images qui nous ont été présentées sont loin de se limiter aux portraits. Au contraire, tout élément visuel contribue à accroître notre connaissance de la démocratie américaine, que ce soient des clichés commerciaux de la Guerre de Sécession, des musées de cire protestants, des daguerréotypes ou des tableaux de maîtres exposés à une époque au Louvre.
- 69 Par la richesse de ses contenus, par la variété des approches et par l'originalité de l'ensemble des travaux sur un sujet classique, le colloque du 16 juin 2006 apparaît comme pionnier dans le champ des études visuelles américaines en France, précurseur de nombreux autres travaux, et on l'espère, de nombreux autres colloques.