



BERNARD DEBARBIEUX

Le paysage selon Frederic E. Church et la réception de Humboldt parmi les peintres américains

L'ÉVÉNEMENT ARTISTIQUE

En mai 1859 est présentée à New York dans le Tenth Street Studio Building une exposition un peu particulière. Le peintre américain Frederic Edwin Church y présente un tableau unique qu'il a baptisé *The Heart of the Andes*. Le tableau est immense : un mètre soixante-huit sur cinq mètres cinq. La mise en scène est théâtrale : placé dans un cadre en bois sculpté monumental, le tableau est bordé de drapés qui simulent une fenêtre ouverte sur le paysage peint.

Church est alors un peintre connu dans la région de New York. Mais aucune de ses expositions n'avait eu autant d'écho que celle-ci. En quelques jours, la présentation devient un événement culturel : elle attire un nombre très élevé de visiteurs – douze mille personnes semble-t-il – parmi lesquels on trouve aussi bien la critique d'art qu'un public curieux de paysages exotiques et d'une peinture que l'on qualifie alors parfois d'« héroïque ». Elle consacre la reconnaissance artistique et décide de la réussite financière de Church : le tableau est acheté dix mille dollars, soit le montant le plus important jamais payé jusqu'alors pour une œuvre d'un artiste américain vivant¹.

Ce tableau est un vibrant hommage à Alexandre de Humboldt. Les critiques de l'époque ne s'y trompent pas : l'un d'eux écrira que Church était « le peintre que Humboldt appelait précisément de ses vœux dans ses écrits² ». Il est vrai que le

Bernard Debarbieux, université de Genève.

PAGE PRÉCÉDENTE
Frederic E. Church, *The Heart of the Andes*, 1859, huile sur toile, 168 x 302,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Margaret E. Dows, 1909 (09.95)

1. Gerald L. Carr, *In Search of the Promised Land: Paintings by Frederic Edwin Church*, Barry Hill, New York, 2000, et Kevin J. Avery, *Church's Great Picture: The Heart of the Andes*, éditeur ?, New York, 1993. Les principaux travaux consacrés à l'œuvre de F.E. Church sont les suivants : F. Kelly *et al.*, *F.E. Church, Exhibition Catalog*, National Gallery, Washington, 1989. On peut lire aussi David Carew Huntington, *Frederic Edwin Church: Painter of the Academic New World Myth*, PhD dissertation, Yale University, New Haven, 1960 ; [...]

[...] David Carew Huntington, *The Landscape of Frederic Edwin Church: Vision of an American Era*, Braziller, New York, 1966 ; Franklin Kelly, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, Smithonian Institution Press, Washington, 1988 ; Franklin Kelly et Gerald L. Carr, *The Early Landscapes of Frederic Edwin Church*, Amon Carter Museum, Forth Worth (TX), 1987.
2. Un critique d’art cité dans Kelly *et al.*, *F.E. Church, op. cit.*, p. 48.
3. Lettre à Bayard Taylor, citée dans Kelly *et al.*, *F.E. Church, op. cit.*, p.94.
4. Cet ouvrage, qui tient en trente volumes, est publié en français à partir de 1805. Des traductions partielles puis intégrales sont disponibles en anglais à partir de 1806.
5. A. de Humboldt, *Tableaux de la nature*, Schoell, Paris, 1808, p. 41. L’édition originale en allemand date de la même année.
6. La première traduction intégrale de *Cosmos* en anglais date de 1846, soit un an après la première édition en allemand. Mais les éditions les mieux diffusées aux Etats-Unis paraissent à partir de 1849. Il s’agit notamment de la traduction de E. C. Otté, *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*, 5 vol. (Henry G. Bohn, Londres, 1849, 1851, 1852, and 1870).

peintre s’est montré un grand admirateur de Humboldt. Si Church choisit de dévoiler son tableau en 1859 dans la ville dans laquelle se trouve son atelier, il a déjà en tête une exposition itinérante en Europe, avec un passage par Berlin. La motivation de cette étape figure dans sa correspondance : “Le motif principal de l’acheminement du tableau à Berlin est d’avoir la satisfaction de presenter à Humboldt une traduction du paysage qui a ravi son regard soixante années auparavant et dont il a dit qu’il était le plus beau du monde³”. Bel hommage à celui dont il reconnaît qu’il fut sa principale source d’inspiration sans pourtant l’avoir jamais rencontré.

HUMBOLDT ET LA PEINTURE DE PAYSAGE

On ne sait pas exactement ce que Church a lu de Humboldt, ni comment il l’a lu, ni ce qui l’a particulièrement frappé dans les écrits du géographe prussien. Il semble qu’il n’ait pas laissé de commentaires précis sur ce sujet. Il a pu découvrir le géographe allemand dès la publication en anglais de la relation de son *Voyage aux régions équinoxiales*⁴ qui a un retentissement considérable dans tout le continent américain. Il est possible qu’il ait trouvé dans les précoces *Tableaux de la nature*, que Humboldt a écrits pour populariser la connaissance de la nature tropicale, cette invitation : “Ce serait une entreprise digne d’un grand artiste d’étudier tous ces groupes de plantes, non pas dans les serres et les livres de botanique, mais dans le monde tropical même [...]. Sous sa main, le grand œuvre de la nature, pour me servir de cette expression, se réduit, comme les ouvrages écrits des hommes, à un petit nombre de traits simples⁵”. En revanche, il est certain qu’il a dans sa bibliothèque une édition de l’ouvrage auquel le savant a consacré les trente dernières années de sa vie, *Cosmos*⁶. Cet ouvrage tardif et très synthétique du géographe allemand figure au milieu de très nombreux travaux scientifiques qui attestent tous ensemble de l’intérêt de Church pour ce type de littérature. Church a du être particulièrement intéressé par le chapitre de *Cosmos* intitulé “Influence de la peinture de paysage sur l’étude de la nature”. Humboldt y brosse une rapide histoire de la peinture de paysage, de l’Antiquité au XVIII^e siècle, dans laquelle il exprime sa fascination pour les peintres qui allient la précision de la description et la qualité de l’expression esthétique : “Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d’une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui

s’opère dans l’intérieur de la pensée⁷”. Cette alliance de la précision descriptive et de l’expression sensible a, aux yeux de Humboldt, des vertus pédagogiques dans la mesure où elle peut contribuer à familiariser le public avec la connaissance des mondes lointains et à exciter leur désir de savoir ; c’est notamment ce qui motive l’intérêt du géographe pour les décors de théâtre et les grandes peintures spectaculaires que l’on appelle alors panoramas, “dioramas” et “néoramas⁸”. Mais elle a aussi et surtout des vertus plus hautes encore : quand elle répond à cette attente, la peinture de paysage participe de l’intelligence de la nature qui requiert, selon Humboldt, autant la précision de la mesure, la rigueur de l’analyse scientifique que la puissance de l’art : “Par le progrès des esprits, la science et la poésie s’unissent et se pénètrent de plus en plus. [Car] pour embrasser l’ensemble de la nature, il ne faut pas s’en tenir aux phénomènes du dehors. Il faut faire entrevoir du moins quelques-unes de ces analogies mystérieuses et de ces harmonies morales qui rattachent l’homme au monde extérieur⁹”.

Mais Humboldt est convaincu que pour atteindre cette perfection de la représentation paysagère, le peintre doit avoir été plongé dans l’environnement naturel des régions dont il recompose des éléments sur la toile. L’importance de cette expérience des lieux et des milieux le frappe chez les grands peintres paysagers des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais, au moment où il écrit *Cosmos*, il regrette que les milieux tropicaux n’aient pas encore trouvé des peintres à la hauteur de leur qualité. Il est en effet convaincu de la puissance d’inspiration des paysages de la montagne et de la forêt tropicales : “L’homme qui, sensible aux beautés naturelles des contrées coupées par des montagnes, des fleuves et des forêts, a parcouru lui-même la zone torride, qui a contemplé la richesse et l’infinie variété de la végétation, non pas seulement sur les côtes habitées, mais sur les Andes couvertes de neige, sur le penchant de l’Himalaya et des monts Nilgherry dans le royaume de Mysore ; celui qui a parcouru les forêts vierges renfermées dans le bassin compris entre l’Orénoque et la rivière des Amazones, celui-là seul peut comprendre quel champ sans limites est ouvert encore à la peinture de paysage entre les tropiques des deux continents¹⁰...” Il exhorte alors les peintres à quitter les rivages connus des paysages européens et à s’aventurer sous les basses latitudes : “Nous croyons que la peinture de paysage doit jeter, un jour, un éclat que l’on n’a pas vu encore, lorsque des artistes de génie franchiront plus souvent les bornes étroites de la Méditerranée et pénétreront loin des côtes, quand il leur sera donné d’embrasser

7. A. de Humboldt, *Cosmos. Essai d’une description physique du monde*, Utz, Paris, 2000, tome I, p. 418. Il s’agit de l’édition française la plus récente de cet ouvrage paru à partir de 1845 en allemand.
8. “Tous ces moyens sont très propres à propager l’étude de la nature”, A. de Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, p. 421 ; ils permettent de “familiariser les hommes avec l’unité du monde et leur faire ressentir le concert harmonieux de la nature”, *ibid.*, p. 422.
9. *Ibid.*, p. 346.
10. *Ibid.*, p. 416-417.

l’immense variété de la nature, dans les vallées humides des tropiques, avec la fraîcheur native d’une âme jeune et pure¹¹. “Dans la peinture de paysage [...], il y a lieu de distinguer l’élément borné fourni par la perception sensible, et la moisson sans limite que fécondent une sensibilité profonde et une puissante imagination [...]. L’élargissement de l’horizon, la connaissance des formes naturelles plus grandes et plus nobles, le sentiment de la vie voluptueuse et féconde qui anime le monde tropical offrent ce double avantage de fournir à la peinture de paysage des matériaux plus riches, et d’exciter plus activement la sensibilité et l’imagination d’artistes moins heureusement doués¹².”

Church est de ceux qui ont répondu à l’appel de Humboldt. A vingt-deux ans, il entame son premier voyage dans les Andes ; pendant six mois de l’année 1848, il sillonne les vallées et les hauts plateaux de Colombie et d’Equateur et s’approche des volcans auxquels Humboldt a donné une notoriété planétaire : le Cotopaxi et le Chimborazo. Quelques années après son retour, il peint une première série de tableaux andins qui frappent le public et la critique américains par leur densité et leur dimension. Il retourne en Equateur neuf ans plus tard. C’est alors qu’il recueille les derniers éléments qui lui permettent de peindre *The Heart of the Andes*.

THE HEART OF THE ANDES ET LA VALEUR EXEMPLAIRE
DU PAYSAGE DE MONTAGNE

Comparé aux précédents, ce tableau innove moins par le format et sa structure que par le souci de représentation d’un paysage générique dont il atteste. En effet, la plupart des toiles antérieures représentaient des paysages précis que l’artiste avait côtoyés. Il avait notamment consacré une toile au Cayambé, à l’élégance duquel Humboldt s’est montré très sensible¹³. Avec *The Heart of the Andes*, la composition devient imaginaire ou, plus précisément, elle combine un souci de précision et de fidélité dans la représentation des végétaux, du relief et de la lumière d’une part, et la recherche par le peintre d’un optimum dans l’agencement des parties d’autre part.

L’importance conférée à la montagne et aux formes de relief dans *The Heart of the Andes* est elle aussi conforme à l’approche que Humboldt a de la nature en général. En effet les écrits du géographe sont truffés de référence aux montagnes et ce pour plusieurs raisons : la première tient à l’importance qu’attache Humboldt, comme

11. *Ibid.*, p. 417.
12. *Ibid.*, p. 419.
13. “Parmi les montagnes couvertes de neige éternelle qui entourent la ville de Quito, le Cayambé est la plus belle et la plus majestueuse”, A. de Humboldt, *Sites des cordillères et monuments des peuples indigènes de l’Amérique*, Guérin, Paris, 1869, p. 92.

beaucoup de ses contemporains au demeurant, à la connaissance de la localisation des systèmes de montagne à la surface du globe. La seconde résulte de la fascination constante qu’il éprouve pour les volcans : l’élégance de la forme d’ensemble de ces édifices et la courbure de leur versants n’est pas étrangère à cet attrait ; mais, plus encore, il est convaincu de leur capacité à nous apprendre beaucoup sur la structure de la terre, sur la communication entre le “feu souterrain” et l’écorce terrestre. Enfin, et cette raison est assurément la plus importante pour ce qui nous intéresse ici, Humboldt attache une valeur toute particulière aux paysages de montagne : depuis son *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (1799-1804) et peut-être même depuis les séjours qu’il fait au Tyrol et en Suisse dans ses jeunes années, le géographe allemand voit dans ces paysages une source de sensations esthétiques intenses, mais aussi des qualités didactiques et heuristiques exemplaires : elles donnent à voir, si certaines conditions sont respectées, sans la médiation de la représentation graphique, les effets combinés de l’ensemble des facteurs physiques, au premier rang desquels il place l’altitude, dont il cherche à expliquer les rapports dans la distribution des plantes : “Les pays qui avoisinent l’équateur [sont] la partie de la surface de notre planète où dans la moindre étendue, la variété des impressions que la nature fait naître est la plus grande possible [...]. Dans les montagnes colossales de Cundinamarca, de Quito et du Pérou, sillonnées par de profondes vallées, il est donné à l’homme de contempler à la fois toutes les familles de plantes et tous les astres du firmament [...]. C’est là que les climats comme les zones végétales dont ils déterminent la succession se trouvent superposés comme par étages, que les lois du décroissement de la chaleur, faciles à saisir par l’observateur intelligent, sont inscrites en caractères indélébiles sur les murs des roches à la pente rapide des Cordillères¹⁴”. L’argument est récurrent dans *Cosmos*, et court tout au long de l’œuvre de Humboldt. Pour ces raisons, la montagne du géographe constitue un objet exemplaire de la complexe, mais néanmoins harmonieuse, interaction des éléments de la nature.

The Heart of the Andes illustre très bien à lui seul cette esthétique de la montagne dont parle Humboldt et sa capacité à rendre compte d’un ordre spatial et d’une harmonie paysagère dans la distribution des éléments à la surface du globe. Mais ce tableau n’est pas seulement cela. Pour en comprendre la signification et la portée, il convient de le replacer dans le contexte intellectuel des Etats-Unis d’alors, et plus particulièrement au sein de l’école de peinture dans laquelle Church œuvre depuis ses débuts : the Hudson River School of Painting.

14. A. de Humboldt, *Cosmos*, op. cit., p. 46.

THE HUDSON RIVER SCHOOL OF PAINTING OU LA RECHERCHE D’UNE VISION AMÉRICAINE DE LA NATURE

Frederic E. Church est né dans le Connecticut en 1826. A dix-huit ans, il peint dans les montagnes qui bordent l’Hudson à mi-chemin entre Albany, la capitale de l’Etat de New York, et la ville éponyme. New York est alors une ville en plein développement. La prospérité économique foudroyante de la ville a donné naissance a une importante bourgeoisie commerçante et industrielle qui, à l’instar de la bourgeoisie des grandes villes d’Europe, prend goût à la villégiature, aux loisirs bucoliques et à la contemplation paysagère. Les plus fortunés achètent des propriétés sur les rives de l’Hudson où ils viennent séjourner à la belle saison. D’autres goûtent aux plaisirs de la croisière sur les bateaux à vapeur qui remontent le fleuve. D’autres enfin, et parfois les mêmes, se rendent sur les sites jugés les plus pittoresques dans les montagnes bordant le fleuve. Pour répondre à cette nouvelle demande touristique, les premiers équipements aménagés dans la partie la plus montagneuse de la région, les Catskills, datent des années 1820. Le plus célèbre dans ces années-là est incontestablement la Catskill Mountain House¹⁵ située sur la crête orientale du massif, aisément accessible depuis le petit port de la ville du même nom, d’où l’on jouit d’une vue très spectaculaire sur la vallée et le fleuve, particulièrement large à cet endroit.

L’investissement touristique de la moyenne vallée de l’Hudson constitue indiscutablement une adaptation au contexte local de représentations et de pratiques de la montagne qui sont déjà solidement ancrées en Europe. Mais c’est pourtant dans ce contexte qu’un infléchissement spécifiquement états-unien de ces représentations commence à se produire à partir des années 1830. On le doit pour l’essentiel au travail de poètes comme William Bryant, et de deux générations de peintres que l’on rassemble sous l’appellation de Hudson River School of Painting.

Cette école artistique rassemble des peintres nés à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècles (Thomas Cole, Asher B. Durand) ou une vingtaine d’années plus tard (Frederic E. Church, John F. Kensett, Albert Bierstadt, Sanford R. Gifford, etc.) qui, entre 1830 et 1870, proposent un discours iconographique sur le paysage américain tout a fait novateur¹⁶. La principale innovation tient à la façon de représenter la nature qui combine des motivations esthétiques, scientifiques et religieuses.

L’origine de cette combinaison de sens souhaitée est à chercher d’une part du côté des héritages du siècle de Lumières et de la très grande curiosité de l’élite américaine pour la connaissance scientifique, d’autre part du côté du transcendantalisme. Ce courant philosophique, initié par Ralph W. Emerson, prolongé et popularisé par Henry D. Thoreau, repose sur l’idée que la nature est la forme immanente la plus tangible de l’œuvre de Dieu. Dans ces conditions, la dévotion religieuse et l’accès au caractère universel du Divin passe par une activité de contemplation de la Nature et par l’expérience de l’immersion dans cette même nature : “Le plus noble ministère de la nature est de se présenter comme une manifestation de Dieu. Elle est l’orgue à travers lequel l’esprit universel parle à l’individu et s’efforce de ramener l’individu à lui”¹⁷. On doit la transposition de cette philosophie au domaine de l’art à William Bryant qui écrivait à ce propos : “Les conceptions religieuses sont toujours inextricablement impliquées dans l’art du monde, et la peinture de paysage trouve sa signification véritable et sa mission légitime dans la représentation de ces états de la nature qui sont le plus profondément expressifs du spirituel et du divin”¹⁸. L’historienne de l’art américaine, Barbara Nowak a dit de la Hudson River School of Painting qu’elle avait transposé dans le domaine de la peinture cette alliance entre art, science et foi dans un même effort de compréhension et de représentation du monde : “Les vérités de la nature, telles que révélées par l’art, pouvaient être validées ultérieurement par les découvertes de la science, qui révélaient les desseins de Dieu et permettaient de déchiffrer son écriture dans la nature”¹⁹.

Plus précisément, cette conception invite aussi les artistes à s’intéresser à la nature sauvage autant sinon davantage qu’aux scènes bucoliques et pastorales qui accaparent encore l’attention dominante de la production d’alors. En effet, si les scènes bucoliques célèbrent l’harmonie des paysages dessinés par les hommes, la mise en scène picturale de ce que l’on commence alors à appeler la *wilderness* consiste à célébrer la nature telle qu’elle est dans son état originel, telle qu’elle a été créée par Dieu et mise par lui à disposition du regard des hommes. Enfin, cette sensibilité à la dimension spirituelle de la *wilderness* intervient au moment où la nation américaine se forge ses propres mythes et son propre imaginaire²⁰. Cette historiographie nationale émergente propose alors de voir dans la *wilderness* l’état originel de l’Amérique telle que la Providence divine l’avait offerte aux pèlerins venus d’Europe, le degré zéro de la civilisation que les générations issues de cette

17. Ralph W. Emerson, *Nature*, 1836, chapitre 7. Emerson aussi connaît le travail de Humboldt. Il a des mots très élogieux à son égard. Dans son journal, il parle du “merveilleux Humboldt” (cité par B. Novak, *Nature and Culture*, op. cit., p. 66).
18. William Bryant, *Philosophy of Landscape Painting*, Saint Louis, 1882, p. 83.
19. B. Novak, *Nature and Culture*, op. cit., p. ?
20. Elise Marientras dans *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Maspero, Paris, 1976, et *Les Origines du nationalisme américain*, Gallimard, Paris, 1988, a montré combien cet imaginaire national devait à une recomposition des figures spatiales et temporelles (la césure de la traversée de l’océan par les immigrants, la discontinuité des généalogies familiales entre leurs origines européennes et leurs descendance américaines, le mythe de la frontière, etc.) de l’historiographie nationale. Voir aussi Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven, 1967, et Barbara Novak, *Nature and Culture*, op. cit.

Thomas Cole, *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm – The Oxbow*, 1836, huile sur toile, 130,8 x 193 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Mrs. Russell Sage, 1908 (08.228)



immigration sont appelés à édifier. Par son art, la Hudson River School of Painting semble avoir cru “le paysage pouvait servir de métaphore visuelle pour l’unité et le bien-être de la nation²¹”.

THOMAS COLE, LA WILDERNESS ET L’HISTOIRE

Thomas Cole est le premier de cette école de peintres à célébrer la *wilderness* conformément à cette philosophie et à cette historiographie nationale²². Né en Angleterre, il décide de s’installer en 1832 dans la petite ville de Catskill, après avoir vécu quelque temps en Pennsylvanie. Dans un livre intitulé *Essay on American Scenery*, publié en 1836, il est un des premiers à considérer que la *wilderness* est le trait distinctif des Etats-Unis. Il est aussi l’un des premiers avec William Bryant à en déplorer la profonde altération sous l’effet du formidable développement économique de la jeune nation.

Sa peinture est profondément marquée par cette esthétique du paysage sauvage et par la vision historique dans laquelle il l’insère. Certains de ses tableaux, consacrés aux Catskills et aux paysages de la Nouvelle-Angleterre, cadrent des scènes

totalelement exemptes de traces humaines où seul compte l’agencement des formes naturelles, les effets de lumière et l’expression des formes de vie. D’autres inscrivent la nature sauvage dans une perspective historique : une série de quatre tableaux, baptisée *The Course of the Empire*, représente les stades d’une civilisation émergeant du monde sauvage avant que celui-ci ne l’envahisse au terme de son déclin. Un de ses tableaux les plus célèbres, *the Oxbow*, juxtapose, dans la partie gauche, un orage qui frappe le sommet d’une montagne sauvage et, sur la partie droite, un paysage agricole généreux et paisible arrosé par le méandre délicat d’une rivière paresseuse. La scène correspond à un site bien connu de la vallée du Connecticut (le mont Holyoke) au sud de Northampton (Massachusetts). Le contraste des effets introduits par le peintre vise à juxtaposer dans le champ de l’image le sublime du sauvage (la montagne, l’orage, la forêt) et la beauté de la scène agricole. Ce type de dispositif avait déjà été utilisé par des peintres anglais (John Denham, John Dyer) conformément au *distinguo* conceptuel établi peu avant entre le sublime, le beau et le pittoresque. Mais chez Cole, le sauvage n’est pas qu’une catégorie de motifs esthétiques. Sa représentation a une portée religieuse et politique : il participe d’une vision du monde et constitue désormais la référence de la nation américaine. Ce trait sera partagé par la plupart des peintres qui s’inspirent de son travail.

CHURCH, GIFFORD ET L’HÉRITAGE DE COLE DANS LES CATSKILLS

Church fait partie de ceux qui composent la seconde génération de l’école de peinture de la vallée de l’Hudson. Il a étudié et peint avec Thomas Cole entre 1844 et 1846 et plusieurs de ses dessins sont annotés de dates et de noms de lieux qui montrent qu’il a travaillé sur le motif avec son maître. Quand ce dernier décède en 1848, il lui dédie un tableau fameux, *To the Memory of Cole*, dans lequel il multiplie les allusions aux contrastes entre les cycles éternels de la nature (eaux courantes, variations de lumières, couleurs de feuilles) et le caractère éphémère et linéaire de la vie humaine.

S’il délaisse le genre bucolique et les réflexions sur l’histoire et le temps des civilisations qui avaient occupé son prédécesseur, la plupart des tableaux que Church consacre à cette région des Etats-Unis empruntent à Thomas Cole son intérêt pour les paysages sauvages, et le souci de réalisme dans la représentation des reliefs, des végétaux et des atmosphères. Pour cette raison, Church a souvent



Frederic E. Church, *To the Memory of Cole*, 1848, collection particulière.

23. Le livre de Kevin J. Avery et Franklin Kelly (ed.), *Hudson River School Visions, op. cit.*, propose une très intéressante synthèse sur Gifford et son œuvre.

été présenté comme le continuateur le plus fidèle de l’œuvre de Cole. En effet, parmi ses contemporains et amis, plusieurs innoveront dans les motifs de leur peinture – Kensett par exemple se spécialise dans les scènes maritimes et la peinture de rivages – et dans la part accordée à l’émotion esthétique. De ce point de vue, on peut comparer Church à Gifford. Les deux hommes se connaissant bien ; ils ont trois ans d’écart, admirent tous deux l’œuvre de Cole même si Gifford ne l’a probablement jamais rencontré²³, partagent des années durant le même atelier à New York, résident à quelques kilomètres de distance sur la rive gauche de l’Hudson et marchent volontiers sur les traces l’un de l’autre quand ils voyagent. Et, ultime signe d’attention et d’amitié, Church sera l’un des porteurs du cercueil de Gifford quand celui-ci disparaîtra en 1880, soit vingt années avant lui.

Mais la comparaison de leurs œuvres respectives permet de prendre la mesure de la différence de conception de la peinture de paysage qui les sépare. Au-delà,

elle permet aussi d’observer une transformation progressive des rapports entre la production d’une connaissance naturaliste et la production artistique quand l’une et l’autre traitent du paysage sauvage. Là réside un tournant qui modifiera durablement, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, les rapports entre art et science.

La différence qui les sépare porte essentiellement sur l’objectif ultime que chacun donne à la peinture. Pour Church, la peinture est un moyen d’accéder à la vérité. A ce titre, l’art doit pouvoir s’allier à d’autres formes de connaissance, au premier rang desquelles se trouve la science. Pour Gifford, l’objectif ultime de la peinture est d’ordre purement esthétique. A ce titre, elle est conçue comme une forme artistique parmi d’autres, sa qualité principale étant d’ordre poétique. Cette différence, de taille, implique des traitements contrastés du paysage, et une mobilisation de sources d’inspiration différentes, plus proche d’un scientifique comme Humboldt pour Church, d’un théoricien de l’art comme Ruskin ou d’un artiste comme Turner pour Gifford.

Par la suite, tout le travail de Gifford, à l’image de celui que poursuit Ruskin, semble orienté par une recherche sur la beauté en général et la poésie du paysage en particulier ; la question de la vérité de la représentation, si importante aux yeux de Humboldt et Church, passe au second plan. La qualité poétique de son travail est même le principal hommage que lui rend un ami à l’annonce de sa mort : “L’art de Gifford était poétique et évocateur. Il n’était pas réaliste au sens formel [...]. L’art de Gifford faisait passer la nature dans l’alambic d’une sensibilité subtilement travaillée²⁴”. Les critiques ne sont pas en reste : “[Gifford] ne peignait pas la nature telle qu’il la voyait et n’a jamais tenté de le faire. Pour lui, un tableau résultait d’une opération de transfiguration à l’aide d’une méthode parfaitement connue de lui, plutôt qu’une sélection et un arrangement de matériaux empruntés à la nature²⁵”.

C’est aussi sur ce clivage entre poésie et naturalisme que les critiques tendent le plus volontiers à opposer Church et Gifford. Eugene Benson formule, en 1861, un point de vue qui tendra à devenir dominant à partir des années 1870 : “Les tableaux peints par Church attestent d’une haute spiritualité et d’une grande cohérence ; ils montrent un penchant pour les grandes étendues de plaine et les montagnes imposantes, en un mot pour le déploiement et la complexité des paysages naturels. [...] Gifford, à l’inverse [...], fait preuve d’une grande intensité spirituelle. Il semble éprouver une plus grande profondeur de sentiment²⁶”.

24. John Weir, peintre et ami de Gifford, dans son “Adress in the Memorial Catalogue” de l’exposition de 1880 consacrée à Gifford.

25. *The Nation*, 9 septembre 1880.

26. *New York Commercial Advertiser* du 17 octobre 1861.

Cette ligne de clivage qui émerge dans la réception des tableaux de Church et Gifford illustre, de façon plus générale, les deux options qui se dégagent au sein même de l'école de l'Hudson, à partir des années 1860, dans la conception de la peinture de paysage et en particulier dans la mobilisation picturale du motif montagnard. D'un côté, Church a poussé jusqu'à un stade jamais atteint avant lui l'idée d'une peinture monumentale mettant l'art au service d'une intelligibilité de la montagne et du monde à laquelle travaillent simultanément les scientifiques. De l'autre, Gifford explore davantage le registre des émotions suscitées par les paysages montagnards *in situ* et cherche, dans la subjectivité de sa peinture, à en transmettre toute la poésie. Il est accompagné dans cette voie par certains de ses contemporains et amis, Kensett et Inness notamment. Cette divergence ne semble pas affecter les relations entre Church et Gifford. Mais elle atteste déjà d'un affaiblissement de l'esprit d'école qui trouve au même moment, avec le déclenchement de la Guerre de Sécession et les traumatismes divers qu'elle suscite, d'autres motifs d'expression.

L'IMPACT DES ÉVÉNEMENTS DE 1859

Pour Church, l'année de l'exposition de *The Heart of the Andes* est celle de l'apogée de son art et de sa notoriété ; ses tableaux des Andes en ont fait le plus connu et apprécié des peintres de sa génération. Mais cette même année est aussi celle d'une déception et d'une désillusion qui marquent un tournant décisif à la fois dans sa carrière de peintre et dans sa vision du monde.

Church comptait beaucoup sur le passage par Berlin de l'exposition itinérante de *The Heart of the Andes*, seule façon pour lui de faire valider par son mentor sa représentation du paysage de montagne tropicale. Mais pendant qu'il s'affairait aux préparatifs du voyage, Church apprend la mort de Humboldt, survenue le 6 mai 1859. Le géographe avait quatre-vingt-dix ans. L'annonce bouleverse le peintre : "Sa mort m'a touché comme si je perdais là un ami"²⁷. Church ne l'avait pourtant jamais rencontré. L'exposition itinérante aura bien lieu en 1860, mais elle sera strictement limitée à la Grande-Bretagne.

Cette même année 1859, Charles Darwin, grand admirateur de Humboldt lui aussi, publie *The Origin of Species*. La publication de cet ouvrage est un tremblement de terre dont les répliques se font sentir durablement dans l'ensemble de

27. Cité par Kevin J. Avery, *Church's Great Picture*, op. cit., p. 39.

l'Occident. Car derrière la notion de la sélection naturelle, de lutte pour la survie entre des espèces concurrentes, c'est l'idée plus générale d'une nature ordonnée et harmonieuse, chère à Humboldt, qui vacille ; c'est aussi l'idée d'un monde produit et expression de la Création, qui se trouve ébranlée. Comme a pu le dire un commentateur bien plus tard : "Dieu avait été chassé du paysage"²⁸.

Humboldt disparu, la théorie darwinienne prenant son envol, Church commence à douter du sens et de l'intérêt de la peinture de paysage naturel. Il continue de peindre quelques tableaux andins jusqu'en 1864, dont un dernier *Chimborazo* cette même année, et des tableaux de glaciers et d'icebergs, suscités par un voyage sur les côtes du Labrador et de Terre-Neuve. Mais le plaisir semble s'émousser. Il réalise encore quelques voyages sous les tropiques, en Jamaïque notamment, et en Europe : Londres, Paris, Marseille, Vienne, Florence, Rome, Pompéi, la Sicile, mais aussi les Alpes suisses et autrichiennes durant le printemps et l'été 1868. Mais, habité par la nostalgie des Andes, il se dit déçu par les paysages alpins : "Nous fûmes déçus par les Alpes et je n'ai aucune envie de m'y rendre à nouveau [...]". Vous allez peut-être vous montrer surpris à la lecture de mes rapides commentaires à propos des Alpes, mais elles n'ont rien qui ne soit largement surpassé par les Andes et de nombreux traits leur manquent qui rendent les Andes merveilleuses et uniques"²⁹.

Le seul voyage qui lui permet de renouer durablement avec sa vocation de peintre est fait la même année 1868, en Palestine. Plusieurs auteurs pensent que c'est la thèse de Darwin qui le ramène aux lieux des origines du Christianisme³⁰. Là, il semble avoir voulu renouer les fils entre la foi, la science et le paysage que l'interprétation du naturaliste anglais avait profondément fragilisés. Church débarque à Beyrouth, en janvier 1868, et se montre enchanté par le paysage. Il séjourne plusieurs mois, laissant des traces nombreuses et élogieuses de son passage à Jérusalem, à Pétra et dans les montagnes des environs. Les notes de son voyage et les courriers qu'il écrit alors attestent de son souci d'étudier et de rendre compte dans sa peinture des liens qui existent entre les paysages qu'il rencontre et ce que la Bible dit de ces mêmes lieux³¹. S'il se montre toujours attiré par les paysages naturels, notamment les montagnes arides qu'il traverse, son attention semble surtout attirée par les lieux habités et les traces bibliques. Ainsi il passe de longues journées au mont des Oliviers pour étudier la vue de Jérusalem. Le tableau qu'il réalise à l'issue de ce séjour, *Jerusalem from the Mount of Olives*, en

28. John Davis, "F. Church's Sacred Geography", *Smithonian Studies in American Art*, 1, 81, 1987.
29. Lettre adressée à W. Osborn, le 29 septembre 1868, citée par B. Novak, *Nature and Culture*, op. cit., p. 74. Son épouse l'accompagne.
30. J. Davis, "F. Church's Sacred Geography", op. cit., p. 81 ; Edward Said, *Orientalism*, Vintage, New York, 1978, p. 58-59.
31. Ce faisant, il inscrit son travail dans une tradition qui a alors déjà plus de quinze ans d'âge : celle de la "géographie sacrée", étude qui se veut à mi-chemin entre science et commentaire des textes bibliques et qui prétend que les faits de la Bible peuvent être attestés par l'étude du paysage environnant. Le livre le plus représentatif de cette géographie sacrée est celui d'Arthur Penryhn Stanley, *Sinai and Palestine in Connexion with their History*, Redfield, New York, 1857.

1870, atteste d’une attention extrêmement aiguë aux détails de la morphologie urbaine, notamment pour ses parties les plus anciennes, et à tout ce qui peut être mis en rapport avec la vie de Jésus.

Cette curiosité extrême pour la “topographie des Evangiles” a pu être sa façon à lui de retravailler les liens entre art, science et foi. Si, contrairement à ce qu’il a longtemps cru, la peinture, à l’image de la science, ne peut plus nécessairement être mise au service d’une connaissance objective de l’ordre naturel qui a présidé à la Création, elle peut désormais être mise au service d’une connaissance objective et scientifique de la Révélation et de la vie du Christ. Pour Church, le voyage en Palestine est un échappatoire, le signe que le sens d’une peinture naturaliste a radicalement changé, le prélude a une reformulation radicale dans l’approche conjointe que la science, l’art et la religion peuvent proposer du paysage.

Ce voyage en Palestine ouvre une nouvelle période de sa vie, la dernière. A son retour aux Etats-Unis, il reprend pied dans une propriété qu’il avait achetée en 1860, au sommet de sa gloire, quatre mois avant son mariage. Localisée sur un versant dominant l’Hudson, à proximité des lieux où il travailla avec Cole, cette propriété jouit d’un panorama spectaculaire sur le fleuve et les Catskills. Il en fait aménager les jardins. Il s’y investit énormément, au détriment de la peinture qu’il délaisse : “Je peux fabriquer ainsi des paysages plus nombreux et de meilleure qualité qu’en maniant la toile et la peinture dans mon atelier³²”. Pour les bâtiments, il renonce au projet qu’il avait initialement conçu, change d’architecte et dessine lui-même les plans de la maison qu’il veut faire construire au sommet du versant : il opte pour une architecture néo-orientale, très ornementée : souvenir de Palestine et interprétation très personnelle de l’Orient...

Quand il décède en 1900, il a droit à des funérailles d’exception. Le Metropolitan Museum de New York lui consacre une exposition la même année. Mais la peinture d’alors est déjà très loin de celle dans laquelle il avait excellé. Déjà, lors de l’exposition itinérante de *The Heart of the Andes* en Angleterre, un critique s’agaçait de l’importance de la description figurative dans le tableau et encourageait Church à “quitter le terrain de la prose pour les royaumes de la poésie³³”. Cinq ans plus tard, un critique américain s’émerveillait de la virtuosité du peintre, mais regrettait l’absence de sensibilité : “Qui peut rivaliser avec son merveilleux sens du

PAGE SUIVANTE
Frederic E. Church, *Jerusalem from the Mount of Olives*, 1870, huile sur toile, 137,8 x 214,4 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Gift of the Enid and Crosby Kemper Foundation, F77-40/1.

32. Cité par McKelden Smith, *The Great Estates Region of the Hudson River Valley*, Historic Hudson Valley Press, ville ?, 1998, p. 38.
33. Cité par Kevin J. Avery, *Church’s Great Picture*, op. cit., p. 39.



détail, sa perception vivante de la couleur [...], ses arrangement pittoresques de faits matériels et la portée générale de son intelligence ? Avec lui, la couleur est spectacle des nuits d’Orient, mise en scène pyrotechnique, enchanteresse au premier regard, mais ne laissant derrière elle aucune satisfaction durable pour l’esprit et l’ensemble parvient moins à surprendre et séduire qu’à instruire³⁴”. Puis, dans les années 1870 et 1880, la plupart des critiques américains ont clairement opté pour Gifford, vantant ses mérites en l’opposant, sans toujours l’écrire explicitement, aux œuvres de Church. A la fin du XIX^e siècle, les critiques et amateurs d’art se sont donné de nouvelles références, Whistler et Homer pour la peinture américaine, l’Ecole de Barbizon puis les impressionnistes pour les contributions européennes. La peinture de paysage a coupé les ponts avec l’interprétation scientifique de la nature. La peinture de Church entre alors en disgrâce, peu après que l’œuvre de Humboldt a commencé elle aussi à être délaissée par ses successeurs.

LA PARADOXE DE LA FOI

Le parallèle entre les conceptions du monde et de la peinture du géographe allemand et du peintre américain, et la complémentarité de leurs modes d’expression, sont troublants. Toutefois, il est un domaine sur lequel les deux hommes ont radicalement divergé. C’est dans leur façon de concevoir le rôle de la foi dans l’appréhension de la nature. Church se réclame de Humboldt mais puise son inspiration religieuse dans un registre proprement américain, celui du transcendantalisme. Humboldt est peu disert sur le religieux. On l’a dit athée ; mais il se garde généralement d’aborder le sujet de front dans ses écrits. Il se montre surtout soucieux de laisser toute forme de questionnement métaphysique hors de son champ personnel de travail³⁵. A la différence de l’art, il ne voit même pas dans la religion une des dimensions de l’expérience de la nature dont il pourrait exalter la contribution. Au mieux, il en fait une des manifestations de l’imagination des peuples primitifs : “C’est dans la vivacité et la profondeur des émotions qu’elle [la nature] fait naître qu’on rencontre aussi les premières impulsions vers le culte, vers une sanctification des forces destructives ou constructives de l’univers³⁶”. Mais c’est pour suggérer aussitôt que l’art et la science ont pour vocation de remplacer les formes de cette “naïveté primitive” : “A mesure que l’homme, en parcourant les divers degrés de son développement intellectuel, parvient à jouir

en toute liberté du pouvoir de la réflexion, à séparer, par un acte d’affranchissement progressif, le monde des idées de celui des sensations, un vague pressentiment de l’unité des forces de la nature ne lui suffit plus. L’exercice de la pensée commence à accomplir sa haute mission : l’observation fécondée par le raisonnement remonte avec ardeur aux causes des phénomènes³⁷”. Toutefois, si le religieux chez Humboldt semble teinté d’archaïsme, il s’est toujours évertué à montrer que les diverses approches de la nature pouvaient coexister sans perdre leur intégrité. Son souci d’articuler l’expérience artistique et la rationalité scientifique dans un projet de connaissance unitaire est au moins aussi fort que son souci de séparer les genres, de ne pas confondre dans un même produit la contribution de l’un et de l’autre. Alors pourquoi ne pouvait-il pas en être de même du religieux ?

Là est le curieux paradoxe de cette rencontre manquée entre Church et Humboldt. La curiosité du premier, séduit par l’écriture du second, était fondamentalement animée par une motivation totalement étrangère à ce dernier ; mais jamais elle ne lui apparut comme incompatible. Et là réside aussi la clef de compréhension de cette curieuse année 1859 : le renoncement à l’illustration du projet humboldtien intervient peu après la mort de celui-ci et l’énoncé de la théorie de Darwin. Comme si dès lors l’ambition du géographe allemand de coupler art et science ne pouvait plus satisfaire un peintre qui renonce à la représentation de la nature pour s’adonner, à sa manière, à la pratique des textes sacrés.

Le tournant que Church amorce en 1859 n’est pas isolé. Beaucoup de ses contemporains avaient reproché à Humboldt son athéisme ; beaucoup de ses lecteurs, notamment américains, l’avaient invité à la conversion³⁸. En vain. Sa mort laisse aux Etats-Unis le champ libre à une science de la nature profondément imprégnée de croyances religieuses, profondément réticente à emboîter le pas de Darwin, celle d’un Arnold Guyot et d’un Louis Agassiz. Ce faisant, les plus fidèles lecteurs américains de Humboldt, ses illustreurs les plus assidus, empruntent des voies que ce dernier aurait eu grand peine à admettre. Humboldt était un homme imprégné des Lumières et de sensibilité romantique. A sa mort, le siècle est passé à des préoccupations autres, en science, en art comme en foi. Et son héritage se trouve démembré.

Hyde Park (New York) et Genève, août 2005.

37. *Ibid.*
38. D’après Charles Minguet, A. de Humboldt, historien et géographe de l’Amérique espagnole (1799-1804)