

PARCOURS DE L'ESPACE-TEMPS AMÉRICAIN OU L'IMAGINAIRE, LE SYMBOLIQUE ET LE RÉEL

Introduction

De quoi sera-t-il question dans ce séminaire, composante du nouveau Master "Trajectoires et Marges" ?

Essentiellement de quelques aspects de la culture et de littérature américaines, abordées par le truchement des notions d'*imaginaire*, de *symbolique* et de *réel* appliquées à l'*espace* et au *temps*, ce qui me conduira, entre autres choses, à évoquer les concepts de : *étendue, espace, lieu, paysage, site, esprit des lieux, topos et land art*.

Mais avant d'aller plus loin, j'aimerais justifier le domaine d'étude et de recherche qui vous est proposé, car si l'intérêt pour les USA va de soi pour un étudiant du Département d'Études Anglophones, il n'en est peut-être pas de même pour vous, qui êtes issu(e)s d'autres horizons (Lettres classiques et modernes, Études hispaniques, Sociologie, Histoire et histoire de l'art, etc.), encore que... À une possible objection, je répondrais donc par deux arguments :

– 1) En rappelant – puisque nous sommes à Perpignan, au bord du *Mare Nostrum* – le lien qui, historiquement, unit la Méditerranée et l'Amérique ; comme le résume, sans ambages, Miguel de Unamuno dans *Le Sentiment tragique de la vie* : « *La découverte de l'Amérique est œuvre de l'Espagne et non de Christophe Colomb* ».

« *L'Amérique commence en Méditerranée, au cœur de l'Ancien Monde, à Venise, à Gênes, dans l'aventure des parfums, des soies et des épices*¹ ». Épisode de l'histoire de la « *mondialatinisation* », c'est-à-dire de « *la dilatation planétaire de l'Occident latin*² », « *le processus de la découverte et de la colonisation de l'Amérique n'est en réalité qu'une extension du dynamisme du monde méditerranéen à la charnière du XV^e et du XVI^e siècles* » dont l'Espagne a été un acteur déterminant → rôle pionnier des navigateurs, des découvreurs et des aventuriers italo-ibériques dans la découverte et l'exploitation du Nouveau Monde.

– 2) Nous sommes tous des consommateurs – plus ou moins conscients, consentants et avertis – de produits et de productions venus d'Amérique dont la culture et la civilisation nous sont, paradoxalement, à la fois familières et étrangères : grâce à la presse, à la télévision, au cinéma, à la musique, à la mode vestimentaire ou alimentaire, etc. nous avons tous un petit vernis de culture américaine mais, pour autant, nous ne la connaissons pas vraiment.

L'Amérique nous est simultanément *proche* et *lointaine* : *proche*, parce qu'en l'espace de deux siècles, sa culture a essaimé aux quatre coins du monde ; *lointaine*, parce qu'elle garde pour nous autres, Européens, une irréductible altérité ; en effet, aborder une œuvre américaine quand on est étudiant de lettres classiques ou modernes ou le plus souvent angliciste de formation, c'est faire l'expérience d'une DOUBLE ÉTRANGÉTÉ :

– 1) Il y a tout d'abord celle de la LANGUE, bien éloignée de l'anglais britannique classique, du "Standard English" et de la "Received Pronunciation" qui ont force de loi dans nos cycles d'études. Lire une œuvre de fiction américaine, c'est se mettre à l'écoute de :

« Une langue criarde, illogique, jubilante née du mariage de l'anglais et d'un déluge de mots d'origine indienne, espagnole, irlandaise et même chinoise [...], qui, dans des conditions et des circonstances nouvelles, se sont transformés en Amérique pour former une langue nouvelle. » (P.-Y. Pétilon, II, 55).

1. Marie-Hélène Fraïssé, *Aux commencements de l'Amérique*, Actes Sud, 1999, 25.

2. P. Chaunu, *Conquête et exploration des nouveaux mondes*, Paris, PUF, 1969, 5.

À cela est venu s'ajouter l'apport des groupes minoritaires tels que les Noirs ou les Juifs dont les idiolectes ont profondément influencé le fonds linguistique où puiseront les romanciers américains.

– 2) La deuxième impression d'étrangeté résulte de la confrontation par fictions et œuvres interposées avec une réalité, mais surtout un IMAGINAIRE, un univers mental, totalement différents des nôtres. D'où le postulat de base de ce séminaire selon lequel la culture et la littérature américaines ne sont pas tout à fait justiciables des mêmes critères de perception et d'appréciation que leurs équivalents européens aussi, à l'instar de l'immigrant s'embarquant pour le Nouveau Monde, on ne peut aborder le continent de la civilisation américaine qu'en se délestant de bon nombre d'attitudes, d'habitudes et de réactions peu adaptées à un nouvel environnement géographique et culturel, d'où la nécessité d'une "nouvelle éducation du regard" (R. Emerson, "a new education of the eye"). Je filerai la métaphore maritime en citant ce qu'écrit excellemment P.-Y. Pétillon dans son *Histoire de la littérature américaine : notre demi-siècle, 1939-1989* :

« L'Amérique est ce qui apparaît sous le regard qui s'éveille au terme d'une longue navigation dans les ténèbres : à ce monde neuf on aborde non seulement après avoir traversé l'océan, mais au terme d'une naissance, d'une renaissance, par un baptême. » (p. 692).

Revenons à l'objet et surtout à l'objectif de ce séminaire :

Pourquoi l'espace ?

Parce que l'espace, est « la réalité centrale de l'homme né en Amérique » (C. Olson, *Call Me Ishmael* : "I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave³ to now. I spell it large because it comes large here. Large and without mercy" cité par Pétillon, *La Grand-route*, 109). L'espace est bien une donnée primordiale comme le temps, qui lui est intimement lié puisqu'il se mesure par rapport à lui, à son parcours, mais nous ne l'évoquerons que succinctement.

Nous verrons surtout qu'il n'est guère de fait culturel spécifiquement américain – qu'il s'agisse de littérature, de peinture ou de cinéma, etc. – qui ne renvoie en dernière analyse à l'espace, donnée fondamentale de la civilisation du Nouveau Monde.

Nous étudierons l'impact de la nouveauté, de l'étrangeté, de l'immensité, de la monumentalité de l'espace américain* – espace vierge mais cependant peuplé d'Indiens, c'est-à-dire pour la mentalité de l'époque, de sauvages – sur :

- **l'histoire** du pays (*Frontier*) ;
- **la sensibilité** (*Sense of wonder*) mais aussi « l'angoisse de spatialité » (R. Delacampagne) ;
- **l'imaginaire** (*West*→*Wild*→*Wilderness*→*Bewilder(ed)*→*Bewilderment* : ensauvagement ; perte des repères ; dissolution du Moi) ;
- **la vision**, etc.

S'est posée aux artistes et écrivains américains la question fondamentale de la représentation de l'espace dans le domaine de :

- **la fiction** (comment le dire, le décrire ? → forger un langage à la (dé)mesure de son objet → *Outlandish* deleuzien) ;
- **la peinture** (grand format traduisant "the dilated eyesight" [W. C. Bryant] → la vision panoramique du peintre américain ; cf. également le peintre J. Pollock qui parle d'une « **exigence de vastitude** » [J. L. Ferrier, *Brève histoire de l'art*, 282]) ;
- et, naturellement, du **cinéma** (scope).

3. Folsom Site or Wild Horse Arroyo (29CX1), about 8 miles west of Folsom, New Mexico, is the archaeological site that is the type site for the Folsom tradition, a Paleo-Indian cultural sequence dating to between 9000 BC and 8000 BC. The Folsom Site was excavated in 1926 and found to have been a marsh-side kill site or camp where 23 bison had been killed using distinctive tools, known as Folsom points. This site is significant because it was the first time that artifacts indisputably made by humans were found directly associated with faunal remains from an extinct form of bison from the Late Pleistocene. The information culled from this site was the first of a set of discoveries that would allow archaeologists to revise their estimations for the time of arrival of Native Americans on the North American continent.

*Outre le changement d'échelle par rapport à l'Europe et notamment au Royaume-Uni à l'époque de la colonisation : morcellement, parcellisation (cf. le mouvement des 'enclosures' fait référence aux changements qui, dès le XII^e siècle mais surtout à partir de la fin du XVI^e et au XVII^e siècle ont transformé, dans certaines régions de l'Angleterre, une agriculture traditionnelle dans le cadre d'un système de coopération et de communauté d'administration des terres [généralement champs de superficie importante, sans limitation physique] en système de propriété privée des terres [chaque champ étant séparé du champ voisin par une barrière, voire bocage]. Les *enclosures* marquent la fin des droits d'usage, en particulier des communaux, dont bon nombre de paysans dépendaient).

Quel objectif ?

Ma thèse centrale pourrait se résumer à celle de « **l'efficace de l'irréel** » (entendu au sens large de croyances, illusions et sentiments collectifs constituant la dimension psychique de la vie sociale) ou en d'autres termes, l'imaginaire, le symbolique, le mythique, l'utopie, etc. → rôle joué par ces instances dans la structuration, les représentations, la prise de possession du Nouveau Monde.

Notre rapport au monde environnant est modelé par le jeu, la détermination, réciproque et nécessaire, de trois registres : **l'imaginaire, le symbolique et le réel** (notion de boucle ; rétroaction).

D'où la double prise de conscience que j'aimerais vous faire partager :

1) Cette fonction d'irréel « *est psychologiquement et socialement aussi utile que la fonction du réel* ». (G. Bachelard)

2) « *Il n'y a pas de relation naturelle, immédiate et directe entre l'homme et le monde, ni entre l'homme et l'homme. Il y faut un **intermédiaire**, cet appareil symbolique, qui a rendu possible la pensée et le langage.* » (G. Dessons, E. Benveniste, *L'invention du discours*, 78) = C'est l'aptitude de l'homme à opérer sur ce qui n'est pas lui, comme sur lui-même, un **acte de symbolisation**, qui constitue le processus même de la pensée, laquelle « *n'est rien d'autre que ce pouvoir de construire des représentations des choses et d'opérer sur ces représentations* » (*Ibid.* 81).

D'où, le rôle du langage :

« C'est ce qu'on peut dire qui délimite et organise ce qu'on peut penser » [...] « Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue » [...] « La pensée n'est pas une matière à laquelle la langue prêterait forme, puisqu'à aucun moment ce "contenant" ne peut être imaginé vide de son "contenu", ni le contenu comme indépendant de son contenant » (82)

Explicitons notre thèse centrale :

Irréel (*Mythes/Légendes/Fictions*) → présupposant existence d'un 4^e continent → **Nouveau Monde** = à la fois écran de projection et matérialisation de l'irréel mais devenant ensuite **terreau de mythes/légendes/fictions/utopies/rêves**, etc., c'est-à-dire un **Irréel** alimentant/modelant en retour la culture américaine.

Nous partons de l'idée que l'*Amérique, projection d'un rêve européen, est fille du mythe et de l'utopie* ; c'est la « *seule nation qui s'enorgueillisse d'un rêve et lui ait donné son nom : le rêve américain* » (L. Trilling). Ce qui illustre la thèse de Bakounine selon laquelle :

« Dans toute l'histoire il y a un quart de réalité, trois quarts au moins d'imagination et [...] ce n'est point sa partie imaginaire qui a de tout temps agi le moins puissamment sur les hommes. »

De par le rapport originel et constitutif qu'elle entretient avec le rêve, le mythe et l'utopie, la culture américaine représente donc, un champ d'étude privilégié pour les partisans – dont je suis – d'une épistémologie accordant à l'irréel la part qui lui revient de droit une fois admis et reconnu le fait « *qu'avant qu'elle ne se donne un projet politico-économique ou constitue son pouvoir, toute société a besoin d'une puissance immatérielle, de symbolique, d'inutile⁴* ».

4. Maffesoli, *La Contemplation du monde*, 101.

C'est dans cette optique qu'il convient de réinterpréter la civilisation fondée par une nation américaine dont on a dit à juste titre, en un raccourci aussi audacieux que pertinent « *qu'elle fabrique du réel à partir des idées, alors que nous autres Européens transformons le réel en idées, ou en idéologies*⁵. »

Une fois découvert ce Nouveau Monde → **Problème majeur** : comment appréhender, décrire, représenter la nouveauté et l'immensité de ce nouveau continent ? Problème de la représentation de l'espace par le langage ou l'art (Fiction/Peinture/Cinéma), ce qui impliquera l'invention de formes – voire de formats – nouveaux et puis nous bouclerons la boucle en évoquant l'étape ultime où *l'espace n'est plus prétexte ou motif d'une production artistique mais devient lui-même œuvre d'art : Land Art/Earthworks*

C'est dire que la perspective adoptée ne sera naturellement pas celle de la géographie physique ; j'évoquerai un espace américain dans ses diverses représentations, filtrées et colorées par l'imaginaire, d'où la nature essentiellement fictive (c'est-à-dire relevant du « déjà-lu », « déjà-écrit », voire « déjà-vu ») de l'Amérique à laquelle nous nous intéresserons, une entité mixte où s'interpénètrent le réel et l'imaginaire, le concret et le fictif, l'espace physique et symbolique, le temps historique et le temps mythique, car « *l'enracinement américain [...] s'est fait dans un univers archétypal autant que dans un monde géographique, hors de l'histoire et cependant dans une phase particulière de son devenir* » (G. Astre). Paradoxe fondamental sur lequel nous reviendrons. Tel sera notre domaine d'élection et de spéculation.

Nettoyage de la situation verbale

Avant d'aborder le vif du sujet, nous devons procéder à l'opération indispensable que P. Valéry appelait « **le nettoyage de la situation verbale** » ; il s'agit, en effet, de s'entendre sur les mots et à cette fin, de savoir exactement ce qu'ils recouvrent. Je vais donc définir les notions figurant dans l'intitulé du séminaire : imaginaire, symbolique, réel.

1) L'Imaginaire

L'imaginaire a longtemps eu mauvaise presse dans l'université. Il existe un vieux préjugé à l'égard de l'imaginaire, perçu comme **puissance d'illusion**, et une évidente réticence à aborder l'étude du réel – sinon à le penser – à partir de l'irréel.

De par la diversité de ses manifestations (images, mythes, symboles, etc.), l'imaginaire se prête à de multiples définitions qui semblent toutefois s'organiser autour de trois pôles, les notions :

- de **lieu de passage** (ou d'espace d'échange et de virtualité) ;
- de **faculté d'innovation** (ou de création) ;
- et enfin, de **dynamisme intégrateur**.

Ce qui débouche sur trois définitions possibles que l'on pourrait – pour la clarté de l'exposé – qualifier respectivement de **topique, dynamique et fonctionnelle**, mais qui, loin d'être mutuellement exclusives, sont complémentaires l'une de l'autre.

La première acception fait de l'imaginaire une sorte d'*alibi*, au double sens du terme, c'est-à-dire de *stratégie de défense, légitimation ou justification*, et d'*ailleurs*, à la fois spatial et temporel (un *aliquando* ?), vers lequel on tend : s'y manifesterait une oscillation caractéristique entre l'*arché* et le *télos*, entre la détermination par le *proche* (le connu, le familier, l'acquis) et l'interpellation par le *lointain* (l'inconnu, l'inouï, l'inattendu). En ce sens, l'imaginaire nous soustrairait au *déjà-vu, déjà-lu, déjà-connu* pour nous projeter vers l'étrange, ce qui reste encore à découvrir : il serait alors une façon de déborder le réel, le « *support d'une sorte d'irréalité au sein de l'être* » et une « *manière de se construire et d'échapper à soi*⁶ ».

La seconde acception mettrait davantage l'accent sur une capacité – aussi essentielle et vitale que la précédente – *d'innovation et de transformation des données de la perception ou de l'expérience*. On y retrouve le sens originel de *faculté de créer des représentations mentales et des images* : l'imaginaire relève

5. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, 83

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

alors de l'ordre de la fiction et intègre dans son fief « l'ensemble des images et des relations d'images qui constituent le *capital pensé* – et ajouterons-nous “rêvé” – de l'*homo sapiens*⁷ ».

S'y rattache tout naturellement l'organisation de visions du monde, ce qui permet d'évoquer l'imaginaire dans sa dimension sociale où il s'affirme essentiellement comme *dynamisme contradictoirel* : l'imaginaire n'est plus traduction ou transposition mais *processus, puissance synthétisante* ayant pour objectif d'opérer le dépassement d'une opposition dans une *coincidentia oppositorum*.

L'imaginaire apparaît alors, troisième et dernière hypostase, comme *un système d'équilibre antagoniste*, un dynamisme global fait de rééquilibrages ou de compensations d'instances complémentaires et anti-thétiques. À la fois instrument d'appréhension et de compréhension de la réalité sociale, et « *condition indépassable de la vie en société*⁸ » dont il assure la cohésion et la légitimation, l'imaginaire dans cette optique aurait pour attribution essentielle de *gérer les tensions entre diverses polarisations et d'en opérer la médiation progressive*. La fonction imaginaire serait ainsi mise en branle par la présence d'oppositions de type binaire et viserait à organiser un monde sans contradictions, d'où son caractère “*euphorique*” et “*euphémique*”. La parenté de cet imaginaire social avec la notion d'*idéologie* – en tant que « *système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée*⁹ » – est trop évidente pour que nous y insistions.

Il y a trois types de résolutions que l'imaginaire est susceptible de mettre en œuvre à partir d'une opposition originelle de type **A vs. B**, et ce, dans quelque domaine que ce soit (politique, idéologique, littéraire, pictural, etc.) :

– Dans le meilleur des cas, il peut y avoir dépassement de l'antithèse (**A vs. B → C**), c'est-à-dire apparition d'un troisième terme (*tertium quid*) ; citons à titre d'exemple – sur lequel nous reviendrons – l'émergence dans le domaine de la peinture américaine du « *paysage industriel pastoralisé* », c'est-à-dire d'un paysage mixte à la fois *bucolique et technologique* combinant harmonieusement *mythe agraire et capitalisme industriel*.

– À défaut, **A vs. B** peut déboucher sur **A ∪ B**, une forme d'équilibre conflictuel maintenant sans dépassement les deux termes de l'antithèse : ainsi l'histoire américaine se veut-elle tout à la fois rupture avec l'Europe, la tradition, le temps profane... et continuité.

– Enfin, la polarité originelle peut devenir $\emptyset \rightarrow B$ (ou $\emptyset \rightarrow A$), c'est-à-dire nier un des termes de l'antinomie au bénéfice de l'autre : la confrontation de l'Anglo-Saxon protestant (ou *Wasp*) à l'Autre incarné par l'autochtone ou le Noir fut résolue par leur exclusion du champ d'application de la citoyenneté américaine.

Cette dernière définition, qui met l'accent sur la notion de synthèse conflictuelle, nous paraît particulièrement adaptée à l'étude de la culture américaine, et ce à plus d'un titre. Tout d'abord parce que la culture américaine, littéralement pétrie de contradictions et dominée par des oppositions de toutes sortes, relève manifestement du « *régime schizoïde* » : la conscience comme le caractère national américain ont toujours été divisés au point qu'on a pu parler d'une « *nation de schizophrènes éthiques*¹⁰ ». Impitoyable diagnostic que D. H. Lawrence, qui a admirablement compris l'âme américaine, corrobore quand il écrit qu'elle « *est divisé entre ces deux tendances : l'innocence et le désir, le Spirituel et le Sensuel*¹¹ », dualité renforcée par le manichéisme du puritanisme américain qui repose sur la distinction du pur et de l'impur, de la lumière et des ténèbres, de l'élection et de la damnation. Au fond, ce n'est pas le moindre paradoxe des États-Unis que de s'être idéalement perçus comme une unité, une communauté visant l'union toujours plus étroite de ses membres – *E pluribus unum* – alors qu'ils sont traversés par des lignes de clivage très profondes qui ont suscité des oppositions d'ordres différents (Nord/Sud, *Yankee/Cavalier*, ancien/nouveau, idéalisme/matérialisme, rêve/réalité, innocence/culpabilité, sans oublier l'antinomie, chère à Henry Adams, de la Vierge et de la Dynamo) sur lesquelles s'appuient et s'articulent toutes les descriptions de l'Amérique comme toutes les tentatives d'interprétation de sa civilisation.

7. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12

8. Védrine, 10

9. L. Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965

10. P. Dommergues, *Les USA à la recherche de leur identité*, 191

11. *Études sur la littérature classique américaine*, 83.

Les "Études américaines" constituent donc une excellente propédeutique aux méthodes et aux enjeux de l'approche imaginaire. En tant que laboratoire social et imaginal, l'Amérique, utopie expérimentale, présente un cas d'école d'une remarquable netteté illustrant une hypothèse fondamentale dans l'étude des communautés humaines, à savoir qu'une « *société est constituée avant tout par l'idée qu'elle se fait d'elle-même* » (E. Durkheim).

2) Le symbolique

L'imaginaire → lieu de construction où s'invente perpétuellement un nouveau symbolisme par subversion du symbolisme pré-existant.

Un *signe* est un *symbole* lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales ; ainsi la balance évoque l'impartialité de la justice.

Les symboles ne peuvent fonctionner sans un accord à propos de leur signification dans un groupe social. L'ordre symbolique (du grec : 'sumballo', 'jeter avec', très fréquemment utilisé pour signifier l'établissement d'un contrat ou d'une convention) se fonde sur la notion d'alliance (autrefois, les contractants d'un pacte d'alliance se voyaient distribuer les fragments d'un objet coupé en autant de morceaux qu'il y avait de partenaires, etc.)

Les symboles font entrer les individus dans un univers de communication, de reconnaissance réciproque, grâce à la référence à une loi commune qui les dépasse et sur laquelle ils n'ont aucune prise directe.

3) Le réel

Réel : monde objectif indépendant du sujet connaissant mais intelligible au sujet connaissant (T. Jappy, 134) ; l'image qu'on en construit forme la réalité. Nous n'avons pas un accès immédiat au réel : nous nous constituons un modèle de la réalité à l'aide d'une interprétation d'ordre symbolique. Une telle interprétation repose sur des codes culturellement partagés, qui se sont formés et évoluent au cours des processus communicationnels. Ces codes fonctionnent comme des filtres : ils nous permettent de saisir le réel, mais il s'agit d'un réel déjà pensé, pré-interprété (Everaert, 106) : « *Les mots sont des mots d'ordre qui nous obligent en les employant à penser dans un certain ordre établi d'avance* » (Magritte, 107)

Résumons :

« *C'est le symbolisme qui permet l'accès au réel : non pas au réel en soi, mais à un réel filtré, pré-interprété par les codes.*

C'est également le symbolisme qui permet l'accès à l'imaginaire, distinct du réel : l'imaginaire s'infiltré entre les mailles des codes, provoquant ainsi un déplacement dans les codes, une modification des filtres, et permet donc un autre accès au réel : la découverte d'un aspect du réel non encore interprété, une connaissance encore informulée. Cependant, dans le même mouvement, l'imaginaire est récupéré par le symbolisme, qui s'en trouve enrichi et se stabilise... jusqu'à la prochaine irruption des forces de l'imaginaire. » (Everaert, 109).

Nous verrons ainsi que l'outillage mental des premiers colons – leurs schèmes de perception de la réalité, de l'espace et du temps – restera longtemps marqué par son origine européenne avant de s'adapter à un nouvel environnement : ce sera le fruit d'une lente dialectique, d'une subtile interaction entre l'ancien et le nouveau qui se traduira par l'élaboration d'une nouvelle structure mentale. Processus complexe et laborieux, qu'il serait erroné d'interpréter en termes de brutale et radicale mutation ; ce fut au contraire le résultat d'une longue maturation où des schèmes obsolètes ont pu jouer le rôle d'archaïsmes anticipateurs, à la fois sources d'inspiration et d'innovation, et ressorts du progrès : c'est ce tissage entre l'ancien et le nouveau résultant dans l'émergence d'un moyen terme original qui fait l'intérêt de l'exemple américain.

PARCOURS

« Notre histoire se meut sur deux plans parallèles :
l'un visible, l'autre qui ne l'est pas. » (N. MAILER)

« *Au commencement était l'imaginaire. Tout fut par lui, et sans lui rien ne fut* », tel pourrait être l'incipit sur le mode johannique d'un récit des origines soulignant le rôle du biblique, du mythique et du fabuleux dans la découverte et la conquête du Nouveau Monde.

L'Amérique est issue d'un double projet – idéaliste et matérialiste – et cette dualité même sera par excellence matière à transposition idéologique et résolution imaginaire. En se lançant à l'assaut d'un nouveau monde, les Européens ont d'abord *conquis et colonisé non pas un lieu géographique, un territoire physique, mais un espace-temps mythique*, c'est-à-dire, une *utopie* et une “*uchronie*” fantasmatiques, qui bien que nées de l'imagination des hommes de la Renaissance, leur permettront paradoxalement de localiser puis de concrétiser leurs rêves les plus audacieux. La découverte puis la colonisation du Nouveau Monde est mise en œuvre d'un double scénario : mythique et utopique d'un côté, biblique, de l'autre (= “*American history as extended Genesis*”).

Rappelons que la fin du XV^e siècle fut marquée par la résurgence des **légendes de l'Antiquité gréco-latine** et l'émergence de nouveaux mythes qui donnèrent un fantastique élan aux acteurs de la découverte du Nouveau Monde et une accélération inattendue à l'expansion de la culture européenne. La cartographie ancienne, les fables propagées par les romans de chevalerie – notamment *Amadis de Gaule* (1508) et *Les Exploits d'Esplandian* (1510) – présupposent/pressentent l'existence d'une **proto-Amérique** ; de nombreux textes européens (du *Quart Livre* de F. Rabelais à *La Tempête* de W. Shakespeare) témoignent de la vision prémonitoire d'une **terra incognita** dont la découverte donnera corps au fantasme. Comme le fait justement remarquer Th. Gomez : « *On ne dira jamais à quel point les imaginatifs romanciers espagnols, français et portugais contribuèrent à faire progresser la Conquête de l'Amérique*¹² ».

C'est donc l'idée même d'un **quatrième continent** – une chimère – qui a d'abord investi et colonisé l'imaginaire européen avant que la matérialisation ou la concrétisation de cette vision intuitive, l'Amérique, ne fasse à son tour l'objet d'un processus de colonisation. Au fond, *la réalité n'a fait que rattraper la fiction : l'histoire et la littérature ont inventé une géographie qui, de mythique et fantastique, est finalement devenue physique et concrète*. Bel exemple de *détermination du réel par l'irréel avec effet en retour*, car si l'Amérique fut à l'origine projection puis matérialisation d'un rêve européen, elle suscitera à son tour un plus grand nombre encore de rêves et de mythes.

Ainsi les expéditions de Ch. Colomb et de ses successeurs comme Jean Cabot inspireront à Thomas More l'idée de son *Utopia* (1516) où reparaît ce qu'on pourrait appeler le mythe fondateur de l'Amérique : la création d'une chrétienté nouvelle et d'une humanité régénérée par la virginité lustrale des vastes espaces américains.

L'Amérique, fille du mythe, c'est-à-dire des « *potentialités imaginatives*¹³ », a donné naissance à une grande variété d'utopies d'ordre temporel (l'*Eldorado*) et spirituel (l'Age d'or, la Terre promise) : l'histoire américaine serait une *seconde Genèse* mise en œuvre par un *nouvel Adam* et un nouveau *peuple élu* (*God's Chosen People*).

La colonisation de l'Amérique septentrionale par les Pères Pèlerins est née de leur volonté de rompre les liens avec la vieille Europe pour sceller avec Dieu une nouvelle alliance et ratifier avec les hommes un nouveau contrat social. De ce projet originel découleront au fil du temps les principaux thèmes constituant la trame de *l'idéologie permanente des Américains* : l'idéalisme, le temps (l'histoire et l'éternel retour), l'espace virginal, l'union, la liberté, le bonheur et la puissance.

L'Amérique des origines s'installe donc dans **le rêve** (« **Nous nous sommes consacrés à l'accomplissement d'une vision** » dira encore, deux siècles plus tard, le Président Roosevelt) pour instaurer *une utopie de communauté chrétienne – une “Plantation de Dieu”* – à l'abri des atteintes d'un monde corrompu, et *restaurer une société corporatiste, rurale et féodale* qui, en Europe, était en passe de disparaître.

12. Th. Gomez, *L'Invention de l'Amérique*, 120

13. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, 152

L'émigration hors d'Angleterre obéit donc à une double sollicitation : « *aller de l'avant en restaurant les temps anciens*¹⁴ », paradoxe fondamental dont la résolution fera jouer le dynamisme contradictoire de l'imaginaire.

Les puritains de la Grande Migration vont donc tailler leur fief au sein d'un territoire prétendument vierge et sans repère aucun qui « *participe de la modalité indifférenciée, informe d'avant la Création*¹⁵ ». Seul un rituel de prise de possession confèrera forme et réalité à cet espace inculte et sauvage : *le passage du chaos au cosmos* s'effectuera par la délimitation de l'enclos du Seigneur sur le modèle archétypal de la Jérusalem céleste.

L'espace est dès lors pris dans **une opposition fondamentale**, instauratrice d'un sens symbolique :

- le dehors sauvage, primitif et chaotique (*Wilderness*) d'une part,
- et, de l'autre, l'enclave biblique, l'arpent du Bon Dieu, *hortus conclusus*, paisible, policé et surtout salvateur.

Mais cette démarcation initiale – répétition du **mundus** antique – en ordonnant l'espace amorphe selon l'axe fondamental du sacré et du profane suscitera à son tour d'autres oppositions. Ainsi le *wilderness* américain se trouvera-t-il à intégré dans un autre système d'interprétation, car s'il faut se garder de la sauvagerie environnante qui est le refuge du Malin, le "désert hurlant" ("*Howling wilderness*") qu'elle symbolise parfois est aussi le lieu où le croyant peut se retirer pour rencontrer Dieu et raffermir une foi vacillante. D'où cette nouvelle tension qui, pour les Puritains, déterminera la vision de l'espace américain et alimentera désormais la dynamique de sa domestication :

« Les gens de la Plantation sont en effet soumis à la double et paradoxale injonction de protéger leur communauté, leur jardin enclos, de toute incursion de la sauvagerie alentour : se tenir dans l'enclos de Dieu, derrière ses remparts, sinon l'on risque de s'ensauvager, et d'être relaps, mais en même temps, non seulement il faut s'aventurer dans les terres sauvages afin de les subjuguier et d'agrandir le jardin de Dieu, mais encore il faut s'exposer à la sauvagerie du désert si l'on veut retrouver l'élan fondateur de la sortie inaugurale. Ainsi, c'est dans deux figures antagonistes du *wilderness* que la symbolique puritaine investit son imaginaire¹⁶. »

La lente mais inexorable sécularisation de la société coloniale fera s'estomper cette opposition primordiale : le *wilderness* deviendra le lieu où l'entrepreneur, sectateur de Mammon plutôt que serviteur de Jéhovah, pourra acquérir des terres, s'enrichir et s'éloigner davantage encore de l'idéal des premiers jours de la colonisation. La plantation de négoce finira par l'emporter sur la plantation du Seigneur, mais même au cœur de cette laïcisation, la symbolique originelle perdurera dans le mythe d'un *Ouest salvateur*, espace physique, certes, mais aussi « *condition spirituelle* », source de régénération psychique, qui alimentera une nostalgie encore perceptible de nos jours dans l'imaginaire américain.

Si la colonisation de l'Amérique permet aux Pères pèlerins d'aborder de nouveaux rivages, elle les transporte également dans un temps autre, un *illud tempus mythique et biblique* où vont se conjuguer mémoire et prophétie. La *genèse* de l'Amérique s'intègre dans la trame d'un *temps sacré*, d'une histoire sainte scandée par le déroulement de la geste de Dieu (*God's plot*). La sortie vers le *wilderness* est ainsi perçue par les premiers colons comme la marche d'un Israël chrétien vers un nouveau Canaan, où s'accomplira la promesse « *d'un ciel nouveau, d'une terre nouvelle* ». *Concordance biblique* en acte, l'installation sur le sol américain s'inscrit dans l'économie du salut et repose sur une assise typologique : chaque événement du Nouveau Monde, comme ensuite chaque phase de l'histoire américaine, sera perçu et déchiffré comme *le décalque d'un épisode figurant dans les Écritures*. Ainsi la traversée de l'Océan est-elle vécue comme celle de la Mer Rouge ; l'Exil répète l'Exode, la Colonie matérialise l'archétype de la Nouvelle Jérusalem et les *Pilgrim Fathers* marchent sur les pas des Hébreux : « Nous autres Américains, nous sommes le peuple élu, singulier--l'Israël de notre temps ; nous portons l'arche des libertés du monde [...] Dieu nous a destinés à de grandes choses, et l'humanité les attend. » (H. Melville)

14. Pétilion, *L'Europe aux anciens parapets*, 55

15. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, 26

16. Pétilion, *L'Europe aux anciens parapets*, 24

L'Amérique, décrite par ses premiers occupants comme une « *terre qui ruisselle de lait et de miel* » (Jos. 5 : 6), s'enracine dans un espace-temps biblique, ancrage durable dont témoigne encore en 1899 la description par A. Bird dans *Looking Forward* d'une Amérique « **bornée au nord par le Pôle, au sud par l'Antarctique, à l'est par le premier chapitre de la Genèse et à l'ouest par le jour du Jugement dernier** ».

Les Puritains ne vont donc pas de l'avant en quête de nouveauté mais à rebours de l'histoire vers un état de perfection originelle – un *illud tempus* – à l'aune duquel se mesure la déclension des temps présents : « *des quinze siècles qui se sont écoulés depuis le Christ, le premier fut le véritable âge d'or de l'Église ; les suivants n'ont été que des périodes successives de dégradation*¹⁷ ». D'où cette relation très particulière au temps, fondement de l'innocence américaine comme l'a bien perçu I. Hassan¹⁸ :

« L'Amérique n'a jamais reconnu le Temps. Sa vision de l'Éden ou de l'Utopie est essentiellement atemporelle. Son innocence n'est ni géographique ni morale : elle est surtout d'ordre temporel, donc métaphysique. C'est une innocence foncière. »

Cette problématique resurgira, transposée au plan politique, au moment où les Pères fondateurs de la nation américaine voudront justifier la création de cette nouvelle entité. Deux conceptions difficilement compatibles s'opposeront :

- la première interprétera la genèse des États-Unis comme **une création ex nihilo**, inaugurant l'aube des temps nouveaux et délimitant un territoire consacré par l'élection divine (*God's own country*). La nation américaine s'inscrirait ainsi dans **un espace biblique** (la Nouvelle Jérusalem) et dans **un temps providentiel** (vision millénariste).
- La seconde cherchera au contraire à intégrer la nouvelle République dans **la continuité d'une histoire européenne** que, paradoxalement, les Puritains avaient reniée un siècle et demi plus tôt ; les idéologues de la jeune nation ne retiendront de cet encombrant héritage que ses plus nobles réalisations ou aspirations : **l'idéal de la république romaine et le mythe de la Pastorale** (c'est par une phrase calquée sur l'*Énéide* que Cotton Mather inaugure en 1702 sa chronique des *Magnalia Christi Americana* : « *J'écris les merveilles de la Religion chrétienne fuyant les dépravations de l'Europe vers le Rivage américain* »).

Dans les deux cas on note, d'une part, la même nécessité d'instituer des repères, de doter le pays d'une dimension symbolique, et de l'autre, la même contradiction entre *deux conceptions du temps* : *mythique/cyclique* (*retour de l'Âge d'or, de la Pastorale*) et *historique/linéaire* (*perspective projective de l'accomplissement d'une double promesse, spirituelle – le Millenium – et temporelle – la démocratie*). Il s'agit bien, en effet, d'aller de l'avant en restaurant le passé, orientation contradictoire qui trouvera cependant sa résolution dans une conception de l'évolution de la société américaine qui relève moins de *la ligne droite que de la spirale* : elle seule permet de conjuguer *remémoration et vision prophétique ou messianique*, et de préserver un élément de permanence – le Rêve américain – à travers les fluctuations du changement et les vicissitudes de l'histoire. En témoignent les grand-messes nationales (célébrations, rituels, prestations de serment et discours présidentiels) au cours desquelles l'évocation de tout projet ou programme engageant la collectivité s'accompagne inévitablement du rappel des origines et du passé de la Nation : si le temps historique, celui de l'action, est bien linéaire, le temps psychologique, celui de la mémoire et de l'imaginaire – comme l'a bien vu G. Durand – est incontestablement cyclique :

« Bien loin de plaider pour le temps, la mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir, la continuité de la conscience et la possibilité de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du destin¹⁹ ».

17. C. Mather cité par K. S. House in *Myth & Reality in American Literature*, New York, Fawcett Publications, 1966, 33. Nous traduisons.

18. I. Hassan, *Radical Innocence*, 325

19. G. Durand, *Structures anthropologiques...*, 468.

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

En effet, il s'agit de voir l'Amérique sous son vrai jour et, pour ce faire, peintres et écrivains devront remettre en question le **système de référence initial, celui de la vieille Europe**, auquel ils seront malgré tout contraints de faire divers emprunts. Toute la difficulté, comme l'a bien perçu J. de Crèvecoeur, consiste dans la façon d'envisager ce « **grand spectacle** », et l'enjeu est à la mesure du défi lancé par l'immensité et la virginité du territoire : il s'agit rien de moins que de l'éclosion « *d'un génie [national] aussi ample et abondant que nos fleuves, aussi fleuri, luxuriant et impétueux que nos vastes prairies, aussi foncièrement solide que les rochers sur lesquels nos ancêtres puritains posèrent le pied*²⁰ ».

La solution passera par une **nécessaire conversion du regard et l'invention d'un langage verbal et pictural approprié**. En effet, ce qu'illustre l'évolution de l'art américain au cours des deux premiers siècles de son histoire, c'est le **lent accès au dicible et au visible** (disons à une représentation iconique et verbale *sui generis*) du paysage américain d'abord perçu et interprété par rapport à une grille de références inadaptée parce qu'importée.

Ainsi, le regard porté sur l'Amérique est-il au début trop embrumé d'histoire et encombré de références pour saisir son objet dans sa radicale virginité ; la réalité physique du Nouveau Monde, voilée et schématisée par divers filtres culturels et intellectuels, sera maintes fois **escamotée au profit d'une représentation symbolique où abondent emprunts et citations** : l'Amérique est dépeinte comme une sorte de **proto-Arcadie**, où le réel et l'idéal, le présent et l'antique fusionnent dans une synthèse aussi arbitraire que fantaisiste.

L'intention allégorique est omniprésente : selon le cadre de références choisi (antiquité gréco-romaine, paganisme celte, etc.), la nature devient temple classique et la forêt américaine refuge des faunes et des nymphes quand ce n'est pas des eubages et des druides. En conséquence, « *le langage artistique, qu'il s'agisse de mots, dessin ou de peinture, devint si rebattu, si conventionnel qu'une représentation fidèle du paysage était quasiment inconnue*²¹ » Quant à la faune et à la flore du Nouveau Monde, il faudra attendre très longtemps pour que leur extraordinaire nouveauté et diversité transparaisse dans l'œuvre des peintres et des écrivains de la jeune nation.

Ce que révèlent ces quelques exemples, c'est en fait l'incapacité où se trouvèrent peintres et écrivains américains de tirer parti – sur un plan artistique et esthétique – d'un environnement où faisaient défaut **les connotations symboliques et culturelles** auxquelles ils étaient habitués : **le code, le répertoire conventionnel européen** était inadapté car l'étendue et la virginité mêmes d'un continent, qui semblait en être resté au stade originel de la Création, exigeaient pour se laisser appréhender **la vision d'un regard neuf**, débarrassé des œillères de la tradition. Il fallait retrouver cette fraîcheur première, cette sensibilité aux impressions nouvelles, cette harmonie secrète, naturelle entre l'homme et le Continent américain évoquées par F. Scott Fitzgerald lorsqu'il décrit :

« L'île antique qui avait fleuri jadis aux yeux des matelots hollandais—le sein vert et frais d'un monde nouveau [...] l'instant fugitif et enchanté [où] l'homme retint sans doute son souffle en présence de ce continent [...] qui égalait sa faculté d'émerveillement. »

Cet œil neuf, innocent, capable de porter sur le monde environnant un regard pur, sans préjugés mais réceptif, l'écrivain américain le trouvera chez **l'enfant**. La naïveté du regard de l'enfant, sa capacité d'émerveillement ("*sense of wonder*") permettront à l'écrivain de retrouver une fraîcheur perdue, une clarté de vision qui ne pouvait plus s'exercer en Europe. D'où le recours chez de nombreux artistes à la **stratégie de l'œil**

20. M. Fuller, in *Myth and Reality*, 155. Nous traduisons.

21. H. M. Jones, cité in *Reality and Myth in American Literature*, 11.

innocent pour renouer avec une réalité à laquelle ils se sentent étrangers ; d'où également, le recours à **l'enfant** comme foyer de perception et narrateur. Huck Finn sera le premier représentant dans l'histoire de la littérature américaine d'une longue lignée de narrateur-enfant (Maisie dans *What Maisie Knew* de H. James, Nick Adams dans *The Nick Adams Stories* de E. Hemingway, Joel dans *Other Voices Other Rooms* de T. Capote, Holden Caulfield dans *The Catcher in the Rye* de Salinger ou encore Peter Caldwell dans *The Centaur* de J. Updike, etc.).

L'importance de l'enfance en tant que synonyme d'ouverture au monde, aux sensations, aux perceptions de toute nature a été renforcée par les enseignements des Transcendantalistes et de leur représentant le plus illustre : R. W. Emerson, qui a fortement contribué à façonner l'imaginaire américain.

Pour Emerson et les Transcendantalistes, ce n'est que lorsque **l'homme a oublié tout son savoir qu'il peut commencer à apprendre**, d'où la nécessité de **se déprendre des habitudes de pensée**, des modes traditionnels de perception ; ce dont l'Américain a le plus besoin, a-t-il écrit, c'est d'une « **complète éducation du regard** », car une vision claire, nette et purifiée permettrait de voir Dieu en toutes choses ; d'où la valorisation du regard naïf et de la faculté de s'émerveiller qui deviendront l'apanage de quatre personnages-clés de la fiction américaine : **l'enfant, le sauvage, l'Indien et le simple d'esprit**, qui entretiennent avec la Nature et le Monde une intimité depuis longtemps refusée à l'Adulte, au Blanc, à l'Européen.

Outre la question du regard, s'est posé simultanément le **problème de la langue littéraire** : il fallait trouver un langage approprié, à la mesure de la réalité qu'il est censé véhiculer. L'anglais britannique n'y saurait suffire :

« Comme elle paraîtra plate la langue de qui voudrait décrire les Chutes du Niagara avec des mots qui conviennent pour la cascade du Pont de Londres ou rendre la majesté du Mississippi avec ceux qui s'appliquent à la Tamise [...] les particularités du pays, notamment les caractéristiques les plus marquées, tout comme les mœurs, ne peuvent parfaitement se décrire que dans la langue dont elles auront elles-mêmes promu l'usage²². »

Et l'auteur de suggérer que l'on prenne modèle sur la *langue des Indiens* qui tantôt « *prend son essor comme l'aigle* » tantôt « *gronde, abrupte et rauque, comme une cataracte* » et se révèle d'autant plus en accord avec le monde environnant que c'est la Nature qui la leur a donnée.

En fait, l'idiome littéraire authentiquement américain ne sera pas tout à fait la langue des Indiens, mais celle d'un autre fils de la nature, qui peut passer pour leur héritier spirituel, Huckleberry Finn, le héros du roman de M. Twain dont la publication en 1883 est considérée comme l'acte de naissance de la littérature américaine, celle qui s'écrira désormais "*in pure Yankee*" et non plus dans la langue de Shakespeare.

C'est toutefois dans le domaine de la peinture – j'y reviens – que se manifestera avec le plus d'acuité la subtile dialectique entre tradition et innovation, continuité et rupture, imaginaire et réalité. Si le Temps américain est, nous l'avons vu, celui de la césure chronologique – du saut hors de l'histoire – l'Espace est le lieu des retrouvailles avec la forêt primitive, la prairie et les fleuves immenses, en un mot, *la virginité*, situation qui a priori ne devrait pas manquer d'inspirer les peintres. Or, curieusement, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ce n'est pas le *paysage* qui va dominer la production artistique américaine mais le *portrait*. Certes, on perçoit bien à l'arrière-plan de tel ou tel tableau un pan de paysage, mais rien n'en dénote ou connote le caractère spécifiquement américain ; dans la plupart des cas, il s'agit d'un espace neutre ou vaguement italianisant comme dans le célèbre portrait de Deborah Hall par William Williams (1776) où le peintre en représentant une jeune fille au milieu d'un jardin fort civilisé, orné de bas reliefs antiques, a voulu « *intégrer son modèle dans le système emblématique hérité de la vieille Europe*²³ ».

Comment expliquer ce « **long silence visuel**²⁴ » et cette « **vacuité sémantique**²⁵ » du paysage américain ? Essentiellement par le fait paradoxal, souligné par Merleau-Ponty, que contrairement à ce qu'on

22. W. Channing, cité in *Reality and Myth in American Literature*, 113. Notre traduction.

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

24. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, J. Corti, 1965, 283.

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

croit : « *il n'y a pas de monde brut, il n'y a qu'un monde élaboré* » (73). Le réel, quand il se présente tel qu'en lui-même est – comme se plaît à le souligner le philosophe Clément Rosset (*Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, 80) –, “*idiot*”, au sens originel de *idiôtes*, c'est-à-dire « *particulier et seul de son espèce* », aussi est-il inaccessible tant qu'il reste pris dans l'insularité de sa singularité. Avant d'être perçu tel qu'en lui-même, le paysage américain a été investi et travesti par les projections d'un imaginaire recyclant des thèmes archaïques, des références mythiques et des images importées.

La sensibilité à un pittoresque autochtone, typiquement américain, fut retardée et contrariée par la survivance de schémas de perception d'ordre culturel certes, mais tellement intériorisés qu'ils étaient devenus instinctifs, ce qui montre bien que « *l'endoctrinement visuel* » et le *savoir déterminent le voir* ; le monde environnant est perçu en fonction de paramètres culturels illusoirement ressentis comme naturels : il s'agit moins, au fond, de transposer sur la toile une chose *vue* qu'une chose *sue*. C'est là une illustration convaincante de la façon dont une « *société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature* » (R. Barthes, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, 32).

La nature n'ayant d'esthétique que ce que nous y projetons, le pittoresque de l'environnement américain n'est donc pas une donnée première, naturelle, inhérente au paysage ; ce sera le fruit d'une conquête sur le pittoresque européen qui lui a longtemps fait écran. Ainsi, il faudra près de deux siècles pour que se constitue par touches successives sous le pinceau des peintres de la Frontière (Frederick E. Church, Albert Bierstadt, George C. Bingham...) et de la *Hudson River School* (Thomas Cole, Asher B. Durand, John F. Kensett, etc.) un nouveau système de perception et d'interprétation de la nature américaine, disons le *mythe visuel* de l'Amérique.

Pour les premiers artistes américains, le Nouveau Monde est d'abord et avant tout une nature brute qui ne se laisse pas enfermer dans le *carcan des idées préconçues importées d'Europe* ; il leur incombera de déterminer le sens plénier et la signification esthétique de l'Espace qui les entoure. Il leur faut affronter cette « *terrible vastitude*²⁶ », une Nature qui évoque moins la Terre-Mère que la Matière brute, qui incarne « *le sauvage, le grandiose, le terrible*²⁷ », et présente des aspects inattendus, des particularités inconnues excédant les possibilités d'expression du langage verbal et pictural de la vieille Europe.

Ces difficultés ne seront résolues ni par une transplantation, ni par une naturalisation mais par une véritable transmutation de l'imaginaire européen. En réponse au défi lancé par la nouveauté et la monumentalité du Nouveau Monde, on verra s'esquisser dans l'art des paysagistes américains certaines innovations caractéristiques :

1) Le peintre américain, contraint de voir grand – W. C. Bryant parle de “*dilated eyesight*” ou « *vision dilatée* » – devra élargir et sa pupille et le format de sa toile, qui passe à une horizontalité sans précédent dans la peinture européenne (*Les Montagnes Rocheuses*, tableau de A. Bierstadt, mesure 306 cm de large et *Niagara* de F. E. Church, 230 cm) pour contenir un spectacle dont le peintre Thomas Cole a déclaré « *qu'il était, malgré ses multiples beautés, trop étendu et semblable à une carte pour figurer sur la toile* ».

2) La tentative de maîtriser l'espace – *il faut exorciser la démesure* – se traduit dans les œuvres picturales par le recours à divers procédés techniques comme :

- le “*panorama*”, changement d'échelle proportionnel à l'immensité qu'il s'agit de représenter ;
- “*l'échappée*”, trouée ouvrant sur un espace infini où se perd le regard ;
- ou au contraire l'effet de “*butoir*”, qui met fin au vertige visuel et tente d'endiguer le « *déferlement des terres sauvages*²⁸ ».

De même, on assistera à la mise en relief de trois éléments spécifiques – *la montagne, la forêt, le fleuve* – qui acquièrent le statut de *symboles majeurs du pittoresque autochtone* dont on verra enfin se combler une lacune cruellement ressentie par les peintres américains : l'absence de ruines archéologiques témoi-

26. P.-Y. Pétilion, *La Grand-route*, Paris, Le Seuil.

27. *L'Art des Etats-Unis*, 192.

28. P.-Y. Pétilion, 43.

gnant d'un enracinement historique et culturel. Les ruines naturelles, organiques – *arbres foudroyés, rochers déchiquetés, éboulis tumultueux* – désormais perçues comme les vestiges d'une antiquité américaine, remplaceront les décombres gréco-romains dont le Nouveau Monde est dépourvu.

Se réalise aussi, graduellement, nous l'avons vu, la synthèse entre les deux visages archétypaux de l'Amérique – *une nature sauvage et une nature domestiquée* – qui se traduit par l'émergence du *paysage mixte*, combinant harmonieusement espace brut et espace civilisé, *Arcadie* et *Métropolis*. Ce « *paysage industriel pastoralisé* » – mixte de simplicité, de félicité champêtres et de progrès technologique et industriel – élaboré par une *procédure d'hybridation* caractéristique du fonctionnement de l'imaginaire, est la première manifestation de ces utopies heureuses, typiquement américaines, qui laissent « *espérer une révolution naturelle du capitalisme industriel vers son autodestruction pacifique*²⁹ ». Nous avons là un bon exemple de l'efficacité de l'imaginaire qui parvient à concilier et à dépasser les contraires, les polarités dans une nouvelle synthèse, un *tertium quid*, qui n'est plus réductible à l'un ou à l'autre des deux premiers éléments antinomiques.

Ce paysage mixte prend parfois l'aspect d'un *jardin mi-humain mi-divin*, variante témoignant de la dimension *spirituelle* du paysage américain que son innocence originelle rend en quelque sorte apte à accueillir la présence divine, d'où cette *sacralisation de l'espace* que l'on observe chez de nombreux paysagistes. La nature est dès lors perçue comme une voie d'accès au Divin ; on passe, en quelque sorte, de *la géologie à la théologie* : montagnes et forêts deviennent ainsi des temples naturels où se manifeste *l'épiphanie du Divin*, essentiellement par la *lumière* que R. W. Emerson assimile à « *la réapparition de l'âme originelle* ». Ce sera là la source de deux contributions typiquement américaines à l'art pictural : le *sublime*, qui projette le mode héroïque propre aux sujets historiques européens sur le paysage même, et le *luminisme*, qui s'attachera à explorer les qualités de diffusion et d'irradiation de la lumière et des tonalités atmosphériques. En favorisant la transition du *lumen* au *numen*, le paysage devient ainsi le support d'une forme de *piété ou de foi visuelle* qui fait de la contemplation de la nature une voie d'accès au divin.

C'est donc à partir d'un substrat européen et au contact d'une réalité au caractère étrange que se réorganise, au prix de multiples remaniements et révisions, un *nouvel imaginaire* et s'élaborent non seulement un cadre de références mais aussi une *langue vernaculaire* et un *idiome pictural* originaux visant à instaurer une relation viable et signifiante avec « *l'Amérique, cette masse continentale trop vaste, trop monstrueuse, trop chaotique et amorphe, pour qu'on puisse la dominer depuis le point central d'un Moi impérial*³⁰ ». À la différence de la conquête physique du territoire, cette annexion symbolique et imaginaire n'est toujours pas achevée.

Ce qu'illustrent ces divers exemples, c'est tout d'abord, comme nous l'avons posé dans nos prémisses, la nécessité d'opérer un *renversement de perspective en faveur de l'irréel* qui répond effectivement au paradoxe fondamental de l'expérience américaine, à savoir que contrairement à ce que l'on pense souvent son émergence et son histoire ne se placent pas *sous le signe du réel et de l'innovation mais de l'imaginaire et de la répétition* : « *Là est le vrai mythe de l'Amérique. Elle naît vieille, vieille, ridée et se tordant dans une vieille peau. Puis, peu à peu, il y a un dépouillement qui va vers une nouvelle jeunesse. C'est le mythe américain*³¹ ».

L'Amérique a longtemps été une *enclave à mi-chemin entre deux imaginaires* : celui de la vieille Europe, déjà constitué et sanctionné par un usage séculaire – imaginaire ancien dont il faudra se déprendre –, et un imaginaire nouveau, le sien propre, dont la constitution a impliqué, entre autres, le remodelage de la relation à l'espace et au temps à partir de schèmes anciens. C'est bien l'image de la *mue* proposée par D. H. Lawrence qui traduit le mieux l'originalité de l'expérience américaine et le rythme caractéristique de son déroulement :

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

30. *L'Europe aux anciens parapets*, 77.

31. D. H. Lawrence, 74.

1° Désintégration et dépouillement de l'ancien état de conscience ;

2° Formation, par en dessous, d'un nouvel état de conscience. (85)

L'Amérique est un vieux pays qui parle avec une voix d'enfant et regarde le monde avec les yeux d'un adolescent, mais l'innocence et la jeunesse de cette voix et de ce regard ne sont pas un apanage naturel, un état initial, mais le fruit d'une lente conquête, un objectif à atteindre.

Si en Europe, comme l'a écrit J. Baudrillard « *la politique et l'histoire restent notre scène primitive* », il ne fait guère de doute que pour l'Amérique, c'est la *sphère utopique, mythique et onirique* qui joue ce rôle, et défendre cette opinion n'est pour nous qu'une autre façon d'affirmer, une fois encore, la validité de notre hypothèse et conviction de départ, à savoir que « *ce qui est la force vive d'un ensemble donné est bien l'utopie, l'imaginaire qui l'a constitué*³² ».

L'Esprit des lieux

Finalement, au terme d'un long processus dont nous avons seulement esquissé quelques étapes, **l'espace**, « *substance étendue en longueur, largeur et profondeur* » selon Descartes ou encore « *étendue inqualifiée – diastéma – que le corps ne fait que traverser* », va être conquis, domestiqué – j'allais dire 'humanisé' – c'est-à-dire devenir **lieu**, « *topos – qui est qualifié, qui est l'ici où le corps naturellement se dirige et s'arrête, avant de venir au repos entre les limites enveloppantes du lieu.* »

F. Wahl nous rappelle opportunément qu'un **lieu** « *est une découpe dans le monde. [...]. L'expérience du lieu est une expérience de fondation : en ce que s'y dit autre chose que la succession inane du monde, que le déroulement – la métonymie – des vues au hasard.* » (Introduction au discours du tableau, Paris, Seuil, 1996, 73).

Un lieu est donc traversé par un ensemble d'impressions, d'images, de croyances et de symboles lui donnant sens, et c'est là l'origine de cet *esprit des lieux*, quasi oxymore (combinant deux éléments antithétiques : l'esprit, qui renvoie à une dimension immatérielle, et le lieu, qui évoque un environnement physique et des éléments matériels) qui fait du spirituel l'émanation du physique et sublime la matérialité spatiale en une sorte de quintessence où se concentre et se définit l'identité propre d'un lieu.

Génie des lieux ou "*genius loci*", *âme des lieux*, "*sense of place*", ces diverses dénominations traduisent toutes une exhalaison subtile – "haleine" dirait le romancier sudiste W. Goyen (*The House of Breath*) – qui imprègne le caractère, la langue et les mœurs. *L'esprit des lieux* ouvre une brèche dans la détermination purement physique et géométrique de l'espace et donne accès à une *dimension complémentaire*, un second ensemble d'attributs relevant non de l'esprit de géométrie mais de l'esprit de finesse, de la mémoire, du souvenir, de l'imaginaire et du fantasme. Sans ce faisceau de subtiles harmoniques, il n'y a pas de lieu (*topos*) mais une *étendue indéterminée (diastéma) à trois dimensions* à laquelle il manquerait ce quatrième paramètre spirituel qui transmue l'espace physique en lieu *habité* – dans tous les sens du terme – comme l'a parfaitement perçu l'écrivain W. Percy dans une définition qui fait la synthèse des notions que nous venons de détailler et d'opposer : « *Le sens du lieu, la saveur de l'âme-génie du lieu, cette chose que possède chaque lieu sinon ce n'est pas un lieu.* » (*The Moviegoer*, New York, Avon Books, 1960, 161).

Le terme, typiquement américain, de "*Sense of place*" ("*le sentiment d'appartenance à un lieu*") évoque la situation du sujet, qui habite un lieu tout en étant, en quelque sorte, habité par celui-ci. La notion présuppose une étroite familiarité et intimité avec le lieu ; on y a ses repères et ses habitudes, on est sensible à son atmosphère, aux usages et pratiques qu'il a suscités, on s'y retrouve et on s'y ressource. D'où cette nuance d'affinité et d'harmonie avec l'environnement, qui peut englober d'ailleurs le contexte urbain et non plus seulement rural.

Ainsi, le lieu, pays ou paysage, déjà doté d'un corps physique, se voit attribuer un supplément, qualifié à juste titre d'âme, mais cet *esprit des lieux*, que l'on a tendance à considérer comme essentiellement bienveillant, possède lui-même son double, son jumeau sombre et maléfique : il existe aussi un *daimon* des

32. Maffesoli, 101.

lieux, et l'Amérique a naturellement le sien, ce qui n'a point échappé à ce fin connaisseur de la littérature américaine qu'était D. H. Lawrence :

« Car on est en Amérique et l'on discerne toujours une espèce de résistance assez diabolique dans le paysage américain, et la même résistance, amère, dans le cœur de l'homme blanc... Le paysage américain n'a jamais été en accord avec l'homme blanc. Jamais. Et l'homme blanc ne s'est peut-être jamais senti aussi amer qu'ici en Amérique, où le paysage, dans sa beauté même, semble diabolique, grimaçant, et s'oppose à lui. » (*Études sur la littérature classique américaine*, Paris, Le Seuil, 1945, 75)

On aurait pu s'attendre à ce que cette notion fort ancienne, issue du tréfonds de la culture européenne, n'ait guère de pertinence pour une civilisation américaine dont on ne cesse de souligner la jeunesse, le manque de profondeur et de complexité : le sociologue J. Baudrillard ne voit-il pas la source de la supériorité américaine dans le fait qu'elle posséderait « *l'âme et l'audace de ce qu'on pourrait appeler le degré zéro d'une culture, la puissance de l'inculture* » (*Amérique*, Paris, Grasset, 1986, 78) et R. Debray n'affirme-t-il pas que « *l'Amérique a le génie du non-lieu, et l'Europe est tout entière génie du lieu ?* »

Cet *a priori* contemporain, éminemment discutable, serait cependant en partie corroboré si l'on remontait à l'époque où l'Amérique a fait son apparition sur la scène littéraire ; nombreux sont alors les hommes de lettres se plaignant qu'aux États-Unis, il n'y ait ni ombre, ni antiquité ni mystère, et que les conditions ne soient guère favorables à la création artistique – « *la poésie, le romanesque, le lierre, les lichens et les giroflées ont besoin de ruines pour croître* », se lamentaient N. Hawthorne et ses pairs.

En réalité, avec le recul, on se rend compte que ce que ces écrivains dénonçaient à tort comme absence était, en réalité, excès et omniprésence : à l'image de l'espace américain où toute chose se dilate, l'esprit des lieux aux États-Unis est un « *fort en gueule* », qui fait trop de volume. Pour les écrivains du XIX^e siècle, l'Amérique est un pays « *au passé silencieux et au présent assourdissant* » (« *our silent past, our deafening present* ») où, pour reprendre la terrible sentence de H. James, il y a « *trop de dehors, pas assez de dedans* » ; impossible de retrouver dans cette « *terrible vastitude* » (P.-Y. Pétilion, *La Grand-Route*, Paris, Le Seuil, 1979) le mode intimiste de relation au lieu prévalant en Europe.

Pour les premiers artistes américains, le Nouveau Monde est d'abord et avant tout une nature brute, qui ne se laisse pas enfermer dans le carcan des idées préconçues importées d'Europe ; il leur incombera de déterminer le sens plénier et la signification esthétique de l'Espace qui les entoure et, pour ce faire, ils devront développer une sensibilité nouvelle à une Nature incarnant « *le sauvage, le grandiose et le terrible* » (*L'Art des États-Unis*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, 192) : pour ces Américains de fraîche date, l'esprit des lieux parle la langue incompréhensible du Grand Esprit des autochtones ou celle, tonitruante, du Yankee, aussi artistes et écrivains seront-ils nombreux à désertier leur pays d'origine pour l'Europe, et notamment l'Italie, afin d'y trouver cette dimension spirituelle, cette densité historique et culturelle faisant cruellement défaut à l'Amérique de leur temps.

Il convient cependant de nuancer ce tableau, car au même moment, ou presque, R. W. Emerson dans ses *Essays*, et notamment le plus célèbre d'entre eux, « *On Nature* », se montre particulièrement sensible au *genius loci* du Nouveau Monde et à sa « *musique muette* » (18) :

« Dans les bois se trouve la jeunesse perpétuelle. Dans ces plantations divines règnent la dignité et la sainteté, une fête éternelle y bat son plein et l'invité ne voit pas comment il pourrait s'en lasser, même en mille ans. Dans les bois, nous retrouvons la raison et la foi. » (Emerson, *Essais*, traduits de l'anglais par Anne Wicke, Paris, M. Houdiard Éditeur, 1997, 16)

De même, son disciple et ami, H. D. Thoreau, l'écrivain américain le plus pétri de culture classique, trouve dans Walden tous les charmes ineffables de l'esprit du lieu, qui se manifeste essentiellement sous la forme d'une parole-écriture élémentaire (« *les articulations de la Nature* », *Walden*, 123) aux phonèmes et graphèmes aériens, liquides, minéraux et végétaux. Il y a, comme il l'écrit, « *des sermons dans les pierres et des livres dans les ruisseaux. Les feuilles d'érable et de bouleau sont de vieilles runes non encore déchiffrées* » (*A Week on The Concord and Merrimack Rivers*, 216 ; 218). L'Esprit des lieux ne cesse de s'exprimer : rochers, feuilles, vents et ruisseaux, tout fait signe et interpelle la créature qui prend conscience du fait que la trame ultime de la réalité serait de nature sonore, et que l'harmonie est la clef de la santé physique et spirituelle.

Ainsi, comme le montrent ces exemples à peine esquissés, l'esprit des lieux est bel et bien présent dans la culture du Nouveau Monde, mais paradoxalement, c'est à un homme de lettres britannique, D. H. Lawrence, que l'on doit la mise en lumière et l'utilisation la plus brillante de cette notion dans le cadre de la littérature américaine. Ses *Études sur la littérature classique américaine*, publiées en 1922, s'ouvrent sur un premier chapitre intitulé précisément "L'Âme des lieux" :

« L'expression artistique de la vieille Amérique comporte une sorte de qualité étrangère qui n'appartient qu'à elle. Mais, bien sûr, tant que nous persisterons à considérer ces livres comme des contes pour enfants, cette qualité nous échappera.

On se demande ce que les fiers Romains des III^e et IV^e siècles comprenaient aux étranges élucubrations de Lucrèce, d'Apulée ou de Tertullien, d'Auguste ou d'Athanase.

La voix fantastique de l'Espagne Ibérique, la magie de l'ancienne Carthage, la passion de l'Afrique du Nord et de la Lybie, on peut bien parier que les Romains, si conformistes, n'ont rien perçu de tout cela. [...] Il est difficile de reconnaître une voix neuve, aussi difficile que d'écouter un langage inconnu. [...] *Il y a une émotion "différente" dans les vieux classiques américains, c'est le passage de la vieille psyché à quelque chose de nouveau, comme un déplacement de valeurs. [...]*

Tout continent possède cette âme des lieux. Tout peuple est polarisé vers un lieu particulier qui est son foyer, sa patrie. Différents lieux, sur la surface de la terre, dégagent des effluves de vie différents, des vibrations diverses, des exhalaisons chimiques différentes, sont polarisés vers d'autres étoiles. Appelez-la comme vous voudrez, mais l'âme des lieux est une grande réalité. » (p. 9. Je souligne)

D'autres critiques lui emboîteront le pas, et la notion d'*esprit des lieux*, transposée dans le paysage intellectuel et culturel du Nouveau Monde, y connaîtra une grande fortune critique ; citons, pour mémoire, l'essai de Eudora Welty, "*Place in Fiction*", celui de Frederick J. Hoffman, "*The Sense of Place*", ou les observations sur le même thème de Flannery O'Connor dans *Mystery and Manners*, puis de Leo Marx affirmant que « *l'âme ou le génie des lieux a donné son inflexion particulière à la voix qui s'exprime dans le roman américain* » (*The Machine in the Garden*) ; mentionnons enfin, mais la liste est loin d'être close, Leslie Fiedler, soulignant dans son étude, *The Return of the Vanishing American/Le Retour du Peau-Rouge* (Seuil, 1971), que l'esprit qui hante la Prairie américaine – et qu'il appelle d'ailleurs, après D.H. Lawrence, *Le Démon du Continent* –, est celui de son premier occupant, l'Indien, esprit des lieux courroucé et tourmenté, incarnant l'autre face, redoutable, du "*genius loci*", c'est-à-dire le *daimôn* :

« Il est intéressant de constater que l'Âme des lieux n'exerce toute son influence sur le nouveau venu que lorsque l'ancien habitant est mort ou absorbé. Ainsi de l'Amérique. Tant que les Indiens rouges existaient en assez grand nombre, les nouveaux colons étaient à peu près immunisés contre le *daimon* ou démon d'Amérique. Mais du jour où le dernier noyau de vie rouge sera brisé, les hommes blancs devront compter avec la redoutable force du démon continental.

Actuellement, le démon du lieu et les fantômes inapaisés des Indiens morts agissent sur l'inconscient ou le subconscient des Américains blancs. Ils sont la cause de l'agitation frénétique, genre Oreste, de l'âme yankee, ce malaise intérieur qui confine parfois à la folie. [...] Jusqu'à présent, l'esprit inexprimé de l'Amérique s'est développé secrètement dans l'âme américaine. Mais avec la génération montante, les Indiens survivants seront condamnés à disparaître dans le grand marécage blanc. Alors le *Daimon* de l'Amérique travaillera au grand jour, et nous verrons de grands changements. » (52)

C'est donc dans le domaine de la création artistique que la question de l'esprit des lieux s'est posée avec le plus d'acuité ; N. Hawthorne et les écrivains qui se lamentaient sur son absence, n'auraient pourtant pas manqué d'en ressentir l'influence s'ils s'étaient rendus sur les berges du Père des Eaux, au pied des Rocheuses majestueuses, au cœur de la vaste Prairie et de la Forêt originelle ou au bord du Grand Canyon...

On verra donc au XIX^e siècle, période déterminante pour l'émergence d'un art américain, la production artistique s'efforcer de dégager le sens du paysage américain et de se mettre à l'unisson de l'esprit des lieux qui en émane ("*to respond to this country's spirit*", W. Whitman) ; en témoignent les multiples ouvrages tels que *The American Landscape* (1830), *Essay on American Scenery* (1835), *The American Scenery* (1840) et *The Homebook of the Picturesque* (1852). En effet, il s'agit de voir l'Amérique sous son vrai jour et, pour ce faire, peintres et écrivains devront remettre en question le système de référence initial, celui de la vieille Europe, auquel ils seront malgré tout contraints de faire divers emprunts. Toute la difficulté – comme l'a bien

perçu J. de Crèveœur –, consiste dans la façon d'envisager ce « grand spectacle », et l'enjeu est à la mesure du défi lancé par l'immensité et la virginité du territoire : selon M. Fuller, il s'agit rien de moins que de l'éclosion d'un :

« génie [national] aussi ample et abondant que nos fleuves, aussi fleuri, luxuriant et impétueux que nos vastes prairies, aussi foncièrement solide que les rochers sur lesquels nos ancêtres puritains posèrent le pied. » (M. Fuller in K. S. House, *Myth and Reality in American Literature*, Greenwich, Fawcett Publications, 1966, 155. Je traduis)

La solution passera par une nécessaire conversion du regard et l'invention d'un langage verbal et pictural approprié, c'est-à-dire susceptible de rendre le caractère « *hirsute et sauvage* » ("*shaggy and unshorn*", H. W. Longfellow) de la nature environnante.

Le Sud : une terre d'écriture

À ce stade, j'aimerais suivre une autre piste de réflexion et faire une incursion dans une province des Lettres américaines – la littérature sudiste – où cette notion d'esprit des lieux, sous son avatar de « *sense of place* », joue un rôle primordial.

Alors qu'on a pu dire, à tort ou à raison, qu'une grande partie de la littérature moderne aux USA est un littérature « *sans ancrage dans un lieu* » ("*without place*"), au sens où elle ne s'identifie pas avec un *topos* spécifique comme le prétend le romancier, Thornton Wilder : « *Les Américains sont abstraits. Ils sont déconnectés. Et s'ils ont une relation, c'est à partout, à tout le monde et à toujours* », on peut, à l'inverse, affirmer que le « sens du lieu » est le génie tutélaire de la fiction sudiste. Ainsi, E. Welty, prenant le contrepied de Wilder, parle du grand avantage qu'il y a à être « *située et contenue* » :

« Comme bon nombre d'autres écrivains régionaux, c'est le lieu qui me communique l'impulsion initiale. Le lieu où je suis et celui que je connais [...] sont ce qui me fait écrire mes histoires », et elle rajoute – en parlant des Sudistes – que « le lieu, l'environnement, les relations, les répétitions constituent le souffle même de leur existence. »

Le roman sudiste présuppose toujours une étroite identification avec un lieu donné, un enracinement dans un milieu restreint et circonscrit, une intense participation à la vie qui s'y déroule ; le romancier sudiste excelle dans l'art de susciter entre le personnage et le monde physique qui l'entoure, une subtile conjuration d'harmoniques. W. Faulkner a donné le ton quand il écrivit, dans *Tandis que j'agonise* (traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1934, 50) :

« C'est le défaut de ce pays ; les choses, le temps, tout ça dure trop longtemps. Nos terres, c'est comme nos rivières ; opaques, lentes, violentes, modelant, créant la vie des hommes à leur image, implacable et méditative. »

On trouve de multiples exemples de cette symbiose ou complicité rythmique entre climat physique et climat humain. Mais, là n'est pas la seule vertu du lieu : c'est aussi le stimulant de cette *fonction fabulatrice* qui est à l'origine de l'œuvre. L'esprit des lieux est clairement associé aux notions de *vocation et d'appel* ; W. Faulkner dans *Absalon! Absalon!* évoque « *Le Sud ténébreux mort depuis 1865 et peuplé de fantômes verbeux.* »

Outre ces fantômes verbeux, il existerait dans le Sud des **lieux conteurs**, inducteurs de récits ou de mythes et opérateurs d'images. Mainte œuvre témoigne ainsi de l'enracinement de la fiction dans un lieu particulier, et sur le cadastre des fictions sudistes se détachent en qualité de « **lieux-dits** » (entendez de *topoi* sur lesquels s'articulent un *logos* ou un *mythos*), la Plantation, le Fleuve et les Bois, où deux célèbres nouvelles de Faulkner, "*The Bear*" et "*Red Leaves*" évoquent d'inoubliables épiphanies de l'esprit des lieux sous la forme d'un serpent, que les protagonistes saluent dans les mêmes termes : « *Vieux grand-père* » et « *Chef, dit-il. Grand-père* ».

Tous ces lieux bruissent de mille échos enveloppant êtres et choses : « *Chaque endroit, chaque personne a pour ainsi dire son halo de récits* » (Shirley Ann Grau, *Les Gardiens de la maison*, traduit par C.-M. Huet, Paris, Stock, 1965, 24). Dans la fiction sudiste, la réalité ne vit et ne se soutient que de la présence

latente d'une voix, d'un murmure – celui de l'esprit du lieu – appelant qui les entend vers un ailleurs, un au-delà mystérieux où l'écrivain en puissance trouvera à la fois sa vocation et le matériau de sa création. *La Maison d'haleine* de W. Goyen (traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1954, 28) en est un exemple caractéristique :

« Et la maison apparaît maintenant comme un vieux, très vieux monument dans le souvenir torturant de nous-mêmes, maison aux frises de décombres, emplie de nos conversations, gardienne des choses qui parlent après nous comme un jour, elles parlaient en nous, et attendant que l'un de nous lui rende son langage, y trouvant le sien en même temps. »

Le héros sudiste fait son entrée dans le monde moins pour le transformer ou le contester que pour se mettre à l'écoute de son Verbe, initiateur de la fiction et « sésame ouvre-toi » du passé, comme en témoigne encore Boy Ganchion, le héros de W. Goyen :

« Et, pour trouver ce que nous sommes, nous devons pénétrer à nouveau à l'intérieur des idées, des rêves de mondes qui nous ont faits, nous ont rêvés, et trouver là, attendant dans les bouches usées, les paroles qui sont les nôtres. » (*La Maison d'haleine*, 29).

Ainsi, par l'exploration du lieu, romancier et personnages se plaçant sous l'invocation de l'esprit qui en émane pour accéder enfin à la connaissance d'eux-mêmes tant il est vrai, selon la belle formule de Flannery O'Connor, que « *Se connaître, c'est connaître sa région* » (35).

Comme en témoignent ces divers exemples, il ne fait guère de doute que l'esprit des lieux a puissamment modelé la création littéraire et artistique aux USA ; il a donné son inflexion particulière à la voix qui s'exprime dans le roman et doté les toiles des peintres d'un format hyperbolique à la démesure des visions du Nouveau Monde qui s'offraient à leurs yeux. Notons au passage qu'avec l'invention de l'écran panoramique, le cinéma suivra la voie frayée par la peinture de paysage.

Fictions

Après toutes les remarques précédentes, on ne s'étonnera pas de constater que l'histoire et la critique littéraires, confrontées au prodigieux foisonnement de la fiction américaine, l'ont corsetée dans des catégories géographiques en distinguant, traditionnellement, un genre propre à l'Est, à l'Ouest, au Nord et au Sud. D'où le postulat fondamental selon lequel « *les particularités de la fiction américaine sont attribuables au caractère particulier de l'environnement* » (*"The peculiar traits of American writing must be traceable to the special character of the environment"* L. Marx), c'est-à-dire, en dernière analyse, à l'espace.

Donc la littérature américaine – comme le pays –, s'est très tôt définie selon les quatre points cardinaux (*Eastern, Northern, Western, Southern*) :

Thème de l'*Eastern* en littérature, la confrontation de l'Américain au monde européen ;

Thème du *Western* : conquête espace et rencontre avec l'Indien ;

Thème du *Southern* : présence du Noir ;

Thème du *Northern*, mieux illustré d'ailleurs par la poésie que par la prose : l'isolement au milieu d'une nature hostile (Jack London)/naissance du *Yankee*/héritage puritain, thème de la pastorale illustré par R. Frost, etc... Ajoutons à cela que ce même espace peut se traverser selon 4 directions principales que l'on retrouve illustrées dans la fiction américaine :

1. Direction Est→Ouest : découverte, conquête, etc. ;

2. Direction Nord→Sud : migration vers le Sud/Sun-belt ; Antebellum South, mythes, Inconscient, Ça, etc. ;

3. Direction Sud→Nord : the Underground Railway (vers le Nord et le Canada) ; migration vers the Big Apple, liberté, égalité, espoir, prospérité, etc. Cf. *Beloved* de Toni Morrison ;

4. Direction Ouest →Est : retour vers l'Europe.

La littérature s'est ainsi fait l'écho de ces diverses trajectoires manifestant ce qu'on a appelé le "facteur M" de la civilisation américaine ("M" pour mouvement, migration, mobilité). Invitation permanente à aller voir plus loin, à explorer l'inconnu, l'espace américain a fait, comme le dit plaisamment l'historien C. Vann

Woodward, que l'Américain « *s'est épris de la nouveauté et a épousé le changement* ». cf. aussi "Space has pressed on us, and spatial movement has been the characteristic expression of our sense of life" (4).

Ce dynamisme, cette mobilité font qu'en Amérique il ne faut pas dire « *l'existence précède l'essence mais "le mouvement précède le lieu"* »³³ ; leur corollaire naturel en est le déracinement. Si l'on en croit le romancier Thornton Wilder les Américains seraient détachés ou abstraits ("*abstract*"), déconnectés (*disconnected*) et incapables de trouver dans le milieu qui les entoure confirmation de leur identité³⁴ ; ils seraient, en un mot, *déterritorialisés*, opinion que confirme l'historien précédemment cité :

« Nous ne donnons pas l'impression d'être ancrés dans un lieu. Nos familles sont dispersées. Nos fidélités nous attachent à des abstractions et à des constitutions, non pas à des lieux de naissance, à des domaines ou à des héritages. Nous partageons une extraordinaire liberté de mouvement. Aucun endroit ne peut nous retenir longtemps. [...] Nous vivons une histoire d'amour avec l'automobile³⁵. ».

De même :

« Nous autres, Américains, avons à tel point intégré le facteur M dans nos vies, dans notre vocabulaire, dans nos foyers, nos institutions publiques, notre psychologie individuelle et sociale que la mobilité est devenue une composante essentielle de l'*American way of life* » (*Ibid.*, 97)

Pendant la fiction américaine module quelque peu cette vision des choses en proposant trois rapports particuliers à l'espace qui sont devenus des caractéristiques du roman américain.

A) APPROPRIATION, DOMESTICATION

Tentative de main-mise sur l'espace américain : bûcheron (« *C'est en dévorant ses forêts que s'est édifiée la civilisation américaine* », M. Oriano, p. 15), colon, fermier, conquérant du rail = abolition distance, quadrillage de l'espace corseté dans un cadastre. Tentative qui se traduit notamment par ce qu'on a qualifié de :

"Obsession in American literature with plans and efforts to build houses, to appropriate space to one's desires, perhaps to inaugurate therein a dynasty that shapes time to the dimensions of personal and familiar history. [...] The building of a house is an extension and an expansion of the self, an act by which the self possesses environment otherwise possessed by nature. [...] The images of housing, of possession, and of achieving by relinquishment of one's inheritance some original relation to time and space — all these are part of what we recognize in the characteristic career of American heroes and heroines" (R. Poirier, 16-18).

La maison, représente à la fois le point fixe dans la dérive ambiante, la marque opposée comme un sceau sur un territoire où l'on impose sa souveraineté (ferme de la Nouvelle Angleterre, plantation sudiste, ranch du Far-West) mais aussi un point de départ vers l'inconnu, un camp de base pour une nouvelle avancée vers l'horizon mystérieux qui recule à mesure que progresse la colonisation, la civilisation : cf. l'axiome économique de l'Ouest américain : "*Settle and sell, settle and sell*".

Évoquer la thèse de F. J. Turner devant "*The American Historical Association*" réunie à Chicago en 1893. Pour Turner, l'individualisme du pionnier est le ferment de la démocratie américaine ; l'existence même de la Frontière aurait entraîné le rejet du contrôle et de l'autorité d'un gouvernement lointain d'une part, mais de l'autre favorisé l'éclosion des tares mêmes de la démocratie : liberté dégénérant en violence, en anarchie, en corruption.

La thèse de Turner a renforcé *le mythe agraire* (démocratie agrarienne jeffersonienne, composée de citoyens-paysans ; cf. Crèvecoeur :

33. R. Debray, *L'Œil naïf*, Paris, Seuil, 1994, 79.

34. « Americans are abstract. They are. They have a relation but it is to everywhere, to everybody, and to always » (C. Vann Woodward, *The Search for Southern Identity*, 22).

35. C. Vann Woodward in John Dean, *American Popular Culture*, PUN, 1992, 99.

« Ceux qui travaillent la terre sont le peuple élu de Dieu. [...] C'est le foyer dans lequel Il conserve le feu sacré qui, autrement pourrait disparaître de la face de la terre. Chez les cultivateurs, la corruption morale est un phénomène dont aucun temps et aucune nation ne fournissent d'exemple » (cité par E. Marienstras, p. 82).

1890 : Fin de la Frontière. La littérature portera témoignage d'une intéressante **conversion** : la conquête de la puissance économique se substitue à celle de l'espace (dimension horizontale = expansion // dimension verticale = ascension sociale). Reflux vers l'Est, la Ville.

Mythe de la réussite sociale *From rags to riches* (roman de Horatio Alger) ; au "Golden Age" s'opposera "The Gilded Age" (l'Âge du toc), à l'Eldorado, le Helldorado des laissés pour compte du capitalisme triomphant. Mais le cowboy ne disparaît pas pour autant de l'imaginaire américain ; il connaîtra de nouveaux avatars : Cowboy → the *Op(erative)/ Private Eye* ; *the teamster*, etc.

B) REFUGE, ENFOUISSEMENT

Collaboration intime, pacifique et même symbiotique avec la terre nourricière. Dans cette optique, l'Ouest devient l'antithèse de la civilisation et de la société (Huck Finn). Vie naturelle, hors cadastre, absence de contraintes, nudité. Régénération de l'humanité :

"He [Emerson] regards the virgin landscape as a source of spiritual therapy, a divine hieroglyph awaiting translation by Americans into aims worthy of their vast new powers. 'The land,' he explains, 'is the appointed remedy for whatever is false and fantastic in our culture. The continent we inhabit is to be physic and food for our mind, as well as our body. The land with its tranquillizing, sanative influences, is to repair the errors of a scholastic and traditional education, and bring us into just relations with men and things'" (L. Marx, 236).

Mythe de la pastorale américaine : "The theme of withdrawal from society into an idealized landscape is central to a remarkably large number of American books" (L. Marx, 10).

Évoquer les "Oceanic pastorals" (Moby Dick) et "the middle landscape ideal" i.e. : "an abstract embodiment of the concept of mediation between the extremes of primitivism and what may be called 'overcivilization'" (Marx, 139-40) → "The objective was a society of the middle landscape, a rural nation exhibiting a happy balance of art and nature" (Ibid., 226).

C) ERRANCE, TRAVERSÉE, VAGABONDAGE

Tradition des vagabonds oisifs, "Hoboes", vagabonds sédentaires, "Bums" ; "Tramps" ("Eastward I go only by force; but westward I go free," Thoreau). → "We have now seen the Sun (the Son) rising in West" (Cotton Mather).

L'errance est vécue comme une dérive (ce qu'expriment les notions de "drift", "roam", "ramble", récurrentes dans certains textes fondamentaux).

Le vagabondage est une stratégie à laquelle toute cette génération de la renaissance américaine a recours et qui définit son épistémologie → l'œil écureuil / le sol archaïque : "rock bottom" (PYP, 23).

Cette tendance donnera plus tard naissance, dans sa variante mécanisée et motorisée, au héros des romans de J. Kérouac (*On the Road*) et Robert M. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*.

Saga de la grand-route où l'on sillonne l'espace, qui est d'ailleurs parfois associé à l'océan (*plain = main*)

De même la voiture devient "a prairie-schooner" des temps modernes (cf. Kérouac: "The car holding the road like a boat.."). Citons à ce propos la boutade révélatrice de Baudrillard qui prétend non sans raison que :

« L'intelligence de la société américaine réside tout entière dans une anthropologie des mœurs automobiles— bien plus instructives que les idées politiques. Faites dix mille miles à travers l'Amérique, et vous en saurez plus long sur ce pays que tous les instituts de sociologie ou de science politique réunis. » (55)

Landscape reading

L'idée déjà évoquée – que l'espace américain est pétri de connotations bibliques (« l'Amérique bornée au nord par le Pôle, au sud par l'Antarctique, à l'est par le premier chapitre de la Genèse et à l'ouest par le jour du Jugement dernier » ajoutée à celle – nouvelle – que le « Puritain manifeste son attente d'une révélation toujours différée par la scrutation angoissée des signes et symptômes » nous permet d'aborder un thème spécifique de la fiction américaine : **landscape reading**.

Voyage → Reading/Place-names → Kerouac exults in the mere recitation of American place-names :
Savouring names like Platte / Savourer des noms de lieux (22)

To read the names / magic names / « I preferred reading the American landscape » « Mais je préférais lire le paysage américain que l'on côtoyait » (158)

Denver : *Promised land* (trad. 29)

« Voilà un exemplaire de la nuit que nous ne savions pas déchiffrer » (243)

« Tous les noms magiques de la vallée défilaient » (124)

“Ability to quote names amounts to imposing a pattern on the wilderness, way of mastering the landscape” : “*The names that net the continent*” (T. Wolfe)

« Tout voyage est une traversée des noms » (D. Le Breton, *Éloge de la marche*, 69)

« Le nom est une mise au monde de l'espace » *Ibid.*, 68

« Déchiffrer des manuscrits de neige » (*On the Road*, 173)

Reading the river → métaphore du fleuve-volume qui se déroule et se déplie à la vue du spectateur invité à déchiffrer la parole de l'eau ; apparaît ici le motif de “la lecture du fleuve” (“*reading the river*”³⁶) appelé à une belle postérité³⁷ dans la fiction américaine où prédomine la métaphore du livre de la nature, du monde comme grimoire, qu'il faut apprendre à déchiffrer (“*Is not Nature, rightly read, that of which she is commonly taken to be the symbol merely?*” 325).

Cf. *Life on the Mississippi* : “The face of the water, in time, became a wonderful book – a book that was a dead language to the uneducated passenger...an *italicized* passage [...] the grimmest and most dead-earnest of reading matter” (66-67).

On trouve dans *A Week on the Concord & Merrimack Rivers* de Thoreau une variante terrestre de cette métaphore :

“Look at their fields, and imagine what they might write, if ever they should put pen to paper. Or what have they not written on the face of the earth already, clearing, and burning, and scratching, and harrowing, and ploughing...” (20).

36. Maclean, *op. cit.*, 63.

37. Cf. *Life on the Mississippi* : “The face of the water, in time, became a wonderful book – a book that was a dead language to the uneducated passenger...an italicized passage [...] the grimmest and most dead-earnest of reading matter” (66-67). On trouve dans *A Week* une variante terrestre de cette métaphore : “Look at their fields, and imagine what they might write, if ever they should put pen to paper. Or what have they not written on the face of the earth already, clearing, and burning, and scratching, and harrowing, and ploughing...(20). La même idée refera surface dans *On The Road* où il est aussi question de “*reading the landscape*”.

Succession d'avatars depuis l'**espace/étendue** (*diastéma*) à trois dimensions qui devient **territoire/ lieu** sous l'action de l'homme → succession de systèmes fabriqués par l'homme : **territoire** où se déploie son esprit d'entreprise et ses activités économiques et industrielles ; **thème** (littérature) ; **paysage** (peinture/cinéma) ; **site** : support d'un art monumental, l'espace lui-même devient œuvre art, monument : **land art** support d'une création imaginaire ; la boucle est bouclée : « *my end is in my beginning* » (T. S. Eliot). L'imaginaire qui a joué un rôle décisif dans la découverte puis la « captation » de l'espace américain, se retrouve dans la création d'un nouvel avatar...

Robert Smithson (1938-1973) auteur de la *Jetée en spirale du Grand Lac Salé* (Utah, 1970). « *Un projet pareil ne pouvait être conçu que dans un pays se prévalent de ses grands espaces et de ses énormes moyens financiers* » (un critique). Spirale : clef des monde du « macroscopique, du microscopique et du mythologique » (Smithson). Christo : emballage des îles près de Miami

Dans ce cadre-là, l'espace n'est plus le champ, support, le motif ou le prétexte de descriptions ou de pratiques littéraires, picturales ou cinématographiques mais le matériau même d'une création artistique.

Earth Art : plutôt américain et suppose une intervention parfois lourde et à grande échelle du paysage

Les Américains ont inventé des formes d'interventions artistiques qui constituent de véritables expansions de la sculpture à l'échelle du paysage. Dans ce nouveau monde où l'espace est plus généreux que dans la vieille Europe, ils ont créé l'*Earth-Art* ou « art de la Terre », « Terre » entendue comme matériau et planète... Quand l'artiste agit ainsi sur une étendue immense, il sait qu'aucune salle ne pourra abriter son œuvre. Il lance un défi au musée, à la neutralité inanimée des lieux d'exposition. Loin des salons et des musées, les artistes travaillent à faire naître idées ou sensations qui renouvelleront, pour tous, l'expérience du monde.

Dès le milieu des années 1960, des artistes aux États-Unis se mettent à concevoir des œuvres pour des endroits qui se situent en dehors du périmètre restreint des galeries et musées. Le titre d'un film de Gerry Schum devient alors l'appellation générique regroupant les œuvres artistiques inscrites dans le paysage, le terme "*Land Art*" étant l'abréviation de "*Landscape Art*" (*art paysager*).

Les débuts du *Land Art* sont marqués par des signes et des traces éphémères dans des paysages vierges, qu'il s'agisse des déserts de l'Amérique ou des marais de l'Ecosse. Ces interventions sont suivies de spectaculaires sculptures de terre, souvent de dimensions gigantesques, dont certaines ne sont toujours pas achevées à ce jour. Le *Land Art* dénote d'une part la redéfinition de la sculpture traditionnelle : la sculpture peut désormais être une excavation de terre, un champ de piquets métalliques, une cabane enterrée, un tracé dans l'herbe ou encore un livre. D'autre part, le *Land Art* désigne les travaux *in situ* à l'extérieur, qui modifient durablement la perception du lieu et établissent de nouveaux critères pour la production et la perception de l'art.

Le *land art* est né aux États-Unis en 1967-1968, sous l'impulsion d'un groupe d'artistes qui entendaient dissocier pratiques artistiques et production d'objets. Désireux avant tout de sortir des structures du monde de l'art et de son idéologie (atelier de l'artiste-galerie-appartement du collectionneur), ils choisissaient la nature – mer, montagne, désert, campagne ou milieu urbain – comme champ d'expérimentation. S'affirmant également comme programme de vie et d'intervention sociale, le *land art* est apparu, à la fois aux États-Unis et en Europe, en même temps que les diverses révoltes étudiantes, le triomphe de la pop music et les premières communautés hippies. Crise de l'expression, refus du style, rupture avec les données traditionnelles de la création, ce « *retour à la terre* » (on rencontre aussi le nom de *earth works*) pouvait également se percevoir comme une révolte contre l'esprit par trop formaliste du pop art, alors tout-puissant sur le marché de l'art. Courant essentiellement « environnemental », il couvre un ensemble de manifestations et de travaux réalisés dans la nature ou dans la ville (traces, ajouts, modifications, retraits, ou plus simplement comportements et manières d'être) où la nature cessant d'être le modèle devient l'outil, en principe sans intervention d'éléments extérieurs. Invisibles parce que situés le plus souvent dans des lieux inaccessibles, ces **travaux** ne sont communiqués au public qu'à l'aide de documents, cartes, plans, textes, films ou photos, d'une très grande austé-

38. Section tirée de l'article correspondant dans l'*Encyclopædia Universalis*.

rité (le document doit parler de lui-même), la plupart du temps simple information sur le travail réalisé par l'artiste pour son compte personnel. Travaux éphémères, détruits sitôt créés ou livrés à l'usure du temps, les œuvres liées au land art ne peuvent se comprendre qu'effacées, insaisissables et réfractaires à toute possession. Le paysage est ainsi le support d'une action mentale, mais le land art se différencie de l'art conceptuel dans la mesure où il s'agit toujours à un moment donné d'une œuvre achevée, et dans le fait pour l'artiste de se trouver confronté, en matière de composition par exemple, à des problèmes formels qui sont ceux des artistes traditionnels. Gilles A. Tiberghien a publié en 1993 *Land Art*, une des premières synthèses sur ce courant de l'art contemporain.

Parmi les expositions qui ont révélé l'existence de ce courant original, il faut citer *Earth Art*, au White Museum d'Ithaca en 1969, et, la même année, les deux grandes manifestations organisées en Europe, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Op losse Schroeven, et à la Kunsthalle de Berne, *Quand les attitudes deviennent formes*, ces deux dernières regroupant en fait « *tout ce que l'on n'avait pas encore vu et qui venait après le pop art et l'art minimal* ». On découvrait alors une génération d'artistes qui travaillaient directement sur le paysage, considérant la nature comme support d'une expérience artistique, mais qui étaient doués, sur le plan formel, de qualités évidentes auxquelles se joignait souvent une conception romantique de la nature. Il convient de citer parmi les précurseurs immédiats du land art Herbert Bayer, ancien professeur au Bauhaus, qui a créé en 1955 à l'Aspen Institute une œuvre intitulée Grass Mound, entièrement constituée en gazon, et qui écrivait : « *Mes travaux s'aventurent dans la réalité de l'espace, plutôt qu'ils ne peignent l'illusion de l'espace sur un plan à deux dimensions.* » Parmi les créateurs les plus importants liés à ce courant, mentionnons : les Américains Michael Heizer, dont les œuvres témoignent de l'immensité et de la durée de l'univers face à l'homme, Walter de Maria, qui a tracé à même le sol des lignes parallèles blanches dans le désert du Nevada, Dennis Oppenheim, qui travaille dans les champs, et Robert Smithson, qui modifie le comportement naturel de l'eau ; les Britanniques Barry Flanagan, qui réalise ses travaux sur la mer, et Richard Long, qui coupe des pâquerettes dans un champ selon la forme d'une croix, tandis qu'il se livre également à des recherches sur les formes archétypales ou magiques ; les Néerlandais Marinus Boezem, qui utilise le vent, ou Jan Dibbets, qui laboure une plage pour créer des perspectives corrigées ; deux Français également, Sannejouand et Gette, dont certaines démarches peuvent être assimilées au land art ; enfin deux jeunes Allemands, Barbara et Micael Leisgen, dont les « photos mimétiques » font d'une rencontre avec les paysages les lettres d'un langage qui permettrait de déchiffrer la nature.

Si le *land art* peut être considéré comme l'une des solutions les plus originales apportées au désir général de rupture par rapport aux conceptions anciennes de la création formelle, il n'a pas pour autant résolu l'un de ses problèmes majeurs. En effet, les photos réalisées lors de l'élaboration des travaux restent encadrées dans les galeries qui les présentent, prisonnières d'un circuit commercial. Cependant, il faut noter une expérience tentée en 1969 à Berlin par Gerry Schum, réalisateur de télévision qui, grâce à la vidéo, a assuré l'évolution du mouvement dans la mesure où le travail des landartistes pouvait être perçu « comme la communication de l'art au lieu de la possession d'objet d'art ». (Maïten Bouisset © *Encyclopædia Universalis* 2005, tous droits réservés)

En 1965, un autre critique Richard Wollheim parle de *minimal art* au sujet de créateurs tels Donald Judd (né en 1928), Dan Flavin (1933-1996) ou Carl Andre (né en 1935) qui ont en commun le souci de réaliser des œuvres sans recours à un contenu quelconque. Seule compte apparemment la disposition de leurs œuvres dans l'espace. Au minimal art succède le « post-minimalisme ». Parmi ses champions, Eva Hesse (1936-1970), Richard Serra, Keith Sonnier, Bruce Nauman (né en 1941) et surtout Sol LeWitt (né en 1928), dont l'œuvre – un dessin très simple – est le plus souvent créée directement sur les murs des lieux d'exposition, effacée ensuite. Dans l'esprit du minimal, appelé justement art on processus, ce sont peut-être des précurseurs involontaires que l'histoire retiendra : Agnès Martin (née en 1912), auteur discret et peu prolifique de dessins d'une grande finesse et Cy Twombly (né en 1929) dont l'activité se partage entre l'Europe et les États-Unis, indiscutablement un des dessinateurs les plus libres et les plus inventifs de ce temps, sans aucune référence au réel. Citons aussi Robert Ryman (né en 1930) et ses peintures monochromes blanches

(il y eut avant lui Ad Reinhardt et ses monochromes noirs), qui laisse quelques espaces non peints dans les coins de la toile.

Issus de la même démarche – il semblerait que chaque année ou presque les États-Unis enfantent une nouvelle école – naît le *Land Art* et ses *earth works*. Il s'agit d'interventions dans la nature à une vaste échelle. Denis Oppenheim, attentif à toutes les nouvelles expressions, Heizer, Smithson qui devait trouver la mort lors d'une de ses réalisations, Walter de Maria (né en 1935), Christo, d'origine bulgare et qui vécut à Paris, visent à modifier la nature : les champs, les lagunes, les côtes sont redessinés ou, dans le cas de Christo, empaquetés. Seul témoignage pour le futur, la photographie de l'événement. Une exposition à Berne, en 1969, *Quand les attitudes deviennent formes*, mit en évidence l'ensemble de ces travaux. Plus près de nous, Gordon Matta Clark (1945-1978), autre victime de son travail, et Alice Aycock (née en 1946) s'intéressent à l'architecture. Le premier se fit connaître par des découpages de maisons créant d'étonnantes perspectives, la seconde par des constructions « gratuites » et à l'échelle.

Un point est commun à ces artistes : la durée éphémère de leurs œuvres. C'est également le cas des *happenings* et performances dont la figure novatrice demeure Alan Kaprow qui dès 1959 réalisa ses 18 *Happenings in 6 parts* à New York. L'artiste se met lui-même en scène. Son art est un art du geste et du comportement. Il emprunte au théâtre, à la danse, à la musique, au chant. D'autres artistes, avec plus ou moins de bonheur, devaient suivre la voie tracée par Kaprow en Amérique et en Europe. Les performances, parfois de l'ordre de quelques minutes, devaient être diffusées grâce à la vidéo. Nam June Paik (né en 1932), d'origine coréenne, apparaît – avec Dan Graham (né en 1942) – comme le chef de file de l'art vidéo. L'utilisation de son propre corps sera baptisée *Body Art* vers 1965. Denis Oppenheim, s'y intéresse également ainsi que Vito Acconci (né en 1940). Mais on retiendra surtout Charles Simonds (né en 1945), auteur d'étonnantes architectures en terre cuite miniaturisées présentées sur son propre corps. Il créera ensuite d'autres architectures imaginaires à petite échelle, durables et dissociées de son corps (© *Encyclopædia Universalis*, 2005, tous droits réservés)

LE MUR ET AUTOUR, LE LAND ART

Extrait de *Petit traité d'art contemporain* par Anne Cauquelin (Paris, Seuil, 1996)

En étendant son royaume à l'entour, à l'espace libre de territoires lointains, l'activité artistique quitte cimaises et salons et cherche son matériau premier dans ce qu'on appelle « la nature ». À la différence des toiles, des couleurs en tubes, des châssis, des murs mêmes, et des espaces tendus entre objets situés, qui sont tous des artefacts et portent le poids de leur fabrication, c'est un matériau non travaillé, brut qui est requis. La nature a tout du *ready-made*, tant qu'elle n'est pas devenue paysage par une construction réglée. On la trouve ou la retrouve, en « sortant ». Ce qui signifie, pour filer la métaphore, en quittant les sentiers battus. La sortie hors du cadre vers le mur, celle du mur vers le lieu de la galerie, se poursuit en direction d'un « espace élargi » : la sculpture suivant Rosalind Krauss, mais aussi ce qui est déjà sculpté par la main indifférente de la nature, un travail tout fait : montagnes, précipices, déserts ; *earth works*, terme que l'on peut lire aussi bien comme travail *de* la nature que *sur* la nature. Or, la rencontre de cet objet naturel participe de l'aventure, du hasard, d'un rendez-vous aléatoire, souvent éphémère ; *A telle heure* dirait Duchamp. Ce *ready-made* rencontré, il ne s'agit pas avec le *land art* d'en faire un paysage, c'est-à-dire de limiter, cadrer et orner un espace choisi pour le transformer en objet d'art. Cette opération-là relève des codes et des règles de la perspective légitime, classique, dont les injonctions ont guidé la constitution des paysages que nous connaissons – ceux de Versailles, ceux que les cartes postales ou les panoramas nous offrent.

Le travail d'abstraction auquel se livrent les artistes de la génération conceptuelle et minimaliste consiste, à l'inverse, à soustraire la nature, telle quelle se présente, à ce qui pourrait, faute de soins, devenir un paysage. En somme, comme tout à l'heure il s'agissait de ne pas peindre mais de dé-peindre, il s'agit ici non de paysager la nature pour l'accommoder, mais de la dé-paysager ou tout au moins d'éviter la mise en paysage.

Si l'on pense que le paysage fixe une « vue », la fige, pour la faire paraître comme un tableau, et l'accrocher à ses fenêtres comme on accroche une toile au mur, on s'aperçoit vite qu'un travail s'impose, semblable à celui qui a été effectué sur le tableau, la recherche de la nudité, celle de l'essence du peindre. La dé-visualisation est nécessaire. L'opposition entre l'ordre du perçu et celui du visuel, l'écart entre ces deux régimes, déjà marqué par l'art conceptuel et l'art minimal, sont reconduits à la dimension difficilement mesurable d'un territoire.

C'est la remise en question du donné préalable de notre vision de la nature comme tableau, héritée de la Renaissance, et de ce sentiment naïf et que nous croyons spontané d'une beauté naturelle offerte par la Providence à nos yeux émerveillés.

De même, alors que la peinture n'est pas le tableau, la nature n'est pas le paysage. Et de même qu'il faut revenir à la peinture en mettant à nu ses éléments, de même il faut revenir à la nature en passant outre le paysagisme.

La constitution d'un paysage pourrait convenir à l'activité artistique, traditionnelle. Elle ne convient plus aux principes d'un art de la nudité, du décept³⁹.

Or, la nature est chaos, illimité, sans frontières définies ; le très grand y côtoie le plus petit, et ce qui croît ce qui meurt. Dans ce désordre, la seule mesure possible se rapporte à soi : c'est à partir de soi qu'une orientation se construit. Les notions comme « en face, à côté, derrière », se définissent par rapport à un corps qui a lui-même un devant, un derrière, des côtés, et qui se meut, transportant avec lui ses propres mesures orientées. La description de l'espace ne peut se passer des mots qui décrivent le corps. L'espace est toujours en position, *in situ*, et cette position est structurellement liée à la reconnaissance des parties de notre corps et de leurs noms en langue. D'où le marquage, les repères répétés, le tatouage. Autant d'actions qui désignent, indexent des « lieux ». Il n'est pas étonnant, dès lors, que les instruments de mesure jouent un rôle important pour le *land art*. Poser une

39. Le décept, le fait de décevoir : il s'agit de jouer sur les attentes et les déceptions du public. C'est comme décept organisé (une *négativité esthétique*) que se présente l'art conceptuel, ou si l'on veut, comme une radicalisation des propositions duchampiennes.

règle sur le sol, planter des piquets (les *Site Markers* d'Oppenheim), ériger des pylônes (*Lightning Fields* de De Maria), c'est accomplir le geste *minimal* de relation entre nature et art. De même, compter ses pas, poser des jalons, signaler un passage, tracer, laisser des traces du passage (Richard Long, *A Six Days Walk over all Roads*), c'est rapporter le temps de la nature à celui de l'homme et de l'animal. Déposer des sédiments, comme « une marque qui s'ajoute à des milliers d'autres sédiments sur la surface du territoire ». [...] Ce simple geste suffit à inscrire le lieu dans le site de l'art. Et, à proprement parler, en faire un *site*. En somme, le *site naturel*, ainsi construit, recouvre la figure du *site de l'art*, tel que nous avons pu le décrire au début de cette étude.

En utilisant ce terme de site, les artistes théoriciens du *land art* font d'une pierre trois coups si l'on peut s'exprimer ainsi. Premier coup : montrer l'ambivalence du terme *site* qui se prononce comme *sight* (vue) en anglais ; le site n'est pas de l'ordre de la vue, mais peut être mis en vue par une action. Il se tient donc à la limite du perceptuel, du conçu et du visuel.

Deuxième coup : le *site* présente la notion de *lieu*, espace marqué, limité, prélevé sur l'indifférenciation de l'espace-temps ; le lieu enveloppe un corps, lequel est identifié par le lieu, de même que le lieu est identifié par lui. Le lieu *veut* un corps, le corps *veut* un lieu, comme dit joliment Aristote. L'action artistique consiste à donner à donner un corps au territoire pour en faire un lieu propre, un lieu qualifié, identifié, soit exactement : un *site*. Le site fait donc exister l'ensemble corps-lieu. Sans cette action, le territoire retourne à l'inexistence, s'efface dans l'espace indéterminé. [...] Il ne s'agit donc plus de paysager un lieu déjà construit, mais bien de construire ce lieu.

Troisième coup : le site *situe*. Il désigne autour de lui un champ d'actions possibles, rapportées à sa présence. C'est ainsi que le *site de l'art* trace les conditions de possibilité pour qu'un objet se situe dans son champ. Il s'agit donc, ici, d'énoncer les nouvelles données du site artistique, comment et de quels corps il se construit. La dialectique entre site et non-site que conduit Smithson énonce non seulement les conditions de son propre travail et de celui des artistes du *land art*, mais aussi les conditions de possibilité d'un élargissement du site traditionnel de l'esthétique. Son extension, mais en même temps son changement de nature – même si Smithson se défend de travailler à *l'avancement de l'art*.

Un site est perçu comme l'espace qui se déploie à partir d'un point, et qui s'étend dans toutes les directions indifféremment. On ne peut donc définir ce site comme *sight* (vue) que par l'intrusion d'un regard, d'un comportement, d'un langage, voire d'un artefact comme un belvédère, une toue, un bâtiment que l'on appelle « points de vue ».

Mais ce *point* de vue est aussi à prendre comme négation : le *point* d'où l'on voit est aussi *point* (pas) de vue. L'horizon est flou, indéterminé, et si je marche pour aller jusqu'à l'horizon il reste toujours hors de portée ; contrairement à tout objet, je ne peux en faire le tour. Le lointain et le proche se transforment à la mesure de mon avancée, de mon *pas*. Je vais voir ce que je ne voyais pas encore et je ne vois plus ce que je voyais tout à l'heure.

Un site (*site*) n'est donc un site (*sight*) que par une décision. L'on retrouve ici l'importance, marquée par les conceptuels, de l'intention (décision ou geste de l'artiste) et de l'usage (présentation). Or, le geste peut, à la différence du geste contraint par les lieux clos, se déployer largement en dehors de toute perception d'un public qui n'aura pour en attester que le reportage, sorte de journal de voyage, ou des photographies, des cartes, des tracés. Peu de gens vont sur place pour voir le travail. Il n'y aura donc que des copies, des traces d'élaboration du projet ; l'objet s'efface au profit de son double. « Voici ce que vous ne verrez pas ».

La galerie ou le musée où seront présentées ces copies jouera donc le rôle – qu'on lui a dénié – de lieu propre, de site par procuration. Le geste de montrer montre le lointain, l'inabordable, l'improbable. Il désigne l'en-dehors, le hors les murs. Mais il les montre dans les murs.

Ce faisant, le *land art* reprend, en les rendant nécessaires objectivement, les propositions qui concernent l'impossibilité du faire, le retrait de l'objet « plein », achevé, concret, la substitution d'un compte rendu de travail au résultat de ce travail ; il rapporte l'activité artistique à sa relation avec le tout fit naturel, qui en définitive l'emporte sur l'artefact : traces de pas du voyage effacées, ouvrages qui retournent à l'abandon, nature qui, à la manière des vagues venant noyer et dissoudre les châteaux de sable, triomphe de ce qui n'est pas elle.