



HAL
open science

Reflets de désirs : l'eau dans l'oeuvre de Thomas Cole

Amélie Bedois

► **To cite this version:**

Amélie Bedois. Reflets de désirs : l'eau dans l'oeuvre de Thomas Cole. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02946708

HAL Id: dumas-02946708

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02946708v1>

Submitted on 23 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Reflets de désirs : l'eau dans l'œuvre de Thomas Cole

BEDOIS
Amélie

UFR LANGUES ÉTRANGÈRES

Mémoire de Master 2 Recherche – 30 crédits – Mention Langues, Littératures,

Civilisations Étrangères et Régionales

Spécialité ou Parcours : Études Anglophones

Sous la direction de M. Sébastien SCARPA

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier M. Scarpa, maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes, de m'avoir aidée à rédiger ce mémoire tout au long de l'année.

Merci beaucoup à ma famille et à mes amis de m'avoir soutenue durant la réalisation de ce travail.

Enfin, merci à Elena Saunier et à Jeanne Miebach d'avoir eu la gentillesse de me relire.



**UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes**

Déclaration anti-plagiat
Document à **scanner** après signature
et à **intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Bedeis..... PRENOM : Amélie.....

DATE : 24.10.20..... SIGNATURE :

Sommaire

<i>Sommaire</i>	5
Introduction	7
PARTIE I - L'EAU, AU CŒUR DE LA COMMUNION ENTRE HOMME ET NATURE	11
CHAPITRE 1. L'INSCRIPTION DE L'ÂME HUMAINE DANS LE PAYSAGE, À TRAVERS L'EAU	12
1. L'ALIGNEMENT DE LA NATURE, DU DIVIN ET DE L'ÂME HUMAINE.....	12
2. LA CÉLÉBRATION DE LA SENSIBILITÉ HUMAINE ET DU POUVOIR DE L'IMAGINATION	21
CHAPITRE 2. L'AMÉRIQUE DE COLE : UN ÉDEN AQUEUX DÉJÀ COMPROMIS	31
1. LE FANTASME D'UN JARDIN D'ÉDEN SAUVAGE.....	31
2. L'AMÉRIQUE RURALE : UN JARDIN D'ÉDEN MIS EN PÉRIL PAR L'HOMME.....	38
PARTIE II - LA MENACE REPRÉSENTÉE PAR L'EAU	59
CHAPITRE 1. UNE SUBSTANCE PUNITIVE	60
1. LA CONDAMNATION DE L'HOMME DESTRUCTEUR.....	60
2. LA CRITIQUE DE LA NATURE HUMAINE.....	75
CHAPITRE 2. L'ÉCOULEMENT DU TEMPS	91
1. <i>THE VOYAGE OF LIFE</i> : UNE ALLÉGORIE DE LA VIE.....	91
2. UNE VOLONTÉ DE SUSPENDRE LE TEMPS.....	103
PARTIE III - LA LIQUIDITÉ COMME PASSAGE VERS L'ALTÉRITÉ	112
CHAPITRE 1. UNE EAU MATERNELLE	113
1. LA CHOSE DANS LES TABLEAUX COLIENS.....	113
2. LA QUÊTE DE L'AUTRE MANQUANT.....	122
CHAPITRE 2. L'AUTO-PORTRAIT : UNE AUTO-LIQUÉFACTION SIGNIFICATIVE	137
1. UN DÉSIR D'ATTEINDRE LA JOUISSANCE.....	137
2. L'EXPÉRIMENTATION D'UNE AUTRE FORME D'EXISTENCE.....	147

CHAPITRE 3. AU-DELÀ DES FRONTIÈRES : LE POUVOIR DE LA LIQUIDITÉ EN PEINTURE ET EN POÉSIE.....	155
1. LE STYLE PROTO-IMPRESSIONNISTE DE <i>CATSKILL MOUNTAIN HOUSE: THE FOUR ELEMENTS</i>	155
2. LA MUSIQUE DE L'EAU : ANALYSE DE TROIS POÈMES COLIENS.....	164
Conclusion.....	170
Bibliographie.....	175
Sitographie.....	180
Filmographie.....	182
Annexe.....	183
Table des illustrations.....	185

Introduction

En 1825, alors qu'il marche dans les rues de New York, le peintre John Trumbull, président de l'American Academy of the Fine Arts, aperçoit trois tableaux dans la vitrine d'une librairie, qui retiennent son attention. Ces derniers, réalisés à la peinture à l'huile par un artiste local, offrent des vues spectaculaires sur les étendues sauvages qui bordent l'Hudson, dans le nord de l'État de New York. Séduit, Trumbull fait part de sa découverte aux peintres Asher B. Durand et William Dunlap, qui achètent chacun une toile et les exposent à la New York Institution. Là-bas, les deux toiles font sensation, et plusieurs membres de la communauté artistique décident de passer commande auprès de leur créateur. Celui-ci, vivant jusqu'alors modestement et dans l'anonymat le plus complet, connaît une ascension fulgurante, et devient en quelques semaines à peine l'un des artistes les plus célèbres de la ville.

Ce peintre n'est autre que Thomas Cole. Né en 1801 à Bolton, ville industrielle du comté du Lancashire, en Angleterre, il est devenu à l'âge de quatorze ans l'apprenti d'un graveur sur bois qui réalisait des motifs à imprimer sur le calicot. En 1818, il a émigré aux États-Unis avec ses parents et ses sept sœurs. La famille a d'abord vécu à Philadelphie, où Cole est devenu l'apprenti d'un autre graveur sur bois qui illustrait des livres pour enfants. Ensuite, elle a déménagé à Steubenville, en Ohio. Dans cette ville, Cole a fait la rencontre d'un portraitiste itinérant nommé John Stein, qui lui a permis d'observer sa technique. Il s'est alors entraîné à peindre, et est devenu à son tour portraitiste itinérant. Ne parvenant pas à gagner correctement sa vie, il s'est finalement tourné vers la peinture de paysage. En 1822, la famille s'est installée à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Là-bas, Cole a été l'apprenti de son père, qui possédait sa propre entreprise de papier-peint et de revêtements de sol. Deux ans plus tard, il a choisi de retourner vivre à Philadelphie, car les affaires de son père se portaient mal. Il s'est inscrit à la Pennsylvania Academy of Fine Arts, où il a pu suivre des cours de dessin. Enfin, au cours de l'année 1825, il a rejoint ses parents et ses sœurs à New York. Dans le grenier de la maison familiale, il a installé son matériel de peinture et a continué à peindre des paysages. Et c'est au retour d'un séjour effectué dans le nord de l'État que le jeune peintre a réalisé les trois vues des rives de l'Hudson qui ont attiré le regard de Trumbull. Le public lui adressant de plus en plus de commandes, Cole s'est mis à voyager régulièrement dans les vallées de l'Hudson et du Connecticut, ainsi que dans les montagnes Blanches du New Hampshire, pour peindre des vues qu'il vendait ensuite à New York. En 1826, il a fondé, aux côtés de Durand, Samuel F. B. Morse et d'autres peintres, la National Academy of Design, dédiée à l'exposition de l'art américain

contemporain. L'année suivante, il a acheté une maison dans le village de Catskill, situé dans les montagnes qui portent le même nom, pour y passer ses étés. Il s'y est installé de façon permanente en 1836, après son mariage avec Maria Bartow, la fille d'un marchand local. Le couple a eu cinq enfants.

Son formidable succès, Cole le devait à la nouveauté qu'il avait apportée à la peinture américaine. En effet, avant qu'il ne soit connu, la peinture de paysage était peu populaire dans le pays, le public appréciant surtout la peinture d'Histoire et la portraiture. Mais pour Trumbull et ses pairs new-yorkais, ce genre de tableaux étaient trop empreints de la tradition européenne. Cole est alors apparu comme le créateur d'un nouveau genre de peinture, centré sur les paysages sauvages du nord-est américain. Le poète William Cullen Bryant, qui est devenu son ami dès les années 1820, a décrit ses premières toiles ainsi :

“I well remember what an enthusiasm was awakened by those early works of his, inferior as I must deem them to his maturer productions, – the delight which was expressed at the opportunity of contemplating pictures which carried the eye over scenes of wild grandeur peculiar to our country, over our aerial mountain-tops with their mighty growth of forest never touched by the axe, along the bank of streams never deformed by any culture, and into the depth of skies bright with the hues of our own climate [...]”¹.

Les paroles de Bryant reflètent bien l'opinion des contemporains de Cole sur ses paysages américains. Aux yeux de la communauté artistique comme du public, ces toiles célébraient “l'exceptionnalisme” des États-Unis. Leur indéniable dimension nationaliste explique en grande partie leur popularité, puisqu'entre 1825 et 1848 – année du décès de Cole – le pays était en pleine période romantique, durant laquelle l'affirmation de l'identité nationale était très forte.

Le romantisme est un mouvement intellectuel et artistique qui a émergé en Europe et aux États-Unis à la fin du XVIIIe siècle. Si le cadre de notre introduction ne permet pas de présenter ce mouvement de manière exhaustive, on peut toutefois mentionner certaines de ses caractéristiques fondamentales – outre un puissant nationalisme – qui sont nécessaires à notre compréhension du succès de Cole.

De manière générale, les romantiques avaient des idéaux démocratiques. Beaucoup d'entre eux se battaient pour le respect des droits des hommes, prônaient l'égalité sociale, et défendaient la liberté individuelle. Une rébellion contre l'entrave à la liberté s'est aussi observée

¹ Bryant, William C. *A Funeral Oration Occasioned by the Death of Thomas Cole*. Oraison funèbre prononcée devant la National Academy of Design, New York, 1848. Citée dans Noble, Louis Legrand et Vesell, Elliot S. (éd). *The Life and Works of Thomas Cole*. New York : Black Dome Press, 1997. p. XVIII.

dans le domaine de l'art, puisque les romantiques se sont détournés des canons rigides de l'esthétique néoclassique, qui les empêchaient de s'exprimer pleinement. Par ailleurs, ils pensaient que les sens et les émotions pouvaient révéler de bien plus grandes vérités que la raison, qui avait été inscrite au cœur de la philosophie des Lumières. Les romantiques éprouvaient également une fascination pour le génie de l'individu, et considéraient que l'artiste, le philosophe et le poète étaient supérieurs au reste des hommes. Enfin – et comme nous l'expliquerons au cours du premier chapitre – ils étaient épris de la nature, qu'ils associaient à la fois à l'âme humaine et au divin. Il convient de souligner que la pensée européenne a constamment influencé la pensée américaine, et inversement. Il existait un dialogue entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde sur le caractère du romantisme. Les États-Unis ont adapté ce mouvement, afin qu'il reflète la singularité de l'expérience américaine.

Cole, qui vouait une passion sans limite pour la nature, glorifiait l'imagination, et se montrait insatisfait par les institutions sociales et artistiques établies dans son pays d'adoption, incarnait l'artiste romantique par excellence. Parce que ses paysages rendaient hommage à la magnificence de l'Amérique, et qu'il émanait fréquemment d'eux une puissante présence divine – qui était au centre du courant de pensée transcendantaliste, dont nous parlerons par la suite – cet artiste transatlantique a été érigé en figure de proue du romantisme américain.

En outre, l'œuvre de Cole a été à l'origine de la première école de peinture américaine, qui a été nommée rétrospectivement la Hudson River School. Celle-ci a rassemblé plusieurs générations de peintres paysagistes, parmi lesquels on peut citer Durand, Thomas Doughty, John Frederick Kensett, Frederic Edwin Church, et Albert Bierstadt. Bien qu'ils aient tous possédé leur propre style, les peintres de la Hudson River School avaient pour objectif commun de célébrer la splendeur des paysages américains, de la côte atlantique jusqu'à la côte pacifique. Leurs toiles avaient également une dimension politique, puisqu'elles incitaient le public à préserver les étendues sauvages de leur pays, et à réfléchir sur l'équilibre fragile qui existait entre nature et civilisation.

Après avoir captivé le monde pendant près de cinquante ans, ces peintres ont fini par perdre l'intérêt du public, qui s'intéressait dorénavant aux scènes domestiques et urbaines, réalisées dans un style académique ou impressionniste. Au tournant du siècle, on a commencé à dénigrer leur école, et l'on se demandait pourquoi elle avait connu tant de succès. Au même titre que ses successeurs, Cole est donc tombé dans l'oubli. Ce n'est que dans les années 1970 que les œuvres de la Hudson River School ont connu un regain d'intérêt. Des historiens de l'art ont effectué des recherches à leur sujet et des musées leur ont consacré des expositions, les faisant ainsi réapparaître à la vue du public après avoir été mises de côté durant des décennies.

À sa mort, Cole a laissé derrière lui de nombreux tableaux, dessins, carnets, lettres et manuscrits, qui ont permis aux chercheurs de faire son portrait. On l'a défini comme un artiste romantique pluridisciplinaire, car il était à la fois peintre, architecte, géologue, essayiste, et poète. La totalité de son œuvre a été étudiée, et a été considérée comme étant féconde et singulière, puisque beaucoup de paysages possédaient une dimension religieuse, historique, littéraire, ou allégorique. On a ainsi pris conscience de la diversité des genres que le peintre a abordés au cours de sa carrière.

Il a également été rappelé que Cole était une figure pionnière de la conservation de la nature aux États-Unis. Or, c'est justement dans les années 1960-1970 qu'a émergé le mouvement contemporain de la conservation de l'environnement dans ce pays, suite à une prise de conscience générale des problèmes écologiques qui le mettaient en péril. Le rôle de protecteur d'un Éden menacé par l'homme qu'a eu le peintre des années 1820 à 1850 a donc été salué par les Américains, qui le considèrent toujours comme un modèle à suivre, à l'heure de la crise climatique sans précédent que traverse le monde.

En 2018, le Metropolitan Museum of Art de New York a organisé une exposition intitulée "Thomas Cole's Journey: Atlantic Crossings". Elle avait pour objectif de mettre en relation les tableaux de Cole avec ses racines européennes et ses différents voyages effectués sur le vieux continent entre 1829 et 1832, et entre 1841 et 1842. Cette exposition nous invite à réfléchir sur la place qu'a eu son statut d'artiste transatlantique dans son œuvre, et nous amène également à nous questionner sur un motif qui revient sans cesse dans ses toiles : celui de l'eau.

En effet, il est évident que l'eau – et de manière générale, la liquidité – a fait l'objet d'une véritable fascination chez le peintre. Rares sont les tableaux dans lesquels on n'observe pas cet élément. Il peut se manifester sous la forme d'une fontaine, de nuages, de pluie, d'une cascade, d'une rivière, d'un fleuve, d'un lac, d'une mer, d'un océan, et, plus rarement, de neige et de glace. L'eau est également présente dans un certain nombre de poèmes de Cole. Enfin, en tant que matériau pictural, elle mène parfois vers la liquéfaction des formes et des figures.

Se posent alors les questions suivantes. Pour quelles raisons Cole a-t-il accordé à l'eau une place si centrale dans son œuvre ? Peut-on dire que, de quelque manière, elle reflète ses désirs ? Est-il possible qu'elle ait pu répondre à certains d'entre eux ?

C'est à l'ensemble de ces interrogations que ce mémoire tentera de répondre. Dans une première partie, nous verrons que, chez Cole, l'eau est au cœur de la communion entre homme et nature. Puis, dans une deuxième partie, nous aborderons le sujet de l'eau menaçante. Enfin, dans une troisième partie, nous nous consacrerons à l'étude de la liquidité en tant que passage vers l'altérité.

Partie I

-

L'eau, au cœur de la communion entre homme et nature

Chapitre 1. L'inscription de l'âme humaine dans le paysage, à travers l'eau

1. *L'alignement de la nature, du divin et de l'âme humaine*

Dès sa plus tendre enfance, Cole a manifesté un vif intérêt pour la nature. Le jeune garçon aimait par-dessus tout se promener dans les campagnes entourant Bolton, et rêvait d'aventures dans les contrées lointaines et sauvages d'Amérique². Son rêve s'est réalisé à l'âge de dix-sept ans, lorsque toute sa famille a embarqué à bord d'un navire à destination de Philadelphie, dans l'espoir de trouver une vie meilleure. C'est donc aux États-Unis, et principalement dans l'État de New York, que Cole s'est épanoui en tant qu'artiste. Là-bas, il a passé le reste de sa vie à croquer et à peindre des paysages américains et européens, démontrant ainsi la passion sans limite qu'il vouait à la nature.

Lorsque Durand a décidé de peindre l'année suivant le décès de Cole un tableau en son hommage, il a justement choisi de mettre en avant le lien fort qui a toujours uni le peintre et la nature. Cette toile, intitulée *Kindred Spirits*, met en scène Cole, attirant l'attention de Bryant sur un élément du paysage, à l'aide de son pinceau.

² Dans ce mémoire, le terme "Amérique" désignera les États-Unis.



Figure 1 : Asher Brown Durand, *Kindred Spirits*, 1849

Les deux amis se trouvent dans les forêts des montagnes Catskill, qui étaient très chères à Cole. Comme nous le verrons tout au long de cette étude, le paysage est composé de nombreux éléments caractéristiques des compositions coliennes. Les hautes montagnes, les rochers escarpés, ainsi que les arbres anciens, encadrant la scène comme pour guider le regard vers les profondeurs essentielles du paysage, sont en effet typiques du peintre. Tout comme cette rivière, qui coule entre les rochers : située au cœur même du champ du visible, elle témoigne du rôle essentiel que l'eau a toujours joué dans l'œuvre de Cole.

De nombreux romantiques britanniques et américains ayant vécu à l'époque de Cole ou quelques années avant celui-ci ont, eux aussi, éprouvé un profond attachement pour la nature. Ce dernier tire principalement son origine de la révolution industrielle, qui est survenue en Angleterre au cours du XVIIIe siècle. Le regroupement des classes populaires dans de grandes villes telles que Londres a engendré une explosion démographique, qui s'est accompagnée d'une grande précarité, puisque cette population devait se concentrer dans des quartiers délabrés. Dès lors, la maladie, le crime et la déchéance se sont mis à pulluler dans le paysage urbain anglais, et cette situation s'est poursuivie au XIXe siècle. Les romantiques ne pouvaient

supporter la vue de toutes ces villes insalubres, desquelles émanait une atmosphère de décrépitude. Ils rejetaient fermement l'utilitarisme capitaliste, qu'ils jugeaient responsable de cette situation :

“What we find most prominent in the first two generations of Romantics is a disdain for capitalist practices and commercialism in general, for the doctrine of utilitarianism which seemed to underlie them, and for urbanization. The horrors of the new factories emerge only by about the 1840s, and it was not until 1854 that the first thoroughgoing Romantic literary indictment of industrialism and its ideologies appeared – Charles Dickens’s novel *Hard Times*.”³

Durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, de plus en plus de Britanniques se sont donc tournés vers la nature, espérant y trouver le réconfort dont le philosophe des Lumières Jean-Jacques Rousseau parlait dans ses discours et essais. Il dénonçait, en effet, la dépravation et la misère causées par la société, et promouvait l'idéal utopique d'un état primitif et naturel de l'humanité.

Ses idées ont rencontré un succès particulièrement notable outre-Manche, où l'on s'est mis à considérer la nature comme un jardin d'Éden, faisant office de véritable refuge face à la ville. Puis, au cours des dernières décennies du XVIIIe siècle, la nature est progressivement devenue l'incarnation de Dieu. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, la déification de la nature s'est avérée être un aspect fondamental du romantisme.

Pour expliquer cette sacralisation de la nature, il convient de revenir sur les grandes avancées effectuées dans le domaine des sciences naturelles durant l'âge des Lumières. En effet, c'est à cette période que l'on s'est rendu compte que la Terre était active. Celle-ci est aussitôt devenue un objet d'étude, et de nouvelles disciplines telles que la géologie et la glaciologie ont fait leur apparition. Cependant, toutes ces nouvelles découvertes sont venues menacer la croyance – jusqu'alors jamais mise en doute – que la Terre était la création de Dieu.

Afin de pallier cette contradiction qui torturait les esprits, les romantiques se sont alors mis à considérer le divin comme inhérent à la nature et à l'âme humaine, remplaçant la doctrine théologique par la métaphore et l'émotion, comme l'avance Ferber⁴. Selon lui, le romantisme est venu détrôner un Dieu transcendant pour le placer sur une ligne horizontale, comprenant l'âme humaine et la nature :

³ Ferber, Michael. *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford : OUP, 2010, p.113.

⁴ *Ibid.*, p.30.

“Instead of directing one’s emotional fervour vertically to a transcendent God, the Romantic typically directed it horizontally – either outward towards the depths of nature or inward towards the depths of the soul.”⁵

Cela explique pourquoi les termes “Dieu” et “nature” sont devenus interchangeables au début du XIXe siècle, l’un ne pouvant exister sans l’autre. Ainsi, durant cette période, l’expérience de la nature s’est vue acceptée par les sociétés britanniques et américaines comme une véritable alternative religieuse.

Par ailleurs, les romantiques ont constaté, au tournant du siècle, que la peinture de paysage permettait non seulement de révéler le divin présent dans la nature, mais également les émotions humaines, qu’ils cherchaient à placer au cœur de leur art. Le paysage, jusqu’alors considéré comme d’un genre inférieur à la peinture historique et de portraits, a accédé à une nouvelle considération, et a connu une ascension rapide de chaque côté de l’Atlantique. Il y a donc un rapport évident entre les grands progrès effectués en sciences naturelles au cours du XVIIIe siècle – à l’origine, nous l’avons vu, de l’alignement de Dieu avec l’âme humaine et la nature – et le succès qu’a connu la peinture de paysage entre la fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle.

Durant cette période, une véritable alliance s’est formée entre les domaines des sciences naturelles et de la peinture. Des rencontres, lectures et expéditions communes aux scientifiques et aux peintres ont été organisées en Grande-Bretagne, tout comme aux États-Unis. Les peintres paysagistes aimaient se tenir au courant des dernières avancées scientifiques pour pouvoir peindre la nature et les impressions qu’elle renvoyait le plus fidèlement possible, et ainsi célébrer l’œuvre divine et la sensibilité de l’homme. Souvent, ceux-ci s’intéressaient particulièrement à la géologie, et collectionnaient toutes sortes de roches et de fossiles. C’était le cas de Cole, qui en possédait beaucoup.

Il aura cependant fallu attendre les années 1815 pour que les peintres paysagistes américains connaissent le même succès que leurs homologues britanniques. C’est en effet à cette période que les États-Unis ont peu à peu commencé à se détacher de l’idée – promulguée quelques décennies auparavant par Benjamin Franklin – que l’art était un luxe dont on pouvait se passer, puisqu’il était peu utile à la société⁶. Ce changement de mentalité est survenu lorsque le pays a réalisé que son territoire semblait correspondre davantage au concept rousseauiste du paradis primitif qu’aucun autre territoire européen. En a découlé une volonté de célébrer la

⁵ *Ibid.*, p.82.

⁶ Büttner, Nils. *L’art des paysages*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p.279.

supériorité des États-Unis sur le vieux continent, à travers la représentation d'étendues sauvages en peinture. Cole, qui a effectué ses débuts dans les années 1820, a directement bénéficié du nouvel attrait de son pays adoptif pour la peinture de paysage.

En outre, l'alignement du divin avec l'âme humaine et la nature établi par le romantisme européen s'est intensifié aux États-Unis, grâce à l'émergence du transcendantalisme dans les années 1810. Originaire de Nouvelle-Angleterre et mené par le philosophe Ralph Waldo Emerson, le transcendantalisme était un courant de pensée qui considérait que l'homme faisait partie d'un Tout absolu, et que Dieu était présent en lui. Pour les transcendantalistes, l'individu pouvait parvenir à ressentir son appartenance au Tout grâce à la contemplation solitaire de la nature et à l'introspection. Dieu étant inhérent à la nature et révélé par celle-ci, il était accessible à tous les hommes, qui n'avaient alors nul besoin de se rendre dans une église pour ressentir sa présence⁷.

Dans son essai *Nature* (1836), Emerson explique que si l'homme désire parvenir à s'unir à la nature, il doit apprendre à la recevoir en lui et à la laisser prendre contrôle de ses sens, et ce, en devenant une sorte d'“œil transparent”, qui pourrait absorber ses environs :

“In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life, — no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes,) which nature cannot repair. Standing on the bare ground, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite spaces, — all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.”⁸

À la suite de la diffusion de ces idées dans tout le pays, les Américains se sont mis à percevoir la peinture de paysage comme un moyen privilégié d'entrer en communion avec Dieu, en plus de lui rendre hommage. Bien que Cole n'ait pas été directement lié au courant transcendantaliste, il est fort probable que celui-ci l'ait beaucoup influencé. En effet – comme nous le verrons par la suite – le lien entre le divin et la nature était particulièrement visible dans ses tableaux.

Afin de peindre le portrait d'une Amérique édénique, Cole et les autres peintres paysagistes américains se sont appliqués à représenter la nature avec la plus grande précision. Cole, en fin observateur de la nature qu'il était, a rapidement été loué pour son souci du détail.

⁷ Bellot, Marc. “Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain”, [en ligne]. Adresse web : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain>. Consulté le 10/01/20.

⁸ Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston : James Munroe and Company, 1836. Cité dans Greenham, David. *Emerson's Transatlantic Romanticism*. Londres : Palgrave Macmillan, 2012, p.83.

Les Américains considéraient en effet que plus un paysage était détaillé, plus il glorifiait la création divine.

Après avoir emménagé dans les montagnes Catskill, le peintre a pris pour habitude d'aller se promener dans les environs de sa maison par tous les temps, afin de capturer différents types de lumières et de paysages. Il n'était pas rare qu'il reste des heures durant dans un endroit qui l'inspirait, et il effectuait régulièrement des croquis des plantes, arbres, rochers et cours d'eau qui l'entouraient, ainsi que du ciel. Aux côtés de ces croquis, il ajoutait souvent des notes faisant part de l'atmosphère dans laquelle était plongé le lieu où il se trouvait :

“His notebooks of that period, and thereafter, contained drawings of trees, mountains, and sky, with verbal indications of the distances from one object to another and of appropriate colors, harmonies and tones for atmospheric conditions.”⁹

Cole paraissait donc vouloir cadrer le visuel. Peut-être le faisait-il pour rendre hommage à la création divine. Mais il est également probable qu'un tel cadrage ait été effectué afin de transmettre aisément l'œuvre de Dieu au reste du monde. Car, comme nous le verrons plus tard, il était attendu des artistes qu'ils remplissent le rôle d'intermédiaire entre la transcendance et les hommes durant la période romantique américaine.

Le tableau *From the Top of the Kaaterskill Falls*, réalisé au début de sa carrière, montre bien la fascination que Cole éprouvait pour les détails de la nature.

⁹ Noble et Vesell, p.XIX.



Figure 2 : Thomas Cole, *From the Top of the Kaaterskill Falls*, 1826

Il offre une vue sur les montagnes Catskill depuis le sommet des cascades Kaaterskill, où s'abreuve un cerf. Si l'on porte tout d'abord notre attention sur les rochers, on constate qu'ils sont peints avec beaucoup de précision. Leurs formes et leurs stries semblent témoigner du riche passé géologique de la région, tandis que leur couleur est assurément fidèle à la réalité. Parce qu'ils sont situés au premier plan et qu'ils encadrent la cascade centrale, ces rochers paraissent être de véritables protagonistes de la toile. On a presque l'impression que Cole a réalisé un portrait d'eux, comme il l'aurait fait pour des hommes, à l'époque où il était portraitiste itinérant. Une telle anthropomorphisation du paysage pourrait être due à une volonté de représenter l'horizontalité entre la nature et l'âme humaine, à laquelle les romantiques croyaient fermement.

Quant au cerf, autre protagoniste majeur de la toile, il a lui aussi été peint avec minutie, et le fait qu'il soit pris sur le vif renforce l'effet de réel. De plus, ses bois rappellent les plantes qui poussent entre les rochers au-dessus de lui, ce qui est plaisant pour l'œil du spectateur. En plus d'avoir un intérêt esthétique, les bois du cerf créent un lien fort entre la nature environnante et lui. Cela nous donne, encore une fois, l'intuition que la nature est vivante, puisque l'on s'attend à ce que la forêt ait, elle aussi, la capacité de se mouvoir. Ce tableau laisse donc transparaître une dichotomie entre stabilité et mouvement, qui est, en réalité, présente dans de

nombreux tableaux du peintre, et souvent induite par l'eau, ainsi que nous allons pouvoir le constater.

Dans cette toile, Cole a peint la végétation dans toute sa variété de formes et de couleurs. On remarque cependant une différence de précision entre le premier plan, situé à l'intérieur d'une diagonale partant du coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit, et le troisième plan, formé par les montagnes aux tons bruns, situées dans la moitié gauche de la toile. Ce troisième plan est effectivement intrigant, car il est presque uniforme, au contraire du premier et du deuxième. On peut supposer que Cole a justement voulu obtenir un effet de réel en essayant de rendre compte de l'impression d'uniformisation des couleurs des montagnes, qui survient avec la distance. Par ailleurs, on constate que la lumière est très travaillée dans ce tableau. Cole portait une attention particulière à celle-ci, l'observant d'un œil quasi scientifique. Peut-être s'est-il inspiré de la peinture néerlandaise pour représenter les phénomènes fugitifs de l'atmosphère, et particulièrement d'Hendrick Avercamp et d'Esaias van de Velde, qui étaient considérés, à son époque, comme des maîtres en la matière¹⁰.

Si l'on s'intéresse maintenant à l'eau, on remarque qu'elle est présente sous la forme d'un torrent et de nuages. Les nuées blanches émanant de la forêt brune au troisième plan paraissent, quant à elles, provenir d'un feu. Les nuages sont, à l'instar des autres éléments composant la toile, fidèles à la réalité, tant par leur forme irrégulière que par leur couleur et leur mouvement. Pour les peindre, Cole s'est sûrement inspiré des études et des tableaux du peintre romantique anglais John Constable, qu'il admirait beaucoup. Les deux hommes se sont même liés d'amitié lorsqu'ils se sont rencontrés en Angleterre, en 1829. Il est vrai qu'ils partageaient un vif intérêt pour la nature soumise aux changements saisonniers et météorologiques.

Constable, qui considérait la peinture comme une véritable science, a fait de nombreuses études du ciel, qui était, à ses yeux, "l'organe en chef du sentiment", comme il l'a un jour déclaré dans une lettre : " It will be difficult to name a class of Landscape, in which the sky is not the "key note", the *standard of "Scale"*, and the chief "*Organ of sentiment*" "¹¹. Ici, le terme "organe" a de quoi surprendre : en effet, il s'agit d'une référence claire au corps humain. Nous sommes donc face à un nouvel exemple d'anthropomorphisation du paysage, qui renvoie aux travaux du physicien, mathématicien et philosophe anglais Isaac Newton. Celui-ci est l'auteur d'un ouvrage sur la lumière, les couleurs et la vision intitulé *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light* (1704), dans lequel il explique que

¹⁰ Büttner, p.178.

¹¹ Constable, John. Lettre à John Fisher, datant du 23 octobre 1821. Citée dans Constable, John, et Beckett, R. B. (éd). *John Constable's Correspondence*. Ipswich: Suffolk Records Society, 1968, vol. 6., p.77.

l'œil est un organe privilégié, car il permet de lier le microcosme corporel au macrocosme qui le dépasse. En qualifiant le ciel d'“organe”, Constable semble donc suggérer que l'homme et la nature sont liés l'un à l'autre.

Le peintre William Turner, également un romantique anglais, était une autre grande source d'inspiration pour Cole. Rival de Constable, il s'est aussi consacré à l'étude des nuages, et s'intéressait beaucoup aux mouvements de l'eau liquide, qui ont, d'ailleurs, fait l'objet de nombreuses aquarelles réalisées au début de sa carrière. Ici, on peut supposer que Cole s'est inspiré de ces aquarelles, tant le torrent et ses remous sont peints avec précision et justesse.

Les cascades Kaaterskill, situées non loin de la maison de Cole, sont un thème récurrent de l'œuvre du peintre. Elles sont le sujet de deux autres tableaux, également peints en 1826 : *Kaaterskill Falls* et *Falls of the Kaaterskill*. Ces derniers offrent chacun un point de vue différent sur les cascades, en comparaison avec le premier tableau. Cela montre que Cole aimait peindre ce lieu en se plaçant à divers endroits.

Dans *Kaaterskill Falls*, le spectateur est situé à l'intérieur d'une grotte, qui se trouve entre les deux étapes de la cascade.



Figure 3 : Thomas Cole, *Kaaterskill Falls*, 1826

La violence de son débit engendre un remous turbulent, que Cole met en avant au deuxième plan. Le premier plan est, quant à lui, constitué des parois protectrices de la grotte.

Là encore, Cole s'est efforcé de représenter l'eau, la végétation, les roches et le ciel de façon précise et réaliste.

Ces deux premières toiles nous montrent que Cole était très attentif à ce que l'eau, sous toutes ses formes, ait un aspect réaliste. Or, il ne fait aucun doute que l'eau possède une dimension divine, puisqu'elle peut renvoyer à l'eau baptismale. Il est donc possible qu'en peignant l'eau avec un regard quasi scientifique, Cole ait cherché non seulement à célébrer Dieu, mais aussi à le représenter dans la nature.

2. La célébration de la sensibilité humaine et du pouvoir de l'imagination

Il y a une telle quantité de détails dans *Kaaterskill Falls*, que l'on oublierait presque la présence quasi fantomatique d'un Indien, situé au bord d'un rocher qui surplombe la cascade. Se tenant au loin, vêtu d'une tenue traditionnelle aux tons bruns, il se fond totalement dans son environnement. Nous reviendrons plus tard sur les raisons qui ont pu pousser Cole à faire ce choix.

Pour revenir à la grotte, on constate que ses parois forment un cadre à l'intérieur même du tableau. Le premier plan semble être un seuil à partir duquel se joue la dialectique de l'apparaître et du disparaître, puisqu'il met en avant un élément à peine discernable : l'Indien. Ce dernier, à la fois visible et invisible, n'est autre qu'une inscription fugitive dans la masse fixe du monde perceptible. Il tient donc la même fonction que le cerf du tableau précédent, qui, lui aussi, s'inscrivait au cœur d'une masse immobile. Dans l'œuvre de Cole, on retrouve souvent un dialogue entre l'apparaître et le disparaître. Comme nous pourrions le constater dans plusieurs autres tableaux, c'est principalement à l'eau que Cole a conféré le rôle d'élément masqueur et dévoileur des choses.

Dans *Falls of the Kaaterskill*, le peintre a également choisi de représenter un Indien solitaire sur un rocher, près de la cascade.



Figure 4 : Thomas Cole, *Falls of the Kaaterskill*, 1826

On peut supposer qu'il s'agit en fait de la même scène que dans le tableau précédent, peinte d'un point de vue différent. La complémentarité des deux toiles montre que Cole appréciait la diversité de points de vue qui s'offrait à lui en un seul et même lieu, et qu'il cherchait sûrement à rendre compte du mieux possible de son atmosphère et des détails qui faisaient sa singularité.

Mais, ce qui attire le plus l'œil dans ce tableau, c'est cet arbre étrange situé au premier plan. Contrairement aux autres arbres, qui ont une apparence assez réaliste, celui-ci paraît presque humain. En effet, il semble avoir des bras qui poussent de chaque côté de son tronc tordu, tandis que ses racines ressemblent à des pieds.

Ce type d'arbre anthropomorphe est, en réalité, un élément iconographique très répandu dans la peinture romantique : il s'agit d'une projection des émotions humaines. Et c'est parce qu'il semble traduire à la fois les émotions du peintre et celles du spectateur que cet arbre est si fascinant. Grâce à sa présence, le spectateur se sent absorbé dans le paysage. *Falls of the*

Kaaterskill montre donc bien qu'une œuvre d'art est double, puisqu'elle renvoie au monde et à une autre essence, plus émotionnelle¹².

Cependant, ce que les peintres romantiques privilégiaient le plus pour évoquer les émotions, c'était les couleurs. Ils en étaient épris, contrairement aux peintres néoclassiques qui, eux, favorisaient la blancheur. Les forêts américaines étant justement très colorées en automne, leur représentation sur toile avait tendance à émouvoir les spectateurs du XIXe siècle. Aussi sont-ils devenus particulièrement friands de ce type de paysage.

Le tableau *View of Schroon Mountain, Essex County, New York, After a Storm*, peint en 1838, est un bon exemple de la puissance émotionnelle associée aux forêts d'Amérique.



Figure 5 : Thomas Cole, *View of Schroon Mountain, Essex County, New York, After a Storm*, 1838

Il représente le lac et les montagnes de Schroon, situés dans l'État de New York, juste après un orage. Les couleurs de cette toile sont particulièrement vives, ce qui célèbre, d'une part, l'américanité du paysage et, d'autre part, la puissance émotionnelle des couleurs, que nous venons d'évoquer.

Il est probable que Cole ait lu au cours de sa jeunesse le *Traité des couleurs* de l'écrivain et critique d'art allemand Johann Wolfgang von Goethe, paru en 1810. Il s'agit d'un ouvrage

¹² Scarpa, Sébastien. "William Turner : aux frontières du représentable". Dans Scarpa et al. *Les frontières en question*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007.

dans lequel Goethe présente ses propres théories des couleurs, opposant les couleurs froides et “masculines” telles que le bleu, aux couleurs chaudes et “féminines” telles que le jaune. Les théories de Goethe, bien qu’elles contredisent celles de Newton, ont influencé beaucoup d’artistes romantiques, tels que William Blake et William Turner¹³. Cole a peut-être également lu le manuel pour peintres amateurs *A New Practical Treatise on the Three Primitive Colours*, écrit par le peintre anglais Charles Hayter, et publié en 1828. Dans cet ouvrage, Hayter développe le sujet de la polarisation entre chaud et froid, en indiquant que d’un ton à dominante jaune ou orangée émane une impression de chaleur, tandis qu’une teinte bleue ou verte dégage une impression de froid¹⁴. Cette théorie a, elle aussi, été adoptée par beaucoup d’artistes de l’époque. Si Cole s’est effectivement imprégné de ces théories, on peut supposer que les tons flamboyants de la forêt célèbrent le fait que l’Amérique soit à la fois la terre d’accueil et la mère de tous les immigrants ayant, comme lui, traversé l’Atlantique en quête d’une vie meilleure.

En outre, ces tons chauds, compris dans la moitié inférieure de la toile, viennent contraster avec le bleu du ciel, visible en haut du tableau. Il s’agit d’une couleur froide, évoquant généralement le repos et la retraite. Sa présence au milieu des nuages gris renforce donc le soulagement que le spectateur pourrait ressentir face au retour du beau temps, après une tempête. Les écrits de Cole nous indiquent qu’il avait bien conscience que les changements dans le ciel exerçaient un fort pouvoir émotionnel sur l’homme. Parce qu’il avait le pouvoir d’influencer ses environs, le ciel était considéré par le peintre comme “l’âme de tout paysage” :

“In an 1836 lecture, “Essay on American Scenery”, Thomas Cole would echo Constable’s emphasis on the sky over the other elements of landscape. The sky is the “soul of all scenery”, Cole noted: “Whatever expression the sky takes, the features of the landscape are affected in unison, whether it be the serenity of the summer’s blue, or the dark tumult of the storm.””¹⁵

On comprend donc pourquoi Cole utilisait souvent le ciel pour transmettre des émotions au spectateur : l’influence qu’il avait dans la toile était, à ses yeux, inégalable.

Le peintre, tout comme ses contemporains romantiques, voyait en l’eau le reflet de la sensibilité humaine. Ainsi, l’eau calme du lac niché entre les pans des montagnes pourrait évoquer le rêve ou la mélancolie, deux états que les romantiques allemands associaient à la couleur bleue. En voyant cette eau pure, on songe aussi à l’eau baptismale. Par conséquent, elle

¹³ Charnay, Yves et De Givry, Hélène. *Comment regarder...Les couleurs dans la peinture*. Paris : Hazan Eds, 2011, p.20.

¹⁴ *Ibid.*, p.18.

¹⁵ Barringer, Tim et al. *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. New Haven : Yale University Press, 2018, p.115.

atteste encore une fois la présence de Dieu dans le paysage américain. Quant aux cascades, sujet de prédilection des romantiques que Cole a tant représenté dans ses tableaux, elles traduisent, pour ce dernier, l'esprit même de la nature, et viennent renforcer l'aspect sauvage du lieu¹⁶.

On peut donc remarquer que, dans les toiles du peintre, l'âme humaine est observable à travers des objets anthropomorphisés, et également à travers l'eau. En réalité, elle est surtout visible dans cet élément, comme nous aurons l'occasion de le constater dans d'autres tableaux. L'eau peut, en effet, être tantôt calme, tantôt déchaînée. Aussi reflète-elle particulièrement bien la palette émotionnelle humaine. À la fois symbole du divin et de l'âme humaine, l'eau semble avoir été le motif que Cole a préféré pour montrer l'alignement de Dieu, l'âme humaine et la nature.

Par ailleurs, en observant bien ce tableau, on peut supposer que Cole s'est accordé une certaine liberté lors de sa réalisation, et ce, afin de renforcer son pouvoir émotionnel, ainsi que le message qu'il souhaitait faire passer au spectateur – un point sur lequel nous reviendrons à la fin de cette partie. En effet, il a probablement intensifié l'aspect flamboyant de la forêt et le bleu du ciel, dans le but d'attirer notre regard sur ces parties précises du tableau. Quant aux arbres situés au premier plan, tout aussi anthropomorphes que l'arbre que l'on trouve dans *Falls of the Kaaterskill*, ils semblent trop peu réels pour faire véritablement partie du lieu. Il apparaît donc que Cole a modifié la réalité de ce paysage, tout comme il l'a fait dans les trois précédents tableaux : il est, en effet, difficile de croire à la présence près des cascades Kaaterskill de ces arbres quasi humains, de ce cerf, et surtout, de ces Indiens solitaires.

Ces trois éléments sont des signifiants dont il est difficile de comprendre la portée dans la narration du tableau. À la fois familiers et énigmatiques, ils sont à mettre en lien avec la notion d'inquiétante étrangeté, développée en 1919 par le psychanalyste autrichien Sigmund Freud. L'inquiétante étrangeté a été décrite après que Freud a fait radicalement évoluer la construction théorique de sa découverte de l'inconscient¹⁷. Comme l'explique Menès, "L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant"¹⁸. Il s'agit donc d'un phénomène angoissant, qui n'apparaît qu'à propos de choses familières¹⁹. Ainsi, on est en droit de se demander pourquoi un cerf, un Indien fantomatique et un arbre à l'apparence quasi humaine figurent dans les tableaux que nous avons

¹⁶ Noble et Vesell, p.41.

¹⁷ Adam, Jacques. "De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan", *Champ lacanien*, vol. 10, no. 2, 2011, pp. 195-210, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanian-2011-2-page-195.htm>.

¹⁸ Menès, Martine. "L'inquiétante étrangeté", *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. n° 56, no. 2, 2004, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>.

¹⁹ *Ibid.*

étudiés, s'ils n'étaient pas présents lorsque le peintre contemplait ses environs et réalisait ses croquis. En attirant l'attention sur eux, ils viennent troubler la nature de la toile, qui a avant tout pour but de célébrer un paysage. Il est possible qu'à travers ces éléments, Cole nous invite à plonger dans sa psyché. Mais que peuvent-ils bien signifier pour lui ? Peut-être ce cerf, qui paraît presque bouger sous nos yeux, doit-il sa présence à la volonté de Cole de fixer le mouvement dans ses toiles²⁰. Quant à l'arbre, il pourrait, tout comme les rochers, symboliser l'unité entre la nature et l'âme humaine. Enfin, on peut présumer que l'Indien fantomatique représente le peuple qui vivait dans les montagnes Catskill, avant que les colons européens n'arrivent.

Dans les années 1820, les Indiens avaient quitté la région depuis quelque temps déjà. Leur présence régulière dans l'œuvre du peintre – nous en verrons d'autres par la suite – indique que celui-ci n'hésitait pas à ajouter des éléments imaginaires à ses tableaux, tout en sachant que le public le remarquerait. D'ailleurs, ces ajouts ont été sources de tensions entre le public et Cole durant toute sa carrière. En effet, le public préférait les paysages très réalistes, alors que Cole souhaitait laisser libre cours à son imagination²¹. Il ne semblait pas trouver d'intérêt à reproduire un paysage à l'identique, mais paraissait plutôt vouloir combiner observation et imagination, afin de créer des compositions qui reflèteraient sa propre vision du paysage. Louis Legrand Noble, pasteur, ami et biographe du peintre, considérait que celui-ci pouvait parfaitement peindre des vues qui soient vraies et imaginaires en même temps²².

Il apparaît donc que Cole ne fondait pas son geste artistique sur le principe de mimésis. La mimésis est une notion philosophique qui a été développée par Platon dans son ouvrage *La République* (c. -380), et dans plusieurs autres de ses textes. Elle a ensuite été reprise par Aristote, ainsi que par de nombreux autres philosophes et penseurs, au cours des siècles suivants. Bien que ce terme complexe puisse aujourd'hui revêtir plusieurs sens parfois contradictoires, il porte toujours sur le rapport de l'art au réel, et peut désigner, en particulier, l'imitation du réel²³.

Le critique littéraire américain M.H. Abrams a traité de la mimésis dans son ouvrage *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, publié en 1953. Ce titre fait référence à une métaphore utilisée par l'auteur pour comparer la littérature anglaise du XVIIIe siècle à celle du XIXe siècle. Pour lui, la littérature du siècle des Lumières était un

²⁰ Nous développerons cette théorie au cours de la troisième partie.

²¹ Nous reviendrons sur ce point dans la prochaine partie.

²² Noble et Vesell, p.167.

²³ Potolsky, Matthew. *Mimesis*. Londres : Routledge, 2006, introduction.

miroir qui reflétait le monde réel, alors que la littérature romantique était une lampe qui éclairait ce dernier²⁴ :

“The title of the book identifies two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives. The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind.”²⁵

Mais la métaphore d’Abrams peut également s’appliquer à d’autres arts, tels que celui de la peinture. Les tableaux de Cole, tout comme ceux de ses contemporains romantiques, ne sont donc pas des miroirs du monde, car ils ne reflètent pas exactement le réel. Ils sont, en fait, la projection de sa propre perception de celui-ci, de son intériorité et de ses émotions, comme nous l’avons évoqué lorsque nous étudions l’arbre de *Falls of the Kaaterskill*.

En regardant l’œuvre complète de Cole, on remarque qu’il a toujours ajouté des éléments imaginaires, qu’ils soient assez discrets ou, au contraire, très visibles, et ce, même dans les tableaux qui étaient considérés par le public comme étant fidèles à la réalité. Il est aussi intéressant de constater que Cole a peint très tôt dans sa carrière des compositions ouvertement imaginaires. Cela signifie donc qu’il a choisi, dès le départ, de ne pas uniquement peindre ce que le public lui demandait, mais aussi, ce qui lui plaisait.

Prenons par exemple le tableau *Peace at Sunset (Evening in the White Mountains)*, peint en 1827.

²⁴ Encyclopaedia Britannica, “The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition”, [en ligne]. Adresse web : britannica.com/topic/The-Mirror-and-the-Lamp-Romantic-Theory-and-the-Critical-Tradition. Consulté le 08/06/20.

²⁵ Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York : OUP USA, p.VII.



Figure 6 : Thomas Cole, *Peace at Sunset (Evening in the White Mountains)*, 1827

Comme l'indique son titre, il s'agit d'une vue des montagnes Blanches, situées dans le New Hampshire. Ce paysage a donc une réalité géographique, mais il paraît pourtant manquer de naturel. En effet, à l'image de *View of Schroon Mountain*, les couleurs, chaudes comme froides, sont très saturées. Elles sont, de plus, presque toutes présentes sur une large diagonale s'étirant du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Cela donne un caractère irréel à ce tableau, qui regorge, en outre, d'animaux et de plantes de toutes sortes. Une telle profusion de détails peut facilement perdre le spectateur, qui ne sait alors plus où porter son attention. C'est ce qui a été reproché à Cole lorsqu'il a peint ce genre de composition.

Le tableau *Landscape with Tree Trunks*, réalisé en 1828, présente quelques similitudes avec *Peace at Sunset (Evening in the White Mountains)*.



Figure 7 : Thomas Cole, *Landscape with Tree Trunks*, 1828

En effet, on observe quelques rochers au premier plan de chaque toile, près desquels se trouvent divers arbustes et plantes, ainsi que des arbres morts. De plus, des montagnes aux couleurs automnales, semblant régner sur le paysage, s'élèvent à l'arrière-plan des deux tableaux. Leurs sommets sont, dans les deux cas, surplombés par un ciel bleu, que les nuages en mouvement paraissent avoir récemment découvert.

Ce qui est frappant dans ce second tableau, c'est que chaque élément semble avoir été placé à un endroit précis pour une raison esthétique. On ne retrouve pas le désordre caractéristique du paysage sauvage et désolé. Aussi, la composition paraît, à l'instar du premier tableau, assez irréaliste. Par exemple, si l'on porte notre attention sur le rocher situé au premier plan sur la gauche, on constate qu'il se trouve à la même distance du bord de la toile que l'arbre tortueux situé sur la droite.

Si la disposition calculée du rocher et de l'arbre montre la volonté de Cole d'instaurer une symétrie dans la toile, on remarque qu'elle lui a aussi permis de former un cadre autour du lac. Ce cadre met en valeur l'eau, qui devient, dès lors, l'un des éléments principaux du tableau. Or, il y a quelque chose de paradoxal dans cela, puisque cette eau est, au premier coup d'œil, presque invisible, tant elle se fond dans l'environnement qu'elle reflète. On est donc une nouvelle fois confronté au sentiment d'inquiétante étrangeté, puisque l'eau, ni visible, ni invisible, ne nous est plus familière du tout lorsqu'elle est représentée de cette façon.

L'harmonie qui réside dans ce tableau provient ainsi de la disposition étudiée des éléments, mais aussi de la rencontre des camaïeux de couleurs chaudes et froides, et des rappels de formes et de mouvements, que Cole a insérés çà et là. Par exemple, l'arbre et le rocher sont inclinés de la même manière, tandis que la courbure de l'arbre rappelle la forme des nuages. Ces derniers sont situés sur un axe passant par l'arbre tortueux, ainsi que sur un autre axe traversant, cette fois-ci, le rocher. De tels rappels de formes et de mouvements rendent la toile dynamique, en dépit de la stabilité du rocher et de l'arbre du premier plan, ainsi que de la montagne.

Landscape with Tree Trunks est un bon exemple montrant que l'eau, sous toutes les formes où elle se déploie, tient un rôle essentiel dans l'esthétique des toiles coliennes. Et c'est d'ailleurs parce qu'elle présente l'avantage de changer de forme à volonté, et qu'elle peut être de plusieurs tons, allant du blanc au noir, en passant par divers bleus, bruns et gris, que l'eau est probablement l'élément imaginaire que Cole a le plus ajouté à ses tableaux.

En faisant si souvent figurer des éléments imaginaires dans ses toiles, – qu'il s'agisse d'eau, d'autres éléments du paysage, d'animaux ou d'hommes – Cole paraît glorifier l'âme humaine. En effet, ces éléments montrent que les capacités imaginatives de l'homme sont presque infinies. À travers ses tableaux, le peintre semble donc défendre l'association de l'observation et de l'imagination, et dire qu'une telle union apporte des qualités esthétiques et un pouvoir émotionnel particuliers.

Chapitre 2. L'Amérique de Cole : un Éden aqueux déjà compromis

1. *Le fantasme d'un jardin d'Éden sauvage*

Les tableaux analysés jusqu'ici, ont, tout comme une grande partie de l'œuvre de Cole, une dimension pittoresque notable.

Cette notion esthétique tire son origine du changement de considération de la nature survenu en Europe au milieu du XVIIIe siècle, résultant principalement de l'industrialisation de la Grande-Bretagne, du succès des théories rousseauistes, et des progrès en sciences naturelles – comme nous l'avons vu précédemment. Ainsi, au jardin baroque strictement ordonné “à la française” a désormais été opposé un type d'aménagement visant à donner à la nature un aspect primitif et sauvage : cela a été la naissance du jardin “à l'anglaise”. Comme ce type de jardin existait rarement à l'état naturel, des théoriciens, architectes et jardiniers ont publié des textes instructionnels indiquant comment créer, dans la nature ou dans une œuvre d'art, la composition qui soit la plus agréable possible pour l'œil.

Le premier théoricien à expliquer le concept du pittoresque a été le pasteur, artiste et écrivain anglais William Gilpin. Dans son traité sur l'art *Essay on Prints*, publié en 1768, il l'a défini comme étant “ce genre de beauté qui est agréable dans une image”. Il a ensuite expliqué ce qu'étaient les éléments caractéristiques de cette notion esthétique de manière plus détaillée dans d'autres essais, et ses théories ont été complétées par les artistes et philosophes Richard Payne Knight, Edmund Burke, Paul Sandby et Joshua Shaw, pour ne citer que les plus célèbres.

Ainsi, il a été défini que le pittoresque se caractériserait essentiellement par des formes et volumes irréguliers. Les étendues sauvages accidentées, comprenant des arbres morts ou tortueux, des falaises escarpées ou des ruines, ont été jugées particulièrement pittoresques. Une eau mouvementée, sous la forme d'une cascade, d'un torrent impétueux, d'une pluie diluvienne ou de nuages menaçants, l'était également. L'eau calme, comme celle que l'on retrouve dans les lacs, a, elle aussi, été considérée comme répondant à cette notion. Quel que soit son état, l'eau contribue donc à la dimension pittoresque d'un tableau. Voilà une autre raison qui a pu pousser Cole à lui accorder une grande place dans son œuvre, le pittoresque connaissant, à son époque, un succès sans précédent.

Le peintre s'est familiarisé très tôt avec cette notion esthétique. Il a été l'un des premiers artistes américains à utiliser les théories de Gilpin dans ses dessins et tableaux. De plus, il a étudié avec attention les portfolios de Joshua Shaw. C'est cet artiste et inventeur anglo-

américain qui a apporté le vocabulaire du pittoresque aux États-Unis, estimant que le Nouveau Monde était particulièrement adapté à cette notion. Et Cole partageait son avis. Celui-ci avait pour habitude de se promener dans les hauteurs des montagnes Catskill, à la recherche de paysages pittoresques. Il se considérait d'ailleurs comme un "scene-hunter", que l'on pourrait traduire par "chasseur de belles vues"²⁶.

View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson), peint en 1827, est un bel exemple montrant le pittoresque que Cole introduisait dans ses tableaux.



Figure 8 : Thomas Cole, *View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson)*, 1827

On y voit, au premier plan, un promontoire rocheux accidenté, où pousse une végétation sauvage courbée par le vent. On peut constater que ces éléments correspondent tout à fait à la définition du pittoresque. Et, là encore, on retrouve le même type d'arbre anthropomorphe que l'on a pu observer dans plusieurs toiles. Cole s'est en fait inspiré des arbres du peintre italien Salvator Rosa, considéré comme une véritable référence en matière de pittoresque au XIXe siècle. Le mouvement, les variations et l'asymétrie présents dans ses œuvres étaient, en effet, perçus comme étant davantage adaptés aux théories du pittoresque gilpinien que les œuvres

²⁶ Noble et Vesell, p.141.

de Claude, qui étaient jusqu'alors prises comme modèles. Le tableau *Révélation du Christ*, peint aux alentours de 1655, reflète bien le style de Rosa :



Figure 9 : Salvator Rosa, *Révélation du Christ*, c. 1655

Néanmoins, Claude a également beaucoup influencé Cole, celui-ci le considérant d'ailleurs comme l'une de ses sources d'inspiration principales. *Campagne romaine*, peint en 1639, est une toile de Claude qui rassemble beaucoup d'éléments typiques de son style :



Figure 10 : Claude, *Campagne romaine*, 1639

Aussi, le pittoresque que l'on retrouve dans l'œuvre colienne est le produit de l'influence cumulée de Rosa et de Claude. Cela est particulièrement visible dans le tableau *The Seat of Mr. Featherstonhaugh in the Distance*, peint en 1826.



Figure 11 : Thomas Cole, *The Seat of Mr. Featherstonhaugh in the Distance*, 1826

On y trouve les fameux arbres de Rosa : certains semblent avoir été défigurés par la hache, et d'autres, par la foudre. C'est le cas du plus haut d'entre eux, situé sur la gauche. Sa taille engendre une asymétrie dans la composition, qui intensifie l'aspect pittoresque de la toile. Comme nous l'avons vu, les eaux calmes bordant la prairie où paissent les moutons rentrent également dans cette notion esthétique, et celles-ci sont très souvent présentes dans les tableaux claudiens.

En réalité, chaque tableau étudié jusqu'ici peut être considéré comme pittoresque, car tous présentent un certain nombre de caractéristiques en lien avec cette notion esthétique. De plus, nous avons vu précédemment que Cole s'était inspiré des œuvres de Constable et de Turner pour peindre l'eau dans ses toiles. Cela s'explique par le fait que les deux peintres, contemporains de Cole, étaient également des références dans le genre pittoresque. C'était d'ailleurs la spécialité de Constable, qui aimait peindre la campagne des alentours de son village d'enfance du Suffolk, East Bergholt. Quant à Turner, il a réalisé au début de sa carrière de nombreuses vues et compositions pittoresques, dans lesquelles la nature sauvage était reine. Contrairement à Constable, il n'est jamais devenu l'ami de Cole, mais celui-ci l'a toujours considéré comme l'un des plus grands peintres ayant jamais existé, le comparant même à Claude²⁷. Cependant, Cole a été très critique face au changement de style de Turner au cours de sa carrière, disant de ses toiles qu'elles étaient "dénudées de structure"²⁸.

Toutes les toiles étudiées jusqu'à présent ont également en commun leur célébration de la grandeur du paysage américain.

Par exemple, si l'on reprend *View of the Round-Top in the Catskill Mountains*, on remarque que Cole a adopté un point de vue plongeant, provenant d'une hauteur d'homme. Ce type de point de vue était très apprécié du public américain, car il donnait l'illusion de se tenir soi-même dans la toile, et d'être celui qui observait la scène. Dans ce cas précis, le spectateur pouvait s'imaginer contempler les flancs des hautes montagnes Catskill ainsi que la lointaine vallée de l'Hudson, depuis le promontoire rocheux.

L'eau tient, d'ailleurs, un rôle particulièrement important dans ce tableau. En effet, les nuages situés en contrebas soulignent les courbes des montagnes, symboles de grandeur par excellence, et semblent paver un chemin imaginaire menant vers l'horizon. Le regard, tout d'abord attiré par le premier plan présentant un aspect très pittoresque, se trouve néanmoins rapidement happé par l'Hudson, qui serpente à l'arrière-plan. Cole paraît ainsi jouer à nouveau

²⁷ Noble et Vesell, p.86.

²⁸ *Ibid.*

avec l'apparaître, en indiquant au spectateur, grâce à l'eau, ce sur quoi il doit porter son attention. En outre, on distingue sur ce fleuve quelques traits verticaux qui pourraient être un pont, ou bien des bateaux. Dans les deux cas, la présence humaine semble anecdotique face à ce paysage sauvage. L'analyse de ce tableau nous permet donc de conclure que l'eau participe activement à la démonstration de l'immensité du paysage, chez Cole.

Indian at Sunset, peint en 1847, évoque également la grandeur des étendues sauvages d'Amérique.



Figure 12 : Thomas Cole, *Indian at Sunset*, 1847

On peut voir dans ce tableau un Indien se reposer sur la rive boisée d'un lac, lors du coucher du soleil. Tout comme ceux qui figurent dans *Falls of the Kaaterskill* et *Kaaterskill Falls*, cet Indien paraît minuscule par rapport au lieu dans lequel il se trouve.

On pourrait alors penser que sa présence sert, en partie, à montrer que l'homme est insignifiant et vulnérable face à la nature, comme c'est souvent le cas dans les tableaux romantiques. C'est effectivement un message que Cole a fait passer dans plusieurs de ses toiles pittoresques appartenant aussi à un autre genre typique du romantisme, que nous étudierons dans le chapitre suivant : le sublime. Mais cela ne semble ni être le cas dans celle-ci, ni dans les deux autres que nous venons de mentionner.

En effet, les Indiens coliens paraissent toujours être en harmonie totale avec leur environnement, et non menacés par celui-ci. Cela est visible dans la façon dont ils se fondent dans la nature. Nous avons expliqué que l'Indien de *Kaaterskill Falls* était difficilement perceptible, tant il se confondait avec le cadre dans lequel il se trouvait. De la même façon, celui d'*Indian at Sunset* semble être enraciné dans le paysage, et faire entièrement partie de lui. Sa silhouette à demi allongée fait écho à l'arbre courbé situé à droite du tableau, les deux étant parallèles l'un à l'autre. De plus, les plumes qu'il porte sur la tête rappellent le feuillage des arbres. Enfin, la couleur de sa peau s'accorde avec celle du tronc de ces derniers.

À l'évidence, l'harmonie entre cet homme et la nature renvoie l'image idéalisée de la vie des Indiens avant la colonisation et le développement de la modernité qui l'a suivie. En effet, l'Indien semble observer d'un air rêveur la beauté de son territoire sauvage, en véritable maître des lieux.

Les deux Indiens du tableau *Distant View of Niagara Falls* (1830), situés sur un rocher surplombant les chutes du Niagara, paraissent également régner sur leur environnement.



Figure 13 : Thomas Cole, *Distant View of Niagara Falls*, 1830

À travers eux, Cole semble nous montrer que l'homme peut dominer la nature, sans pour autant la détruire²⁹. Il ne fait aucun doute que le personnage de droite est un homme.

²⁹ Nous aborderons ce sujet à la fin du chapitre.

Cependant, le personnage de gauche reste difficilement identifiable : il pourrait s'agir d'un homme comme d'une femme. Si l'on suppose qu'il s'agit d'une femme – ce qui semble être l'option la plus probable – le tableau prend alors une signification additionnelle. En effet, en voyant un couple qui se trouve dans un environnement à la végétation luxuriante, où évoluent des espèces animales (qui sont, ici, des oiseaux), on songe naturellement à Adam et Ève. Aussi, on pourrait interpréter cette scène comme une représentation du couple originel vivant dans le jardin d'Éden qu'est l'Amérique, avant la Chute, s'annonçant ici par des nuages menaçants.

Car, à l'époque où Cole a peint ce tableau, il y avait déjà quelques décennies que l'Amérique était perçue par ses habitants et par les Européens comme un véritable jardin d'Éden, ses grandes étendues pittoresques étant préservées de l'industrialisation qui défigurait l'Europe. En outre, les États-Unis étaient considérés comme une véritable Terre promise, placée sous la protection divine, où l'on pouvait accéder au bonheur rousseauiste associé à une vie proche de la nature. Par conséquent, il était très fréquent que les peintres paysagistes américains du XIXe siècle cherchent à transmettre cette vision idéalisée de leur pays à travers leurs toiles.

Les tableaux coliens mettant en scène des Indiens qui contemplent leur territoire incarnent donc particulièrement bien l'idée que l'Amérique est un paradis primitif, où l'on peut goûter aux plaisirs de la vie et ressentir la présence de Dieu tout autour de soi. On peut d'ailleurs le voir dans *Indian at Sunset* : l'atmosphère de cette toile, aux tons rosés, est paisible et propice à la rêverie. Quant au divin, il est révélé à la fois par la lumière dorée du coucher de soleil, et par l'eau cristalline du lac, qui, en plus d'être le miroir de l'immensité céleste, est également une source de lumière en elle-même.

L'eau étant omniprésente au sein des tableaux qui montrent des paysages grandioses du nord-est américain, on peut conclure que c'est principalement grâce à cet élément que Cole a pu faire des États-Unis un Éden sauvage, en opposition totale avec les grandes villes industrielles de Grande-Bretagne, telles que Bolton.

2. L'Amérique rurale : un jardin d'Éden mis en péril par l'homme

Mais il s'avère que Cole ne voyait pas uniquement l'Éden dans l'Amérique sauvage et primitive. Il le voyait également dans les campagnes où les colons vivaient de manière traditionnelle, au contact de la nature. Et cette vision était partagée par un grand nombre de personnes au XIXe siècle. À cette époque, tout était fait pour réconcilier les différents mythes, et maintenir Dieu et la nature dans une combinaison pouvant bien fonctionner. Aussi, il a été

décidé que, même si la nature était cultivée, elle pouvait toujours être un jardin offrant la possibilité pour un paradis d'être retrouvé. Selon Marx, deux types de jardins se sont alors mis à coexister au cours de ce siècle : le jardin primitif, sauvage, et le jardin agraire, issu des cultures de l'homme. Cette distinction a donc laissé la possibilité d'interpréter la notion de jardin comme on le souhaitait, et venait rassurer tous les esprits :

“Leo Marx found it convenient to discriminate between two concepts of the Garden, the primitive and the pastoral—a distinction that fortuitously resolves an important antinomy between ideas of wilderness (God’s original creation, untamed, untouched, savage) and the agrarian Garden of man’s cultivation. The mutability of these myths assisted the powerful hold nature had on the nineteenth-century imagination. As with any shared overriding concept whose terms are not strictly defined, each man could interpret it according to his needs. Nature’s text, like the Bible, could be interpreted with Protestant independence.”³⁰

Les tableaux de Cole représentant l'Éden agraire appartiennent au genre pictural de la pastorale. Il s'agit d'un type de paysage qui offre une vision idéalisée de la vie rurale. Celle-ci peut se dérouler durant un âge d'or antique imaginaire, ou bien à l'époque même du peintre. On y voit des bergers, des villageois ou des nobles profitant des plaisirs simples de la vie, entourés de troupeaux et de cultures. Ces paysages sont souvent décrits comme étant “arcadiens”, c'est-à-dire, comparables à la province grecque édenique d'Arcadie.

À l'origine, on retrouve ce genre de scène dans la poésie. En effet, la pastorale est une tradition littéraire datant de l'Antiquité, qui a été développée par de grands poètes grecs et romains tels que Théocrite et Virgile. Mais il a fallu attendre le XVIIe siècle pour que cette dernière connaisse son âge d'or. C'est à cette époque que plusieurs poètes et écrivains ont publié des œuvres pastorales qui ont rencontré un franc succès. Deux des œuvres les plus connues ont été écrites par des Anglais : il s'agit de l'anthologie de poèmes *The Shepheardes Calender* d'Edmund Spenser, qui a été publiée en 1579, ainsi que du roman *Arcadia*, de Sir Philip Sidney, paru en 1593. Au siècle suivant, de nombreux peintres, tels que Claude et Rosa, ont réalisé des tableaux inspirés de la tradition pastorale. Puis, durant la première moitié du XVIIIe siècle, la pastorale a connu un regain d'intérêt en Grande-Bretagne, suite à une volonté de retrouver quiétude et équilibre dans la nature, en dehors du chaos des villes. Le pittoresque s'adaptant particulièrement bien au thème de la pastorale, il n'est pas surprenant qu'il ait été théorisé quelques décennies après que la pastorale a connu un succès renouvelé en Grande-Bretagne. Parmi les poètes pastoraux britanniques, on retrouve Alexander Pope et John Gay, par exemple.

³⁰ Novak, Barbara. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York : OUP, 2006, p.4.

Ils ont pris modèle sur la poésie des Anciens – c’est-à-dire, de Théocrite et de Virgile, principalement – car l’élégance et la netteté de leur style leur permettaient de dépeindre la beauté d’un âge d’or idyllique, et les plaisirs que l’on pouvait y trouver³¹.

À partir du XVI^e siècle, cet âge d’or a commencé à renvoyer à la période paisible ayant précédé la Chute. C’est pour cela que l’on peut voir en les tableaux pastoraux réalisés entre le XVI^e siècle et le milieu du XIX^e siècle des représentations du jardin d’Éden. Il ne s’agit donc pas d’un type de jardin sauvage et luxuriant – comme celui que nous avons vu dans les tableaux étudiés jusqu’ici – mais plutôt d’un jardin cultivé par l’homme, où ce dernier vit paisiblement. Ainsi, l’œuvre de Cole montre qu’il a été inspiré par les deux interprétations possibles du jardin d’Éden.

On peut séparer les pastorales coliennes en deux catégories. La première comprend les pastorales qui se situent dans un âge d’or antique, tandis que la seconde comprend celles qui ont été transposées dans l’Amérique contemporaine. Étudions tout d’abord la première catégorie, qui nous éclairera par la suite sur les pastorales américaines.

Les pastorales d’inspiration antique ont été peintes durant ou à la suite des deux voyages de Cole en Europe, effectués respectivement entre 1829 et 1832, et 1841 et 1842. C’est en effet lors de ces longs séjours, remplis par de nombreuses excursions, qu’il a pu s’imprégner des paysages italiens. Ceux-ci lui évoquaient, bien sûr, l’Antiquité, mais également les œuvres des maîtres paysagistes de la pastorale des XVII^e et XVIII^e siècles. Il a pu, d’ailleurs, contempler leurs tableaux dans des musées, tels que celui du Louvre.

The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State a été peint en 1834. Il s’agit du deuxième tableau d’une série de cinq toiles représentant la naissance et la chute d’une civilisation.

³¹ Scarpa, Sébastien. *Poétiques de l’affect. La poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2018, p.34.



Figure 14 : Thomas Cole, *The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State*, 1834

Il succède à *The Savage State*, peint la même année, sur lequel nous nous pencherons plus tard. Dans *The Pastoral State*, on retrouve un paysage rural paisible, typique des pastorales des maîtres du XVIII^e siècle. Nous nous trouvons un jour de beau temps, en lisière de forêt. Quelques arbres sont dispersés çà et là, et le sol, vallonné, ajoute du mouvement à la toile. Au loin, on aperçoit ce qui semble être un lac, ou bien la mer, ainsi que deux montagnes escarpées. On distingue également au sommet d'une falaise un cercle de pierres érigées, similaire au site mégalithique de Stonehenge, tandis que des ruines sont dispersées au premier plan. Ces éléments – caractéristiques du pittoresque – sont des vestiges du vieux continent.

La dimension pastorale du tableau, se trouve, elle, dans l'harmonie ressentie entre tous les hommes vivant dans ce lieu idyllique, ainsi que dans le rapport qu'ils entretiennent avec la nature. En effet, on retrouve plusieurs groupes de personnes qui semblent partager des moments de complicité, tels que ces jeunes femmes courant dans le champ à droite, ou encore, ce petit groupe assis dans l'herbe, à gauche. De plus, ils semblent éprouver un réel plaisir à être au contact de la nature, comme on peut l'observer avec le petit garçon qui grave la pierre au premier plan, et les deux jeunes femmes à sa droite, qui cueillent des fleurs. On aperçoit également un homme cultivant un champ situé sur la gauche, et un berger faisant paître ses moutons, au centre du second plan. Les activités de ces hommes contribuent à la prospérité du village, qui se trouve à l'arrière-plan de la toile.

Pour Pfluger, ce genre de tableau arcadien montre bien l'idée que Cole se faisait de la belle vie, du vrai et du beau :

“In his Arcadian pastorals, for instance, human beings (and their artifacts) tend to fit happily enough into their natural settings. These pictures probably represent Cole's most Utopian vision, the clearest personal declaration of his idea of the Good Life, the True and Beautiful.”³²

On constate que tous les éléments qui composent cette toile s'harmonisent extrêmement bien, grâce à leurs tons, leurs proportions, et leurs mouvements. Il y a, en outre, une belle maîtrise des différents plans. Ainsi, on peut dire que cette toile s'inscrit parfaitement dans la tradition pastorale. Elle présente, d'ailleurs, une composition typiquement claudienne, avec, au premier plan, une étendue d'herbe parsemée d'arbres, puis, au deuxième plan, une étendue d'eau, et enfin, à l'arrière-plan, des montagnes. De même, les arbres aux branches largement déployées, dont les troncs se rejoignent, et les personnages vêtus de tenues antiques, sont particulièrement attribuables à ce peintre. Enfin, le style qu'a adopté Cole dans ce tableau, en créant des contours doux, en utilisant une majorité de tons verts et bleus, et en baignant l'atmosphère de lumière, fait écho à celui de Claude.

On sait que ce dernier avait pour habitude d'ajouter des points d'eau à ses paysages, ou bien d'élargir ceux qui étaient naturellement présents dans le lieu qu'il souhaitait peindre. Cela n'a rien d'étonnant, puisque l'eau, qui est, pour Bachelard, “la fraîcheur substantifiée”, a justement le pouvoir de marquer un climat poétique³³. Or, rappelons-le, la pastorale est, à l'origine, une forme poétique. On peut donc conclure que l'eau contribue grandement à donner à une toile sa dimension pastorale.

Il ne fait aucun doute que Cole avait parfaitement connaissance de ce principe, puisque l'eau tient un rôle majeur dans toutes ses pastorales. Grâce à ce motif, les tableaux peints dans le même style que *The Pastoral State* nous apparaissent comme de véritables poèmes picturaux. Cette assimilation de la peinture à la poésie tire son origine de l'Antiquité. C'est à cette période que l'*ut pictura poesis* a émergé pour la première fois, dans l'*Art poétique* du poète latin Horace. Signifiant “la poésie est comme la peinture” l'*ut pictura poesis* est devenue un thème majeur de la critique littéraire et artistique sur la correspondance des arts durant la Renaissance. Comme

³² Pfluger, Carl. “The Views and Visions of Thomas Cole”. *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 4 (hiver 1995), p.631, [en ligne]. Adresse web : <https://www.jstor.org/stable/3851729>.

³³ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Editions José Corti, 1942, p.43.

l'explique Larue, elle se donne pour but d'assimiler la peinture à la poésie, afin que sa noblesse soit reconnue :

“L’Ut pictura poesis se donne pour but d’affirmer la prééminence de la peinture, de la hausser au rang d’un art libéral, en l’assimilant à la poésie. “La peinture est comme la poésie” veut dire qu’elle est, comme la poésie, un art noble, un art d’invention, un art intellectuel.”³⁴

On peut présumer sans craindre de trop se méprendre que Cole était familier avec ce concept, et qu’il souhaitait que ses pastorales soient perçues comme de véritables poèmes. À la lumière des travaux de Bachelard sur la dimension poétique de l’eau, on comprend donc pourquoi le peintre a privilégié cet élément pour instaurer un climat poétique dans ses toiles arcadiennes.

L’eau a également un rôle central dans *An Evening in Arcadia*, peint en 1843.



Figure 15 : Thomas Cole, *An Evening in Arcadia*, 1843

Comme l’indique son titre, ce tableau représente un véritable paysage arcadien. On reconnaît ici la lumière dorée typiquement méditerranéenne que Claude intégrait à ses tableaux. Il y a un homme, assis contre un arbre, qui contemple une femme, située près du rivage d’un

³⁴ Larue, Anne. *De l’Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, dans *La Synthèse des arts*. Lille : Presses du Septentrion, 1998, Chapitre 3, p.3, [en ligne]. Adresse web : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>.

lac. Ce couple, qui pourrait, à l'image des Indiens de *Distant View of Niagara Falls*, être une représentation d'Adam et Ève, se trouve dans un cadre qui paraît profondément irréel, tant cette arche de pierre et les montagnes qui l'entourent semblent être tout droit sorties de l'imagination de Cole. Il est à noter que l'Arcadie, bien qu'elle renvoie à une province grecque, n'a pas de réalité géographique. Elle décrit un monde possible, et non réel³⁵. Cet étrange pont rocheux est, d'ailleurs, sûrement là pour une raison : il semble former une voûte qui indique l'entrée dans ce monde idyllique.

Plusieurs éléments font de cette Arcadie un véritable jardin d'Éden. Premièrement, la lumière dorée suggère la présence de Dieu auprès du couple. De plus, ce dernier semble, tout comme les personnages de *The Pastoral State*, goûter aux délices de la vie dans la plus grande insouciance, et être en harmonie totale avec la nature. Enfin, on a le sentiment que l'eau contribue fortement à donner au paysage son aspect édénique.

Située au second plan, sous la forme d'un lac ou peut-être d'une rivière calme, celle-ci tient une place centrale dans le tableau. Elle est le lieu choisi par le couple pour se retrouver, et la femme semble être irrésistiblement attirée par elle. À gauche, des oiseaux s'y baignent, tandis qu'au fond, des biches s'en approchent, probablement pour s'y abreuver. Toute vie dans le tableau s'organise autour de l'eau. C'est également le cas dans *The Pastoral State*, car, même si les villageois ne sont pas à ses côtés, leur village, lui, est situé sur les rives de l'étendue d'eau. Ainsi, c'est probablement parce que l'eau est source de toute vie qu'elle est à la fois l'âme du jardin d'Éden primitif et du jardin d'Éden pastoral, dans les tableaux coliens.

Cependant, il faut savoir que les jardins antiques de Cole n'ont jamais été très appréciés du public américain. Même si celui-ci saluait la beauté des tableaux, ainsi que la technique employée pour leur réalisation – les tons et la douceur des contours étant particulièrement admirés –, il ne se reconnaissait pas dans ce genre de scène, à l'atmosphère typiquement européenne. En fait, les Américains attendaient surtout de l'art qu'il célèbre leur identité nationale. On comprend donc pourquoi ils étaient friands des tableaux montrant des paysages américains, et voyaient d'un mauvais œil ceux qui représentaient des paysages européens.

Comme nous le verrons plus en détail par la suite, Cole n'a jamais cédé à la pression du public, continuant à peindre des paysages d'inspiration européenne et des compositions imaginaires, malgré le flot de critiques qu'il recevait à leur sujet. Il a expliqué ce choix dans une lettre rédigée à la fin de sa vie, en février 1848 : "An artist should be in the world, but not

³⁵ Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. Cité dans Haquette, Jean- Louis. *Echos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*. Paris : Garnier, 2009, p.10.

of it : its cares, its duties, he must share with his contemporaries, but he must keep an eye steadfastly fixed upon his polar star, and steer by it whatever wind may blow”³⁶. Toutefois, les paysages américains constituent la majeure partie de son œuvre. Cela explique pourquoi Cole a été toute sa vie très apprécié de ses concitoyens.

Si ces derniers ne s’intéressaient pas aux pastorales antiques, ils étaient, en revanche, épris des pastorales américaines. Il s’avère que Cole a décidé de transposer la pastorale dans le paysage américain assez tôt dans sa carrière. Peut-être a-t-il rapidement remarqué que le jardin d’Éden agraire pouvait tout aussi bien se trouver dans les États du nord-est de son pays qu’en Europe. Il a ainsi été l’un des premiers peintres américains à avoir l’idée de cette transposition, et ses pastorales ont eu beaucoup de succès.

Parmi les pastorales américaines ayant été le plus admirées, on retrouve *View Near the Village of Catskill*, peinte en 1827.



Figure 16 : Thomas Cole, *View Near the Village of Catskill*, 1827

On peut tout de suite remarquer que cette toile rassemble de nombreux éléments caractéristiques de la pastorale. En effet, il s’agit d’un paysage agraire, où paissent deux troupeaux de moutons. Entre ceux-ci se trouve une étendue d’eau, qui pourrait être un petit lac. Or, nous l’avons expliqué, le lac est très souvent présent dans les tableaux pastoraux, car il

³⁶ Noble et Vesell, p.284.

contribue à donner une atmosphère paisible à une scène. La végétation pittoresque située au premier plan et les montagnes qui s'élèvent à l'horizon sont – nous l'avons vu – caractéristiques du style colien. Pour finir, on aperçoit deux personnages, au loin, sur la droite. Peut-être s'agit-il de promeneurs venus profiter des paysages ruraux des montagnes Catskill. Bien que le rouge de leurs vêtements contraste radicalement avec le vert de l'herbe des pâturages, ces personnages se fondent néanmoins dans leur environnement, grâce à leur très petite taille. Cette touche de couleur chaude dans une toile comportant une dominance de couleurs froides renforce le caractère plaisant de la composition.

Dix ans après *View Near the Village of Catskill*, Cole a peint *View on the Catskill—Early Autumn*, une pastorale qu'il a située au même endroit.



Figure 17 : Thomas Cole, *View on the Catskill—Early Autumn*, 1837

On reconnaît le cadre du premier tableau aux formes des montagnes qui s'élèvent à l'arrière-plan. Cependant, le point de vue adopté dans la seconde toile est différent : le lac n'est plus sur la gauche, mais au centre du tableau. Comme c'est le cas dans *An Evening in Arcadia*, toute vie présente dans ce tableau est organisée autour de l'étendue d'eau. Il est probable que Cole ait fait ce choix pour une raison esthétique, car l'eau crée une ouverture au centre de la toile qui attire nécessairement le regard, ses tons clairs contrastant avec le vert environnant à l'endroit où se reflète le ciel. Mais l'étendue d'eau a également un rôle utilitaire, parce qu'elle est source de plaisir pour les villageois, qui viennent admirer sa beauté à l'occasion d'un pique-

nique, comme la femme et son enfant, ou bien y naviguer pour passer un moment agréable, comme l'homme dans sa barque.

Toutefois, le rôle que Cole a le plus accordé à l'eau dans ses tableaux mettant en scène des colons du nord-est américain est celui du liquide nourricier.

Cela est particulièrement visible dans le tableau *Home in the Woods*, peint en 1847.



Figure 18 : Thomas Cole, *Home in the Woods*, 1847

On y voit un homme, au retour de la pêche, se diriger vers sa maison des montagnes Catskill, où l'attend sa famille. La maison, située à la lisière de la forêt, est en harmonie avec son environnement. Elle a visiblement été construite avec le bois de la forêt, comme l'indique le tas de bûches et de branches au premier plan. La forêt semble donc être une précieuse ressource pour cette famille, tout comme l'eau du lac. Celle-ci la nourrit, car on y trouve du poisson en abondance. Le retour du père avec ce dernier semble ravir sa femme, la grand-mère et les enfants. En voyant les casseroles, les plats, et les assiettes sortis, on en déduit que c'est l'heure du repas, et que la famille s'apprête à cuisiner ce poisson. Le thème de la sustentation paraît donc être au cœur de cette toile, et la satisfaction du désir grâce à l'eau est mise en image de manière particulièrement explicite. En outre, on aperçoit une vache se désaltérer dans le lac, à l'arrière-plan. On peut donc conclure que l'eau est un liquide nourricier pour tous les êtres vivants du tableau, et qu'il permet à la ferme de prospérer. L'aspect que Cole lui confère est, d'ailleurs, particulièrement pur : tout comme le ciel qu'elle reflète, elle est de couleur claire, et

est très calme. Par conséquent, l'eau renforce l'atmosphère sereine qui émane de ce tableau pastoral, en suggérant, notamment, la présence de Dieu auprès de cette famille.

Vingt ans auparavant, Cole a peint *Mount Chocorua, New Hampshire*. On constate que ce tableau, montrant un garçon en train de pêcher dans un lac où s'abreuve du bétail, aborde également le thème de l'eau nourricière. Cela indique que, très tôt dans sa carrière de peintre, Cole était déjà inspiré par le rôle fondamental que jouait l'eau dans la prospérité des campagnes américaines.



Figure 19 : Thomas Cole, *Mount Chocorua, New Hampshire*, 1827

Cette toile rappelle certaines œuvres de Thomas Gainsborough, peintre paysagiste anglais du XVIII^e siècle, et de Constable, où l'on peut voir des hommes et du bétail s'abreuver à des sources ou à des plans d'eau. Incorporés aux paysages, ces derniers ne font qu'un avec la nature, et s'inscrivent dans un rapport de dépendance vis-à-vis de celle qui est la mère nourricière du vivant. *The Watering Place* de Gainsborough (c. 1777) et *The Cornfield* (1826) de Constable sont deux exemples où l'on peut observer cela :



Figure 20 : Thomas Gainsborough, *The Watering Place*, c. 1777



Figure 21 : John Constable, *The Cornfield*, 1826

Les pastorales américaines de Cole montrent donc que les États du nord-est, dotés de nombreux lacs et rivières, possèdent des terres fertiles, propices au développement des activités humaines. Comme nous l'avons évoqué, le public faisait toujours l'éloge des tableaux de ce genre, car ils offraient une vision très arcadienne de la vie rurale. De plus, ils promouvaient l'idée que l'Amérique était un Éden agraire regorgeant de richesses à exploiter, au contraire des terres épuisées de certaines parties du vieux continent. C'est donc parce qu'il plaçait au cœur de son œuvre l'atout le plus précieux de son pays adoptif – sa terre, qu'elle soit cultivée ou laissée à l'état sauvage – que Cole a été considéré, dès ses débuts, comme une source de grande fierté nationale.

Le peintre, bien qu'il n'ait acquis la nationalité américaine que dix-sept ans seulement après avoir émigré aux États-Unis, était profondément attaché à ce pays. Nationaliste, il disait que la liberté – qui était, pour lui, l'un des concepts fondamentaux de la jeune république – avait pu instaurer en Amérique “paix, sécurité et bonheur” :

“American associations are not so much of the past as of the present and the future. [...] You see no ruined tower to tell of outrage – no gorgeous temple to speak of ostentation; but freedom's offspring – peace, security, and happiness, dwell there, the spirits of the scene.”³⁷

C'était donc un pays dans lequel il se sentait bien, et où il était toujours heureux de revenir après avoir passé du temps en Europe.

Et c'est justement l'amour qu'il portait aux États-Unis qui l'a conduit à condamner sa politique. En effet, entre les années 1820 et 1850, période durant laquelle il a peint la majorité de son œuvre, les forêts du nord-est américain – et particulièrement celles des montagnes Catskill – étaient défrichées, pour faire place aux cultures et aux voies ferrées, et pour faire fonctionner l'industrie du tannage, qui dépendait des ciguës :

“The Catskill Mountains served as a crucial international center for the tanning industry. Cattle hides were shipped from South America and the Caribbean to New York and then up the Hudson River, while tannin used to treat them was derived from the bark of the eastern hemlock, once ubiquitous in the region. These trees would be felled and then stripped, or sometimes stripped and left standing.”³⁸

³⁷ Cole, Thomas. *Essay on American Scenery*. *American Monthly Magazine*, 7 no. 1 (janvier 1836), pp.11-12, [en ligne]. Adresse web : <https://thomascole.org/wp-content/uploads/Essay-on-American-Scenery.pdf>.

³⁸ Barringer et al., p.45.

Le défrichement a été très intense durant la présidence d'Andrew Jackson, entre 1829 et 1837. Depuis le porche de sa maison, Cole pouvait voir les arbres s'effondrer. Horrifié, il n'a pas hésité à critiquer à plusieurs reprises le gouvernement responsable de cela. Holland rapporte que Cole trouvait l'Amérique jacksonienne "compétitive, commerciale et incivilisée", voyant en elle "une terre d'incontrôlables appétits destructeurs"³⁹. C'est ainsi que le peintre est devenu l'un des premiers conservationnistes américains, précédant le philosophe et naturaliste Henry David Thoreau de dix ans. Cependant, il est à noter que Cole n'a pas trouvé beaucoup de soutien auprès de ses contemporains, qui, selon Cadot, n'ont rien vu ou rien dit de la destruction progressive du paysage américain⁴⁰.

Pour comprendre d'où vient le sentiment d'horreur que le peintre éprouvait face à l'industrialisation du nord-est des États-Unis, il convient de remonter à son enfance. Cole, nous l'avons vu, est né et a passé les premières années de sa vie dans le nord-ouest de l'Angleterre, une région très impactée par la révolution industrielle. Il a grandi dans l'environnement noirci par la pollution auquel William Blake fait allusion dans l'expression "dark Satanic Mills", issue du poème "And did those feet in ancient time" (1804). Il a assisté à des épisodes de violence de classes sociales lorsque l'élite commerciale de Bolton a sévèrement puni des ouvriers pour avoir attaqué des usines, en réponse à la mécanisation de leur travail. Par ailleurs, le jeune Cole admirait beaucoup l'œuvre des poètes William Wordsworth et Percy Bysshe Shelley, dont la vénération de la nature s'accompagnait naturellement de la condamnation de l'industrialisation. Les auteurs de *Picturesque and Sublime* suggèrent que la poésie romantique a renforcé son mépris pour la ville – qu'il a décidé de fuir pour de bon en s'installant dans les montagnes Catskill –, et lui a donné le vocabulaire nécessaire pour exprimer ses doutes face à la modernisation⁴¹.

Le peintre a fait régulièrement part de son désarroi dans ses journaux, lettres, et poèmes, comme on peut le voir dans "On seeing that a favorite tree of the Author's had been cut down—", composé à Castkill en 1834 :

And is the glory of the forest dead?
Struck down? Its beauteous foliage spread
On the base earth? O! ruthless was the deed
Destroying man! What demon urg'd the speed
Of thine unpitying axe? Didst thou not know

³⁹ Cotter, Holland. "Thomas Cole, American Moralizer", *The New York Times*, 15 mars 2018, [en ligne] : <https://www.nytimes.com/2018/03/15/arts/design/thomas-cole-american-moralist.html>. Consulté le 10/10/19.

⁴⁰ Cadot, Christine. "Thomas Cole et l'Empire américain : l'Hudson River School à contre-courant". *Raisons politiques* 2006/4 (no 24), pages 55 à 78, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-4-page-55.htm#>.

⁴¹ Barringer et al., p.77.

My heart was wounded by each savage blow?
Could not the loveliness that did begird
These boughs disarm thine hand and save the bird
Its ancient home and me a lasting joy!
Vain is my plaint! All that I love must die.
But death sometimes leaves hope—friends may yet meet
And life be fed on expectation sweet—
But here no hope survives; again shall spread o'er me
Never the gentle shade of my beloved tree—

En 1835, il a publié un essai intitulé *Essay on American Scenery*. Dans celui-ci, il s'est appliqué à instruire les Américains sur la manière dont ils devraient se comporter avec la nature, véritable trésor national, avant qu'elle ne soit irrémédiablement dévastée par l'homme. En voici un extrait :

“[...] Yet I cannot but express my sorrow that the beauty of such landscapes is quickly passing away – the ravages of the axe are daily increasing – the most noble scenes are made desolate, and oftentimes with a wantonness and barbarism scarcely credible in a civilized nation.”⁴²

Cette citation montre donc l'indignation de Cole face au fait qu'un pays aux idées aussi modernes que les États-Unis détruit son propre territoire.

Selon Novak, Cole a articulé dans cet essai l'esprit qui dominerait dans la Hudson River School durant les trois décennies suivantes. Cependant, il s'est surtout servi de la peinture pour signaler que, bien qu'ils aient l'air de jardins d'Éden, les montagnes Catskill et les autres territoires du nord-est étaient, en réalité, sous la menace constante de la hache.

Celle-ci apparaît clairement dans *Home in the Woods*, plantée dans une bûche. Elle est aussi le motif central de plusieurs tableaux réalisés au début de la carrière du peintre, ce qui montre que la déforestation l'a interpellé très tôt. En voici deux exemples : *Landscape*, et *The Woodchopper, Lake Featherstonhaugh*, respectivement réalisés en 1825 et 1826.

⁴² Cole, *Essay on American Scenery*.



Figure 22 : Thomas Cole, *Landscape*, 1825



Figure 23 : Thomas Cole, *The Woodchopper, Lake Featherstonhaugh*, 1826

Dans le second tableau, on peut constater qu'un espace vide apparaît dans le ciel, au-dessus du lac. Miroir d'une eau paisible, ce cercle de néant annonce une dépression. Celle-ci pourrait faire figure de punition à l'encontre de l'homme destructeur. Car, comme nous aurons

l'occasion de le voir au cours de la prochaine partie, Cole ne s'est pas contenté de dénoncer l'impact néfaste de l'homme sur la nature : il a aussi puni ses agissements, grâce au motif de l'eau.

Et même lorsque qu'il ne peignait pas de bûcheron, Cole laissait presque toujours des traces visibles de son passage dans ses pastorales américaines. Et effet, si l'on observe attentivement ces toiles, on remarque qu'elles ont presque toutes au premier plan, un ou plusieurs troncs coupés, ou bien du bois mort dispersé au sol. C'est le cas par exemple de *View Near the Village of Catskill*, *View on the Catskill—Early Autumn*, ou encore de *Mount Chocorua, New Hampshire*. Évidemment, il n'y a rien d'anodin dans le fait de placer ce bois dans le plan qui est le plus proche du spectateur. Cela signifie que Cole souhaitait montrer de la façon la plus flagrante possible les effets dévastateurs de l'homme, par le biais de pastorales censées refléter l'aspect édénique de l'Amérique rurale. Il y a donc une grande ironie dans cette démarche.

Mais l'ironie du peintre ne semblait pas être comprise du public. Celui-ci ne faisait jamais aucun commentaire sur les traces de défrichement, et continuait de faire l'éloge des toiles coliennes pour leur message nationaliste. Cela désespérait Cole, qui voyait en ses concitoyens des témoins passifs de la destruction de leur propre pays, comme l'illustre très bien *The Pic-Nic*.



Figure 24 : Thomas Cole, *The Pic-Nic*, 1847

Dans ce tableau, peint en 1847, on voit un groupe de villageois s'adonner aux joies d'un pique-nique champêtre, au bord d'un lac. Ils discutent, jouent de la musique, mais ignorent complètement l'arbre coupé, au premier plan. En raison de la perspective, ce dernier prend beaucoup de place dans la toile, ce qui signale son importance. On remarque aussi qu'il est bien plus volumineux que les villageois. Par ailleurs, son emplacement est très intéressant, car il est situé juste en dessous du groupe de personnes, qui semble l'encercler. Ainsi, le rôle qu'a eu l'homme dans l'abattage de l'arbre est rendu évident, mais, comme nous l'avons expliqué, le public n'a pas porté attention à ce message.

Si Cole a dénoncé de nombreuses fois le défrichement à outrance pratiqué dans les États du nord-est, il s'est également montré très critique face au développement du tourisme dans ces régions, et principalement dans les montagnes Catskill. En effet, à l'époque du peintre, celles-ci devenaient une destination touristique de plus en plus prisée. Parmi les touristes qui s'y rendaient, on retrouvait principalement de riches citadins, qui revenaient dans leur pays d'enfance pour se reposer, se distraire, et profiter de la beauté des lieux.

Ce qui dérangeait Cole, c'était que les installations destinées aux visiteurs dénaturaient les paysages. Mais au lieu de les pointer du doigt, comme il le faisait avec le bois coupé qu'il mettait en évidence, il a choisi, la plupart du temps, de prétendre qu'elles n'existaient pas. Ôter toute trace de présence humaine dans un paysage sauvage était donc sa façon de protester contre les effets néfastes du tourisme. C'est ce qu'il a fait dans *Kaaterskill Falls*, par exemple :

“In *Kaaterskill Falls*, for example, he adopted a unique vantage point that allowed him to render the falls without portraying the tourists' viewing platform at the summit. This decision was just one of many over the course of a career in which Cole's aesthetic choices repeatedly demonstrate his preference for untamed nature over the domesticated, even commercialized, landscapes celebrated by Wall.”⁴³

William Guy Wall était un peintre américain d'origine irlandaise contemporain de Cole. Au contraire de ce dernier, Wall conservait la présence humaine dans ses tableaux. Il a d'ailleurs peint les cascades Kaaterskill du même point de vue que Cole, la même année. On peut ainsi observer une grande différence entre le tableau de Cole, montrant une nature restée sauvage, où seul règne un Indien fantomatique, et celui de Wall, qui représente des touristes profitant des lieux en toute insouciance :

⁴³ Barringer et al., p.70.



Figure 25 : William Guy Wall, *Cauterskill Falls on the Catskill Mountains. Taken from under the Cavern*, 1826-28

Cole a également effacé toute trace d'activité touristique dans *Distant View of Niagara Falls*. Les Chutes du Niagara étant le site naturel le plus visité aux États-Unis à l'époque de la réalisation du tableau, on y avait bâti des ponts et des plateformes, permettant de mieux pouvoir admirer les chutes. De nombreux grillages avaient également été installés afin d'assurer la sécurité des visiteurs. Mais toutes ces installations et le monde qui s'y trouvait a quelque peu gâché l'expérience de Cole sur le site. C'est pourquoi il a décidé de peindre les Chutes du Niagara telles qu'il se les était toujours imaginées : préservées de toute foule et modernité. Il a ainsi remplacé les touristes par deux Indiens, pensant sûrement que ceux-ci se fonderaient bien mieux dans cet environnement pittoresque que des touristes. Choisir de représenter les chutes comme l'Éden sauvage qu'elles n'étaient déjà plus a donc également été un moyen pour le peintre de critiquer la société américaine.

Mais, comme on peut s'y attendre, le public ne percevait pas le mépris de Cole pour les installations touristiques et les attroupements de visiteurs dans des sites naturels. En réalité, les nombreux tableaux du peintre représentant les montagnes Catskill étaient si populaires qu'ils ont engendré un afflux touristique dans la région à partir des années 1820. Un grand hôtel, du nom de Castkill Mountain House, a même ouvert ses portes non loin de chez Cole, en 1824. Offrant un point de vue exceptionnel sur les montagnes et sur la vallée de l'Hudson, il a fait

l'objet du tableau *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, peint aux alentours de 1844.



Figure 26 : Thomas Cole, *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, c.1844

La scène a été peinte le matin, car c'est à cette période de la journée que les clients de l'hôtel, tel que l'homme situé au premier plan, avaient l'habitude de se lever, pour aller observer les environs⁴⁴.

Si l'on porte notre attention sur les deux lacs qui s'étendent au pied des montagnes, on constate qu'ils semblent envahir la forêt. Ils peuvent évoquer, chez le spectateur, une zone marécageuse piégeuse. La nature ne paraît donc pas disposée à accueillir les nombreux touristes résidant à l'hôtel. Par ailleurs, l'équilibre du rocher qui figure au premier plan, en dessous des lacs, semble précaire. Il pourrait symboliser l'équilibre de l'écosystème menacé par la présence de l'homme.

Bien que cette toile paraisse, à première vue, célébrer la construction de l'hôtel, on comprend vite que ce n'est, en réalité, pas le cas du tout. La colère que le peintre éprouvait face à l'intrusion des touristes dans sa région est, en revanche, bien plus explicite dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*. Ce tableau, offrant presque la même vue que *A View of*

⁴⁴ Brooklyn Museum, "A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning", [en ligne]. Adresse web : <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1069>. Consulté le 26/06/20.

the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning, a été réalisé par Cole la même année, mais dans un tout autre style, comme nous allons le voir dans la deuxième partie.

Partie II

-

La menace représentée par l'eau

Chapitre 1. Une substance punitive

1. La condamnation de l'homme destructeur

Voici donc la toile *Catskill Mountain House: The Four Elements*, qui est, à l'évidence, très différente de *View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*.



Figure 27 : Thomas Cole, *Catskill Mountain House: The Four Elements*, 1844

Comme nous venons de l'expliquer, cette toile offre presque le même point de vue que sa jumelle. Nous nous trouvons toujours à proximité de rochers escarpés, face à la Catskill Mountain House.

On peut toutefois remarquer que *Catskill Mountain House: The Four Elements* a été réalisé dans un style tout à fait différent du tableau précédent : les traces de pinceaux y sont beaucoup plus visibles. Si l'on observe l'orage qui sévit dans le coin supérieur gauche, on constate, en effet, que la pluie s'abat sur la montagne suivant différents couloirs aux contours marqués. De plus, le contraste entre le gris foncé, dans lequel est peinte la pluie située le plus en hauteur, et le gris clair, qui caractérise celle qui tombe plus bas, est net. Les forêts ont, quant à elles, un aspect beaucoup plus trouble que dans *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*. Se dégage donc de la forêt brune située au second plan un flou

général, qui semble provenir de la rencontre de la multitude de touches de couleurs qui la constitue.

Dans ce tableau, Cole paraît avoir voulu rendre compte de l'impression générale qu'il aurait eue face à une telle scène. Il ne s'est pas focalisé sur les détails la composant, alors que c'était ce qu'il avait l'habitude de faire. Comme nous le verrons par la suite, *Catskill Mountain House: The Four Elements* est la seule toile qu'il a peinte dans ce style. À cette occasion, il s'est rapproché du style proto-impressionniste de Turner, qu'il critiquait pourtant vertement.

On peut se demander pourquoi Cole a choisi, dans cette œuvre, de rompre aussi drastiquement avec le style qu'il a développé tout au long de sa carrière. Peut-être a-t-il jugé que le fait de peindre les éléments du paysage par touches successives estomperait les frontières entre chacun d'entre eux, et soulignerait ainsi leur cohésion. Car, dans le titre du tableau sont mentionnés les quatre éléments naturels fondamentaux, et ces derniers agissent vraisemblablement tous dans un but commun : détruire l'hôtel, qui fait figure d'intrus dans cette région tranquille et sauvage. En effet, l'eau, qui apparaît sous la forme d'un orage, s'abat directement sur lui. La terre, incarnée par le rocher abrupt du premier plan, vient le compresser visuellement entre l'orage et lui. Quant au feu – représenté par l'incendie que l'on aperçoit sur la droite – il menace de progresser vers lui. Enfin, l'air propage la fumée épaisse de cet incendie et les nuages noirs de l'orage en sa direction. On observe d'ailleurs un parallélisme intéressant entre l'incendie et la fumée qu'il dégage, et l'hôtel surplombé de nuages sombres, qui sont tous deux des lieux subissant une destruction. L'hôtel semble ainsi condamné de toutes parts : une catastrophe de grande échelle s'annonce.

Ce tableau traduit donc de manière évidente le profond mépris de Cole envers le développement du tourisme dans les montagnes Catskill. Il ne fait aucun doute que le message délivré est plus clair que lorsque le peintre place des troncs d'arbres coupés plus ou moins visiblement au sein de ses compositions. En outre, on peut constater qu'au contraire du tableau précédent, aucun homme ne figure dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*. Cela renforce l'impression que la nature a commencé à reprendre ses droits, et que l'homme n'a déjà plus sa place en ces lieux. Glorieuse et présente tout autour de l'hôtel, la nature détient le rôle principal du tableau. Elle peut être perçue comme l'incarnation de l'indignation de Cole face au tourisme, et également comme une manifestation de la colère divine contre l'homme pécheur. En effet, la pluie est considérée universellement comme le symbole des influences célestes reçues par la Terre⁴⁵.

⁴⁵ Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, 1982, p.885.

Le thème de la nature déchaînée contre l'homme se retrouve dans plusieurs autres tableaux coliens, que nous allons étudier par la suite. Un tel déchaînement éveille naturellement de la terreur chez le spectateur. Cependant, ce dernier prend un certain plaisir à échapper au danger qui règne dans une toile comme *Catskill Mountain House: The Four Elements*, en pouvant le contempler de loin, au lieu de devoir le fuir. Ce sentiment ambivalent provient du caractère sublime du tableau.

La notion de sublimité a été évoquée pour la première fois dans le *Traité du Sublime*, un ouvrage grec datant du premier siècle après J.-C. Cet ouvrage, qui est d'ordinaire attribué au philosophe Longin, a été traduit en français en 1674 par l'homme de lettres Nicolas Boileau, puis en anglais en 1739 par William Smith. Ces deux traductions ont permis au traité de connaître une grande fortune auprès de nombreux penseurs du XVIII^e siècle⁴⁶.

À travers les âges, le sublime s'est appliqué aussi bien à la littérature qu'aux arts plastiques. En prose et en poésie, il pouvait se rapporter non seulement à la grandeur qui émanait des mots, mais aussi à un paysage décrit, bien souvent en proie aux catastrophes naturelles. En peinture, il concernait également des scènes ayant lieu en nature, dont nous allons détailler les caractéristiques par la suite. Dans le cadre de l'étude de l'œuvre de Cole, nous allons uniquement nous pencher sur le paysage sublime.

Dès 1701, le critique anglais John Dennis a identifié le sublime avec les passions de l'âme, telles que l'admiration, la joie, la stupeur, ou encore, l'horreur⁴⁷. L'écrivain anglais Joseph Addison, son contemporain, a complété ses théories en décrivant le sublime comme une émotion qui surgissait à la vue d'un paysage si impressionnant qu'il avait la capacité de susciter simultanément angoisse et plaisir⁴⁸. Le philosophe irlandais Edmund Burke a lui aussi été l'un des principaux théoriciens de cette notion, qu'il a développée dans l'essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Alors qu'Addison considérait le sublime comme étant "libérateur et exaltant", Burke, au contraire, le voyait comme quelque chose nous faisant nous sentir exclus et petits face au monde⁴⁹. Cependant, les deux hommes s'accordaient sur le fait que le sublime provoquait un sentiment ambivalent. Burke a expliqué, en effet, que le spectateur d'une scène sublime – qu'il la contemple en pleine nature, ou à travers une œuvre d'art – pouvait être terrifié par le déchaînement de la nature, mais éprouver, en même temps, un vif plaisir, en réalisant qu'il était protégé de celui-ci. Le

⁴⁶ Drahos, Alexis. *Orages et tempêtes, volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la Terre aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Hazan Eds, 2014, p.10.

⁴⁷ Laino, Imma. *Comment regarder la peinture : Contexte-Genres-Techniques*. Paris : Hazan Eds, 2017, p.368.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Shaw, Philip. *The Sublime*. Londres : Routledge, 2005, p.53.

déchaînement de la nature ne présentant pas de menace pour la vie du spectateur, ce dernier pouvait se délecter de son impressionnant pouvoir destructeur, disait le philosophe⁵⁰. *Catskill Mountain House: The Four Elements*, qui montre un ensemble de catastrophes naturelles, est donc un exemple parlant des effets qu'engendre un paysage sublime chez le spectateur.

L'opposition du sublime au beau a été, sans nul doute, l'une des principales contributions apportées par Burke à la théorisation du sublime. Il a déclaré que le sublime, empreint de noirceur et de puissance, était typiquement masculin, tandis que le beau, duquel émanent charme et légèreté, était intrinsèquement féminin⁵¹. En outre, si le sublime provoquait la peur, le beau évoquait, quant à lui, l'amour⁵². Burke considérait donc que pour peindre une scène sublime, l'artiste devait employer les qualités inverses de ce qui constituait le beau⁵³ :

“Another section of Burke's *Essay* is devoted to an analysis of beauty. Beauty is opposed to the sublime, since beauty provokes love, whereas the sublime evokes horror and fear. The beautiful is created by the artist who employs the reverse qualities of those which are constituent of the sublime. Therefore, Burke asserts, beautiful scenes are composed of small objects characterized by smoothness and by very gradual variations, in place of sharp contrasts of large, rough objects which are the ingredients of the sublime.”⁵⁴

La sublimité a été associée par Longin et les différents théoriciens du XVIIIe siècle à une variété de phénomènes naturels dont la violence “dépassait la faculté d'imagination”, comme le précise Drahos⁵⁵. Parmi ceux-ci, on peut citer : le tremblement de terre, l'effondrement, l'éruption volcanique, l'incendie, la foudre, l'eau en furie – qu'elle se trouve sous la forme d'un océan, d'une mer ou d'un lac agité, d'un torrent impétueux, d'une pluie diluvienne, d'une tempête de neige, de cascades impressionnantes, ou encore, d'une étendue sur le point d'inonder ses environs – et l'eau menaçante, prenant l'apparence de nuages noirs annonciateurs de pluie, ou d'une brume épaisse et sinistre. Le sublime se trouve également dans des lieux naturels particulièrement impressionnants et majestueux, tels que les montagnes et les glaciers. Les Alpes, par exemple, étaient perçues comme étant l'incarnation du lieu sublime par excellence, car la hauteur et l'escarpement de leurs sommets étaient à la fois terrifiants et envoûtants.

De manière générale, est sublime tout paysage rendant l'homme petit et insignifiant. Aussi, on retrouve dans de nombreux tableaux sublimes des XVIIIe et XIXe siècles un

⁵⁰ Büttner, p.226.

⁵¹ Shaw, p.9.

⁵² Noble et Vesell, p.XXXI.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Drahos, p.226.

personnage se tenant seul face à l'immensité terrifiante de la nature. Y figurent aussi régulièrement des artefacts dispersés çà et là, ou bien encore, des ruines, ces témoins de la chute de civilisations que le paysage engloutit peu à peu. La vastitude est également caractéristique du sublime, tout comme la suggestion de l'infinité. En effet, dans les tableaux sublimes, la nature semble souvent s'étendre à l'infini. Ce choix esthétique peut exprimer plusieurs idées. Tout d'abord, il souligne la grandeur et la puissance de la nature. Ensuite, il témoigne de l'omniprésence de Dieu sur Terre. Enfin, il suggère que l'âme humaine peut s'extirper de son enveloppe corporelle, si elle parvient à s'élever suffisamment pour comprendre le monde⁵⁶.

L'impression que la nature s'étend à l'infini dans le tableau sublime résulte, entre autres, de la répétition de motifs et de mouvements au sein de la toile. Celle-ci fait naître de la crainte chez le spectateur, car elle suggère la destruction imminente de l'homme par une puissance qui le dépasse. Cette crainte, que nous avons déjà évoquée en présentant les théories d'Addison et de Burke, provient également du désordre typique des compositions sublimes, qui montre que tout ce qui est en train de se produire échappe totalement au contrôle de l'homme, et que ce dernier est sur le point d'être englouti par la nature. De rapides transitions entre tons sombres et tons clairs participent aussi à faire émerger la crainte chez le spectateur, tout comme la suggestion de sons fracassants, venant briser le silence habituel du lieu naturel. Car, le sublime est particulièrement propice au déclenchement d'une perception sonore chez le spectateur : ce phénomène de correspondance entre image et son est appelé "synesthésie".

Pour finir, le sublime se traduit non seulement par la grandeur du paysage représenté dans la toile, mais aussi par la hauteur et la largeur de celle-ci, selon Burke. D'impressionnantes dimensions renforcent, en effet, l'idée que le sublime dépasse le cadre de la raison⁵⁷.

Les codes du sublime ont été largement adoptés par les peintres romantiques européens. Ces derniers en ont fait un thème pictural de prédilection, car il se prêtait très bien à l'exploration des liens unissant l'homme, la nature et le divin.

Turner et Constable, nous l'avons vu, ont tous deux été pris pour modèles par Cole pour leurs compositions pittoresques. Mais ils étaient aussi des maîtres du sublime, évoquant souvent à travers leurs œuvres la petitesse de l'homme et la périssabilité de ses ouvrages, face à la nature et au temps qui passe. Cole s'est donc également inspiré d'eux pour réaliser des tableaux de ce genre. Le peintre anglais John Martin était une autre figure de proue du sublime, dont Cole admirait beaucoup le travail. Tout comme le théologien anglais Thomas Burnet, auteur de l'ouvrage *The Sacred Theory of Earth* (1689), Martin situait le sublime dans un contexte

⁵⁶ Shaw, p.71.

⁵⁷ Scarpa, p.63.

apocalyptique. Comme nous le verrons par la suite, Cole s'est grandement inspiré des œuvres de ce dernier. Certains peintres préromantiques tels que l'Anglais Joseph Wright of Derby et le Français Joseph Vernet ont également laissé leur empreinte chez Cole. On retrouve, en effet, les éruptions volcaniques typiques du premier ainsi que les tempêtes marines caractéristiques du second dans des tableaux que nous étudierons plus tard. Chez les trois peintres, de telles catastrophes laissent les hommes livrés sans secours aux forces de la nature⁵⁸.

Le genre sublime était particulièrement adapté au marché de l'art américain, qui s'est développé, nous l'avons dit, au début du XIXe siècle, car les États-Unis regorgeaient de paysages grandioses et hasardeux. DeWitt Clinton – un homme politique et naturaliste qui a été, entre autres, gouverneur de l'État de New York au début du XIXe siècle – a écrit en 1816 :

“Can there be a country in the world better calculated than ours to exercise and to exalt the imagination – to call into activity the creative powers of the mind, and to afford just views of the beautiful, the wonderful and the sublime: Here nature has conducted her operations on a magnificent scale [...] This wild, romantic and awful scenery is calculated to produce a correspondent impression on the imagination.”⁵⁹

Mais c'est seulement à partir des années 1840 environ, que le sublime a commencé à être véritablement intégré à la peinture américaine. En effet, comme nous l'avons expliqué, on attendait jusqu'alors de la peinture de paysage qu'elle représente le réel. Le sublime étant souvent associé à l'imaginaire, il intéressait, à l'évidence, peu le public. Cependant, l'acquisition progressive de territoires vers l'ouest du continent au cours du siècle a fait découvrir aux Américains d'immenses régions présentant des caractéristiques sublimes, telles que la Sierra Nevada ou les Rocheuses, par exemple. Les membres de la Hudson River School, héritiers de Cole, ont peint avec passion ces territoires nouvellement découverts, et ont traduit leur majesté par le biais du sublime. Ce genre d'œuvres a aussitôt plu au public américain, car il mettait en avant la grandeur de leur pays et illustrait sa puissance, tout en proposant une réflexion sur les rapports qu'entretenait l'homme avec la nature⁶⁰. Mais, comme nous allons le voir, Cole n'a pas toujours bénéficié du même succès que ses successeurs lorsqu'il s'est essayé à la peinture sublime, sa vision de ce genre pictural étant, la plupart du temps, fortement liée à l'imaginaire.

⁵⁸ Büttner, p.22 et Drahos, p.20.

⁵⁹ Cummings, Thomas S. *Historic Annals of the National Academy of Design*. Philadelphie : George W. Childs Publisher : 1865, p.12. Cité dans Noble et Vesell, p.XXXII.

⁶⁰ Novak, *Nature and Culture*, p.33.

On trouve des éléments caractéristiques du sublime dans les premières toiles du peintre, qu'il a réalisées au cours des années 1820 dans les montagnes Catskill. Dans *Kaaterskill Falls*, par exemple, on peut considérer que la cascade est source de sublime, car le point de vue choisi par Cole donne au spectateur le sentiment d'être abrité dans une caverne protectrice, lui permettant de se délecter de l'intensité de son débit sans craindre d'être atteint par les eaux. De même, dans *Falls of the Kaaterskill*, la cascade chute violemment sur des rochers, formant ainsi une masse tentaculaire terrifiante, qui ne peut toutefois atteindre le spectateur, situé, là aussi, en retrait. L'arbre anthropomorphe rappelle, quant à lui, les personnages solitaires qui se situent au premier plan de nombreux tableaux sublimes, comme ceux que nous verrons par la suite. Ces deux tableaux, tout comme bien d'autres que nous avons déjà analysés⁶¹, sont donc, sans aucun doute, sublimes. Pourtant, nous avons auparavant expliqué que ces tableaux étaient pittoresques. C'est là que réside la réussite de Cole : le peintre est parvenu à conférer au paysage américain un aspect à la fois pittoresque et sublime⁶².

Dans l'un de ses carnets de croquis, figurent quelques lignes qui révèlent la façon très burkienne dont il appréhendait le sublime. En effet, il a écrit, après avoir passé un certain temps à contempler les cascades Kaaterskill, "Judge of my terror, when I found the water tumbling into the mouth of a cavern [...]" et "I felt a wide and vivid pleasure as I advanced"⁶³. Cole semblait donc avoir connaissance des théories du sublime dès ses débuts. On peut supposer qu'il s'est servi de celles-ci pour peindre ses tableaux sublimes durant toute sa carrière.

Par ailleurs, les auteurs de *Picturesque and Sublime* avancent qu'à travers ses toiles sublimes, Cole avait l'intention de montrer le péril enraciné dans la nature et de traduire la peur d'être tué par cette dernière, tout comme le poète écossais James Thomson, dans son poème "Autumn" (1730)⁶⁴ :

[...] But as the aërial tempest fuller swells,
 And in one mighty stream, invisible,
 Immense, the whole excited atmosphere,
 Impetuous rushes o'er the sounding world,
 Strained to the root, the stooping forest pours
 A rustling shower of yet untimely leaves.
 High-beat, the circling mountains eddy in,
 From the bare wild, the dissipated storm,
 And send it in a torrent down the vale. [...]⁶⁵

⁶¹ *From the Top of the Kaaterskill Falls, Landscape with Tree Trunks, View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson)*, pour ne citer qu'eux.

⁶² Barringer et al., p.121.

⁶³ Noble et Vesell, p.36.

⁶⁴ Barringer et al., p.31.

⁶⁵ Thomson, James. "Autumn". *The Seasons*. New York : Clark and Austin, 1854, [en ligne]. Adresse web : <https://www.poemhunter.com/poem/the-four-seasons-autumn/>.

Il est donc probable que Cole se soit inspiré des vers de Thomson pour peindre des scènes dans lesquelles la nature était déchaînée, et potentiellement mortelle. Il devait d'ailleurs souvent ressentir cette peur de trouver la mort dans la nature lorsqu'il partait en quête de quelque scène sublime à peindre. En effet, nous avons dit auparavant qu'il se considérait comme un "chasseur de vues". Mais la recherche de vues exceptionnelles le précipitait souvent dans des situations très périlleuses :

"A sudden darkness enveloped the scene, which a few moments before was beaming with sunlight, and thunders muttered in the distance. It was necessary in a few moments to seek a shelter, which I found beneath an overhanging rock. Under this massy canopy of stone I took my station, with the feeling of one who knows himself out of the reach of peril, while it is all around him. Here, thought I, as I paced the rocky floor of my temporary castle, I will watch, unharmed, the battle of the elements. The storm came on in all its majesty."⁶⁶

Si Cole s'évertuait tellement à trouver des lieux sublimes, c'était surtout parce que ceux-ci lui permettaient de peindre des tableaux à la morale limpide. Penchons-nous de nouveau sur *Catskill Mountain House: The Four Elements*, par exemple : on constate que le message transmis par ce tableau sublime est bien plus clair que ceux délivrés dans les tableaux pastoraux tels que *The Pic-Nic*. En effet, dans ces derniers, les souches, qui symbolisent la déforestation à outrance, attirent très peu l'attention du spectateur. La théâtralité, plus ou moins prononcée, qui caractérise les œuvres sublimes de Cole telles que *Catskill Mountain House: The Four Elements*, ainsi que d'autres œuvres que nous allons étudier, rendent donc particulièrement compréhensible le message que le peintre a voulu transmettre, puisqu'il est évident que les éléments naturels se déchaînent contre l'homme. La puissance qui émane des toiles sublimes de Cole provient du fait que, pour lui, la peinture de paysage avait le pouvoir de critiquer aussi bien le monde passé que le monde moderne, tout en offrant à l'homme la possibilité de se repentir⁶⁷.

À l'instar de nombre de ses contemporains, Cole considérait qu'il était de son devoir, en tant qu'artiste, de transmettre un ou plusieurs messages dans ses tableaux : "It was Cole's aim to give, in all his landscapes, that spiritual meaning which he himself drew from nature, and to teach, when the subject admitted of it, a strong moral lesson."⁶⁸

En effet, à partir des années 1820 – et en raison de la diffusion croissante de la pensée transcendantaliste aux États-Unis – les Américains se sont mis à considérer les artistes comme

⁶⁶ Noble et Vesell, pp.43-44.

⁶⁷ Barringer et al., p.49.

⁶⁸ Noble et Vesell, p.217.

de véritables intermédiaires entre la transcendance et le monde des hommes, leur don leur accordant une part du pouvoir de création et de révélation normalement attribué à Dieu⁶⁹. Tels des prêtres de l'Église de la Nature, ils ont ainsi été de plus en plus perçus comme des membres essentiels de la société, ce qui a constitué un grand changement par rapport à la façon dont ils étaient considérés au tournant du siècle⁷⁰. Cole a été l'un des premiers peintres américains à projeter des idées religieuses, morales, philosophiques et sociales dans le paysage, se faisant ainsi juge du comportement de l'homme et de sa nature tout au long de sa carrière.

Afin de rendre visible son jugement – qu'il percevait, du fait de son statut d'artiste, comme étant également celui de Dieu et de la nature – Cole a principalement utilisé la menace que représente l'eau en furie sur l'homme. C'est ce que l'on peut voir dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*, à travers l'orage qui s'abat sur l'hôtel. Dans ce tableau, l'eau punit l'homme pour l'impact que le développement du tourisme a sur la nature. Mais le peintre s'est surtout servi de la puissance dévastatrice propre à l'eau dans le but de dénoncer la destruction de l'environnement. C'était, après tout, son principal combat de conservationniste. Comme nous allons le voir, il a ainsi adopté un type de composition précis dans plusieurs tableaux sublimes abordant ce sujet.

The Oxbow, peint en 1836, est sûrement le plus célèbre des tableaux de Cole dénonçant l'impact négatif de l'homme sur la nature. Il offre une vue sur une vallée cultivée, située au pied du mont Holyoke, dans l'État du Massachusetts.

⁶⁹ Büttner, p.279.

⁷⁰ Novak, *Nature and Culture*, pp.42-43.



Figure 28 : Thomas Cole, *The Oxbow*, 1836

On constate que cette toile aux grandes dimensions est bipartite. Au premier et deuxième plans, dans une diagonale s'étirant du bord inférieur droit au bord supérieur gauche, on peut voir une forêt primaire. Peinte dans un camaïeu de verts, elle paraît très sauvage et débordante de vie, les arbres semblant presque pousser les uns sur les autres. Ce vert, qui attire le regard, est la couleur de la vie et du règne végétal par excellence⁷¹. Et parmi toute cette vie que la forêt abrite, on aperçoit, derrière quelques rochers, un peintre. Celui-ci n'est autre que Cole, qui s'est représenté lui-même, de dos, suspendant son geste pour lancer un regard intense au spectateur. Difficilement discernable, le peintre révèle sa présence en ayant disposé son matériel sur un rocher situé au premier plan, sur un fond clair. Nous reviendrons sur lui dans quelques paragraphes.

Sur la forêt s'abat une lourde averse, issue d'un amas de nuages sombres. Mais la vallée qui se trouve au troisième plan et qui constitue la partie droite du tableau, est, quant à elle, épargnée par cette catastrophe, car, comme nous l'indique le titre, l'orage vient de passer sur cette zone. Elle est donc désormais surplombée d'un ciel bleu, dans lequel flottent quelques nuages blancs tranquilles. Ces deux ciels contraires mis côte à côte donnent lieu à un fort contraste entre les moitiés du tableau. Celui-ci résulte également de l'opposition tranchante entre la forêt et la vallée. Dans cette dernière on trouve des plaines cultivées, où serpente le

⁷¹ Chevalier et Gheerbrant, p.1156.

Connecticut. Parce qu'elle a été défrichée, la vallée est d'un vert pâle, alors qu'elle a sûrement été couverte de forêts du même vert tendre que le mont Holyoke par le passé. Ce vert pâle, presque jaune, renvoie l'image d'une vallée stérile. Pourtant, elle ne l'est pas, puisqu'elle est cultivée. Mais cette impression provient également du fait qu'on y distingue aucun mouvement, au contraire de la forêt.

En montrant la nature vierge et féconde au premier plan, Cole souligne sa supériorité face aux lointaines étendues cultivées, qui paraissent vides et desséchées. Le peintre a choisi de se représenter dans la forêt, ce qui indique clairement sa préférence pour le monde sauvage. Son regard sévère semble ordonner au spectateur de prendre conscience du sort que subissent les forêts édéniques du nord-est américain, avant qu'il ne soit trop tard, et qu'elles ne disparaissent toutes sous les coups de la hache.

L'orage, qui vient seulement de balayer la vallée, peut être perçu comme une riposte de la nature face à son éventrement causé par l'homme. Symbole de la passion, il est l'un des premiers schèmes de la colère universelle⁷². Aussi peut-il être considéré comme une punition divine. De façon générale, chaque fois que Cole montre l'eau se soulever contre l'homme, on peut supposer qu'elle incarne aussi bien la fureur de la nature que celle de Dieu. Car, rappelons-le, il est fort probable que tous deux se soient confondus dans l'esprit de ce peintre romantique proche du courant transcendantaliste.

Cet orage contribue grandement à la dimension sublime du tableau. Il est en effet un élément naturel caractéristique de cette notion esthétique, évoquant à la fois la peur, l'infini et l'infini⁷³. C'est pour cela que Cole, comme nous le verrons par la suite, en a souvent placé dans les tableaux qu'il souhaitait rendre sublimes. Par ailleurs, durant la première moitié du XIXe siècle, orages, tempêtes et déluges étaient très en vogue auprès des artistes intéressés par les sciences, car ils trouvaient que ces impressionnants phénomènes naturels, nouvellement compris grâce aux avancées effectuées en géosciences, étaient fascinants à peindre. Notons, d'ailleurs, que l'orage est peint avec minutie : il est probablement le fruit de nombreuses heures d'étude. On retrouve donc, dans ce tableau, des traces de l'intérêt profond dont témoignait Cole pour le détail.

Le sublime de cette toile réside également dans le fait que l'on échappe, en tant que spectateur, au danger que représente l'orage : ce dernier n'a, en effet, pas encore atteint la zone de notre point de vue, qui se trouve en haut du mont. On peut donc apprécier de loin sa fureur, tout en restant en sécurité. De plus, le tableau présente de grands contrastes tonals,

⁷² Von Franz, Marie-Louise. *Les mythes de création*. Ville-d'Avray : La Fontaine de Pierre, 2004, p.200.

⁷³ Drahos, p.10.

caractéristiques de ce genre pictural. Nous avons déjà indiqué que la forêt tranchait avec la vallée, et que l'orage s'opposait au ciel bleu. Par conséquent, la partie gauche de la composition est bien plus foncée que la partie droite. Mais l'on observe aussi un contraste dans le mouvement, qui est également à l'origine du sublime. En effet, une importante tension règne entre l'orage tumultueux et le placide Connecticut.

Et si l'on se penche de plus près sur ce fleuve, on remarque qu'il a la forme d'un point d'interrogation. Celui-ci pourrait symboliser la perplexité de Cole face à la déforestation à grande échelle⁷⁴. Pour finir, *The Oxbow* a été peint sur une toile bien plus grande que celles que Cole utilisait habituellement pour ses vues, ce qui confère un aspect monumental au paysage, et renforce ainsi sa dimension sublime.

Ce tableau présente des similarités notables avec *View on the Schoharie*, peint dix ans auparavant.



Figure 29 : Thomas Cole, *View on the Schoharie*, 1826

Le point de vue adopté dans cette toile est à nouveau en plongée, le spectateur étant situé en hauteur, sur un pan de la montagne Schoharie. Il s'agit du point de vue le plus adapté au

⁷⁴ Cotter, [en ligne].

jugement d'une scène, ce qui laisse supposer que c'est, tout comme dans *The Oxbow*, ce que Cole nous invite à faire.

On peut observer les mêmes types de contrastes que dans le tableau précédent, concernant les tons foncés de la forêt et clairs de la vallée, l'orage sur la gauche et le ciel paisible sur la droite, et enfin, l'agitation du ciel orageux et la tranquillité du fleuve. Notons qu'ici, en revanche, l'orage s'approche de la vallée, ce qui nous situe avant le moment de la catastrophe. Mais cela n'enlève rien à l'aspect sublime du tableau, car nous sommes dans l'expectative : quelque chose est sur le point de se produire.

On aperçoit, au premier plan, un homme adossé à un arbre. Il tourne ainsi le dos à un paysage reflétant les effets dévastateurs du défrichement. Peut-être ce personnage incarne-t-il les contemporains de Cole qui fermaient volontairement les yeux sur cette situation dramatique. L'homme est mis en lumière comme sur une scène de théâtre, et le fait qu'il contraste autant avec la forêt noire située derrière lui renforce l'idée qu'il fait figure d'intrus dans le monde naturel, au contraire de Cole dans *The Oxbow*. En outre, il se trouve près de plusieurs arbres brisés, qui sont, encore une fois, anthropomorphes. Ces derniers peuvent symboliser la fragilité de l'homme et sa mortalité. Cela amène donc le spectateur à se questionner sur les rapports de pouvoir et de domination entre homme et nature.

Dans cette toile, nous est à nouveau présentée une opposition nette entre la nature sauvage et la nature cultivée par l'homme. Il ne fait aucun doute qu'une telle opposition donne au paysage une dimension politique : à l'instar de *The Oxbow*, *View on the Schoharie* dénonce l'impact de l'homme sur l'environnement⁷⁵. En utilisant l'eau en tant que punition imminente destinée à ce dernier, Cole semble vouloir prévenir le spectateur que les Américains devront faire face aux conséquences de leurs actes, s'ils continuent à détruire les forêts du nord-est du pays.

En 1828, soit deux ans après avoir réalisé ce tableau, Cole a peint une autre vue de la région de Schoharie, à la composition très similaire : *View of L'Esperance on the Schoharie River*.

⁷⁵ Barringer et al., p.77.



Figure 30 : Thomas Cole, *View of L'Esperance on the Schoharie River*, 1828

La ressemblance entre cette toile et *View on the Schoharie* est frappante. On constate néanmoins l'absence des grands arbres brisés caractéristiques de Rosa, qui étaient au premier plan de cette dernière. Un homme solitaire se trouve toujours sur le promontoire rocheux. Mais, cette fois-ci, il fait face à la vallée. En le plaçant ainsi, Cole ne laisse plus à l'homme la possibilité de prétendre ignorer que la couverture forestière est en train de disparaître, la vue étant désormais complètement dégagée. Ce tableau pourrait donc, lui aussi, être interprété comme un appel à la prise de conscience des conséquences déplorables du défrichement, dont la réalité est bien visible. En outre, l'orage destructeur qui se rapproche de l'homme ne le prendra par surprise : il sait ce qui l'attend. Cet homme pourrait ainsi représenter les hommes politiques américains qui connaissent les conséquences fâcheuses de la perte de la nature, mais qui choisissent, malgré tout, d'autoriser sa destruction.

On peut remarquer que l'homme est, tout comme celui du tableau précédent, vêtu de rouge. L'homme solitaire en nature portant du rouge est un motif que l'on retrouve régulièrement dans l'œuvre de Cole. En analysant le tableau *View Near the Village of Catskill*, nous avons expliqué que cette couleur chaude attirait l'œil, et que son contraste avec les couleurs froides environnantes était plaisant pour le spectateur. On peut ajouter à cela que le rouge est la couleur du pouvoir par excellence. Il est donc assez ironique qu'un homme ayant l'air puissant paraisse insignifiant face à la nature, ne pouvant échapper au danger qui s'annonce. N'oublions pas que le rouge est également la couleur de l'incandescence. Il rappelle

ainsi que c'est parce que l'homme menace de faire partir son environnement en fumée qu'un orage se dirige vers lui.

Enfin, en le voyant de dos, appuyé sur sa canne, et contemplant un paysage depuis un promontoire, comment ne pas songer au *Voyageur contemplant une mer de nuages*, du peintre allemand Caspar David Friedrich, peint dix ans plus tôt ? Ce tableau, qui est souvent choisi pour représenter la peinture sublime romantique, a sûrement été une grande source d'inspiration pour Cole. Les deux toiles montrent la petitesse de l'homme et son impuissance face à l'eau déchainée, qu'il s'agisse d'une tempête en mer pour l'une, ou d'un orage pour l'autre.



Figure 31 : Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818

2. La critique de la nature humaine

Intéressons-nous désormais à la série *The Course of Empire*, peinte entre 1834 et 1836. Elle accorde, elle aussi, un rôle central à l'eau punitive.

Les cinq tableaux qui la composent narrent l'histoire d'une civilisation. Nous sont présentées ses origines préhistoriques, sa période rurale, sa phase riche et prospère, puis sa chute, et, pour finir, le monde après elle.

Comme nous allons le voir plus en détail par la suite, *The Course of Empire* est une allégorie des dangers auxquels s'expose une civilisation lorsqu'elle fait preuve d'hubris⁷⁶. Et c'est la civilisation américaine qui est ici particulièrement visée : Cole souhaitait, à travers cette série, montrer à ses concitoyens la chute terrible des grands empires de l'Antiquité, qui a été, selon lui, en partie causée par le sentiment de toute-puissance des hommes⁷⁷. Il souhaitait donc que ces tableaux fassent réfléchir le public américain sur les conséquences potentielles de l'hubris en Amérique.

On peut constater que cette série est très différente des autres œuvres de Cole que nous avons étudiées jusqu'ici. Cela s'explique par le fait qu'elle se situe à la croisée de la peinture de paysage et de la peinture d'Histoire, les critiques la qualifiant tantôt d'"épico-historique", tantôt d'"héroïque"⁷⁸. En introduisant une dimension historique dans le paysage, Cole espérait élever le genre de peinture dans lequel il s'était spécialisé. En effet, comme il l'a déclaré lui-même en 1843 dans une lettre, il ne se considérait pas comme un "simple peintre de feuilles"⁷⁹, et a cherché, dès ses débuts, à produire des paysages proches de la peinture d'Histoire, qui pourraient transmettre une morale. Aussi, ce type d'allégorie, présentée en une suite de tableaux, faisait partie, aux yeux de Cole, du "genre le plus élevé de paysage qui soit" ("the higher style of landscape"). Il s'est appliqué à en réaliser d'autres, que nous étudierons par la suite : *The Voyage of Life*, et *The Cross and the World*⁸⁰.

Penchons-nous maintenant sur les tableaux qui composent *The Course of Empire*. Le premier, que nous avons brièvement évoqué dans la première partie, s'intitule *The Savage State*.

⁷⁶ Pfluger, p.634.

⁷⁷ Cadot, [en ligne].

⁷⁸ *Ibid.* et Pfluger, p.2.

⁷⁹ Ikemoto, Wendy N. E. *Antebellum American Pendant Paintings: New Ways of Looking*. New York : Routledge, 2017, p.80, et Novak, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*. New York : OUP, 2007, p.41.

⁸⁰ Pfluger, p.629.



Figure 32 : Thomas Cole, *The Savage State*, 1834

Il s'agit d'un paysage à la fois pittoresque et sublime. Désorganisé et mouvementé, il présente de nombreux contrastes de couleurs et de matières, et l'orage qui s'abat sur la droite suscite à la fois crainte et plaisir. Mais, contrairement à celui qui sévit sur la cité dans le quatrième tableau de la série, cet orage n'a pas pour but de symboliser la colère de Dieu ou de la nature. En effet, la civilisation en est ici à un stade préhistorique peu développé, comme en témoignent les vêtements en peaux de bêtes que portent les hommes, et le caractère rudimentaire de leur village. La nature, encore luxuriante, n'a donc pour l'instant aucune raison de se soulever contre ces hommes, qui semblent, d'ailleurs, ne faire qu'un avec elle, étant peu nombreux et à peine visibles.

L'orage doit donc peut-être sa présence à la volonté de Cole de montrer les difficultés qui accompagnent la vie de chasseur-cueilleur. On remarque toutefois que le ciel est dégagé sur la gauche du tableau, et que le vent souffle vers la droite. Cela indique que l'orage, qui surplombe actuellement le village, va finir par se déplacer vers l'ouest, et qu'une période plus calme s'annonce : l'âge d'or.

Le second tableau de cette série n'est autre que *The Pastoral State*, que nous avons déjà analysé.



Figure 33 : Thomas Cole, *The Pastoral State*, 1834

On y voit le même paysage que dans la première toile, le point de vue étant, cette fois-ci, légèrement décalé vers la droite. Ce glissement, effectué dans le sens de la lecture, est un moyen efficace de montrer que le temps s'est écoulé. On peut aussi constater, en observant la luminosité du ciel, que la scène du tableau se déroule durant la matinée, alors que celle de *The Savage State* prend place à l'aube.

Nous est donc présentée la période rurale de cette civilisation, durant laquelle, nous l'avons vu, les hommes vivent en harmonie totale avec leur environnement. De toutes les toiles de cette série, c'est *The Pastoral State* qui dégage le plus de douceur et de sérénité, incarnant un âge d'or tant glorifié dans les pastorales. Cependant, on ne peut ignorer cet arbre coupé que Cole a délibérément peint au premier plan, sur la droite. Comme nous l'avons expliqué auparavant, il s'agit-là d'une mise en lumière de l'impact de l'homme sur la nature. Car, si cette dernière est toujours luxuriante, beaucoup d'arbres ont tout de même été coupés, ce qui laisse présager la future transformation de ce village en cité moderne.

Découvrons maintenant le tableau central de cette série, que Cole a nommé *The Consummation of Empire*.



Figure 34 : Thomas Cole, *The Consummation of Empire*, 1836

Nous retrouvons ici un paysage complètement transformé. Seul le sommet de la montagne sur la droite nous confirme que cette scène est située au même endroit qu'auparavant. Car, à la place d'une forêt parsemée de clairières, s'élève désormais une immense cité d'un blanc étincelant, où sont réunies des centaines de personnes, à la gloire de leur empereur. Cette cité a pu voir le jour grâce à la maîtrise et à l'exploitation des ressources naturelles : au fil des années, l'homme a recouvert les rives de la baie de bâtiments plus majestueux les uns que les autres, et s'est emparé du domaine maritime, en y faisant circuler des bateaux. Ceux-ci sont, tout comme les statues, recouverts d'or, et chaque recoin de la cité est agrémenté d'étoffes de couleur. Cole nous peint donc le portrait d'un empire extrêmement riche, comme en témoigne aussi la fontaine en forme de corne d'abondance, symbole mythologique de richesse, de prospérité, et de félicité publique⁸¹. Le soleil est d'ailleurs au zénith, ce qui suggère que l'empire, festif et insouciant, a atteint son apogée. De plus, le ciel est très dégagé, et la mer, claire et limpide. On a donc l'impression d'avoir sous les yeux une cité glorieuse, que rien ne peut atteindre.

Cependant, lorsque l'on contemple cette scène, on est rapidement assailli par un sentiment de trop-plein. En effet, à cause de la célébration qui est en cours, les citoyens forment une foule dense qui recouvre toutes les surfaces, qu'elles se trouvent sur terre ou en mer. Il n'est

⁸¹ Chevalier et Gheerbrant, p.335.

donc laissé presque aucune place à la nature, qui se retrouve ensevelie sous les bâtiments, ou bien mise en pot. On a même emprisonné l'eau : la fontaine, au premier plan, dénonce le contrôle abusif de l'homme sur la nature⁸². Pour Cole, cette cité est donc le reflet des grandes villes surpeuplées du monde occidental, où les hommes n'ont d'yeux que pour la richesse et méprisent la nature. Ces derniers semblent être une sorte d'"excrescence pathologique" à la surface de la Terre, qu'il faut éliminer, selon Pfluger : "It is pretty clear that Cole regarded the urban proliferation of the *Consummation* as a pathological excrescence on the Earth."⁸³

Destruction, le quatrième tableau de la série, est l'œuvre dans laquelle nous retrouvons l'eau en furie.



Figure 35 : Thomas Cole, *Destruction*, 1836

Ce tableau tranche radicalement avec le précédent. En effet, la joie de la célébration a laissé place à la terreur et au chaos : la cité, assiégée, brûle. Des soldats étrangers, qui se distinguent par leur bouclier noir, combattent ceux de l'empire, au bouclier doré. De nombreux citoyens sont également tués, comme on peut le voir au premier plan, sur la droite. Là s'empilent des corps de femmes, d'enfants, et de vieillards, qui baignent dans des flaques de sang. Une femme vêtue de blanc, couleur de la pureté, se jette à la mer pour échapper à son bourreau.

⁸² The Thomas Cole Historic Site. *The Thomas Cole National Historic Site* [en ligne]. Adresse web : thomascole.org. Consulté le 20/05/20.

⁸³ Pfluger, p.634.

Cette vision, atroce, souligne la barbarie qui règne dans la cité. On assiste également à la noyade de dizaines de personnes, causée par l'écroulement du pont et l'embrasement des bateaux.

À travers cette scène terrible, Cole montre que la soif de pouvoir a conduit l'homme au conflit, et donc, à sa propre perte. L'immense statue guerrière sans tête située sur la droite semble directement faire allusion au fait que l'homme a "perdu l'esprit", une expression que l'on retrouve aussi bien en français qu'en anglais. On peut d'ailleurs apercevoir la signature de Cole sur la pierre qui la supporte : "T COLE 1836". Le peintre s'est donc inclus dans la scène. Un homme paraît même l'implorer de faire cesser le massacre, comme s'il était une puissance supérieure. Cole endosse ainsi le rôle d'une sorte de dieu, capable de décider du sort des hommes.

Là encore, il a choisi d'utiliser l'eau pour punir ces derniers. Mais au lieu de peindre une pluie diluvienne à l'approche, comme il l'a fait dans les tableaux que nous avons étudiés jusqu'ici, il a cette fois peint un véritable déluge, qui s'apprête à s'abattre sur la cité. Ce déluge en devenir a pour l'instant l'apparence d'un vortex de nuages sombres, qui se mêle à la fumée de l'incendie : c'est donc une toute autre échelle de violence qui s'annonce.

La position du vortex lui confère un rôle central au sein de la toile. En effet, le point de fuite se situe à sa base, les lignes fuyantes se rejoignant à l'horizon. Le regard est donc naturellement porté vers lui pour cette raison, mais aussi parce qu'il est un lieu de contrastes, son cœur et son sommet – où se trouve le soleil – étant plus clairs que ses contours. En outre, puisque les nuages qui le composent s'élèvent depuis chacune des rives de la baie, on a l'impression que ce vortex va engloutir tous les hommes, s'ils n'ont pas déjà sombré dans la mer ou été tués par l'ennemi.

C'est là où réside toute la puissance de *Destruction* : nous est seulement suggérée la disparition imminente de la cité sous les eaux déchaînées. Il revient donc au spectateur d'imaginer la scène, ce qui la rend encore plus terrifiante, puisqu'elle dépasse la faculté d'imagination. Par ailleurs, ce déluge qui s'annonce n'est pas sans rappeler le déluge biblique, narré dans le Livre de la Genèse. Ce dernier résulte de la volonté de Dieu d'effacer les hommes de la surface de la Terre, après qu'il a constaté leur perversion et le mal qui les habite. Ce tableau apocalyptique dans lequel les hommes doivent faire face au double danger de l'ennemi et de la nature est donc typiquement sublime. Son titre renvoie ainsi à la destruction de l'homme par lui-même et par la nature, qui obéit à la fois à Dieu et au peintre.

Le vortex que nous voyons ici rappelle indéniablement celui qui figure dans *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, peint entre 1810 et 1812 par Turner⁸⁴.

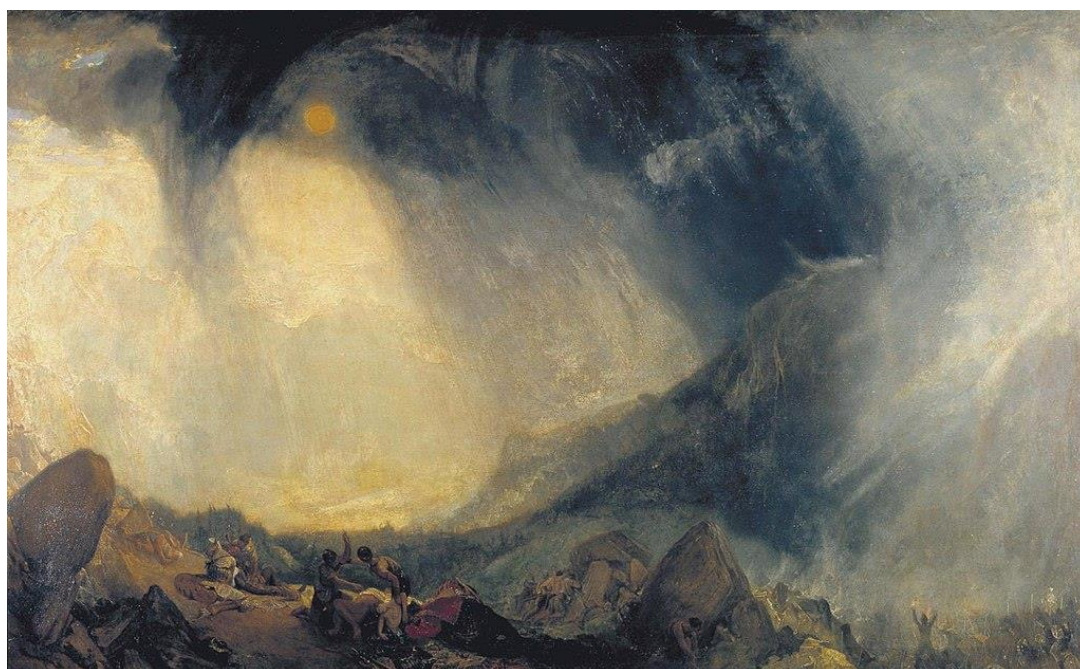


Figure 36 : William Turner, *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1810-1812

Ce peintre a toujours manifesté un intérêt pour la catastrophe. Plusieurs de ses œuvres montrent l'humanité dépassée par le déchaînement des éléments naturels⁸⁵. Il excellait dans l'art de la représentation de tempêtes, grâce sa capacité à dissoudre les formes dans l'atmosphère et à créer des contrastes frappants entre clarté et noirceur⁸⁶. On peut donc supposer que Cole s'est inspiré des tempêtes de Turner, et particulièrement de celle de *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, pour peindre le déluge en devenir de *Destruction*.

Le tableau, dans sa globalité, ressemble surtout à *Pandemonium*, que John Martin a peint en 1825⁸⁷.

⁸⁴ Drahos, p.44.

⁸⁵ *Ibid.*, p.30.

⁸⁶ Ferber, p.91.

⁸⁷ The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].



Figure 37 : John Martin, *Pandemonium*, 1825

Cette toile est directement inspirée du long poème épique *Paradise Lost*, écrit par le poète anglais John Milton en 1667. Elle représente la capitale des Enfers, nommée “Pandémonium”, dans le poème de Milton. La composition du tableau de Martin est proche de celle du tableau de Cole, car on y trouve un grand bâtiment classique – qui rappelle celui qui brûle chez Cole –, un soldat de dos situé au même endroit que la statue guerrière de Cole, et également un grand vortex de nuages noirs, ainsi que de hautes flammes dévastatrices. Il est donc très probable que Cole ait pris modèle sur *Pandemonium* pour donner à la cité un aspect de capitale des Enfers.

Martin est connu pour ses tableaux apocalyptiques. Il a été, comme nous l’avons dit précédemment, une grande source d’inspiration pour Cole, et les deux hommes se sont d’ailleurs rencontrés en Angleterre en 1829. Ce que Cole admirait tout particulièrement chez lui, c’était la façon dont il faisait émerger le sublime⁸⁸. Il se révélait principalement grâce à une théâtralité affirmée. La théâtralité typique du peintre est bien visible dans *Destruction*, se manifestant à travers le placement très maîtrisé des personnages, l’exagération de leurs expressions, et la mise en lumière de certains éléments à la dimension symbolique forte, comme la femme vêtue de blanc ou la statue du guerrier.

⁸⁸ Barringer et al., p.43.

Mais cette statue, tout comme les autres bâtiments de la cité autrefois si resplendissante, n'existe plus qu'à l'état de ruines dans le cinquième et dernier tableau de la série, *Desolation*.



Figure 38 : Thomas Cole, *Desolation*, 1836

Cole nous présente ici le monde après le déluge. Il fait nuit, ce qui signifie que la civilisation s'est éteinte. La cité est véritablement méconnaissable : le chaos a cédé sa place au silence assourdissant, et seules les ruines peuplent toujours les rives. Ces vestiges du passé semblent régner dans le paysage, l'un d'entre eux s'élevant glorieusement au premier plan. Pour le peintre, les ruines sont le motif qui suggère le mieux la périssabilité des travaux de l'homme⁸⁹. Elles symbolisent donc l'insignifiance de cette civilisation face au passage du temps.

Les hommes, auparavant si nombreux, sont désormais absents. Le massacre et le déluge les ont visiblement tous éliminés. La nature, en revanche, paraît avoir repris ses droits. En effet, la végétation repousse en tout lieu, et la montagne est à nouveau visible. Ce n'est donc pas l'homme qui est tout-puissant, mais bel et bien la nature, qui est la seule à vivre éternellement, semble nous dire Cole. Quant à l'eau, libérée des bateaux qui l'encombraient, elle serpente silencieusement entre les ruines, donnant ainsi à cette scène une atmosphère pittoresque.

⁸⁹ Noble et Vesell, p.XIX.

Mais *Desolation* est surtout empreint d'une profonde mélancolie. Et c'est la lune qui en est la principale cause⁹⁰. Située au niveau du point de fuite, elle attire le regard, ce qui indique que Cole souhaitait la mettre en avant. Cet astre est traditionnellement associé au renouveau, car le cycle lunaire est sans fin. Il est, de surcroît, la "promesse explicite de l'éternel retour", comme l'explique Durand⁹¹. Enfin, il renvoie aux phénomènes cycliques, parce qu'il est à l'origine des marées, qui ne sont autres que des oscillations cycliques du niveau de la mer, régissant presque toute vie sur Terre.

Cependant, tout cycle associé à celui de la lune semble destiné à connaître une fin malheureuse, car cette dernière est toujours vouée à disparaître⁹². Cela nous amène à rappeler qu'elle peut aussi être un élément funeste, les théologies l'associant souvent au retour à l'informe, au chaos, ainsi qu'au déluge⁹³. Durand ajoute que les mythes de décrépitude de l'humanité s'inspirent toujours des phases lunaires⁹⁴. Cet astre semble donc incarner le destin tragique de l'empire, et également prédire le sort que pourrait connaître toute civilisation qui cèderait à l'hubris. Et c'est, comme nous l'avons dit précédemment, la civilisation américaine qui est principalement visée par cette série. Peut-être Cole l'a-t-il peinte dans le but de prévenir les Américains que la destruction à outrance de la nature les conduira à s'éloigner de Dieu – qui fait partie d'elle – et qu'ils cèderont alors de plus en plus à l'hubris, qui les mènera, tout comme les citoyens de cet empire, à leur propre perte⁹⁵.

En outre, on observe que la lune se reflète dans l'eau, qui agit ici comme un miroir. Ce double renforce le symbole du cycle perpétuellement voué au malheur, ce qui explique pourquoi tant de mélancolie se dégage du tableau. Mais il évoque aussi une réflexion. En effet, il est intéressant de constater qu'en anglais, le mot "reflection" signifie à la fois "reflet" et "réflexion". Aussi, on peut supposer que Cole voyait, à l'instar de Bachelard, le monde comme un "immense Narcisse en train de se penser"⁹⁶, et qu'il a voulu représenter un monde qui réfléchisse sur sa condition. Mais plus aucun homme n'est présent dans ce tableau pour voir son reflet : il revient donc au spectateur de méditer, et aux Américains d'agir avant qu'il ne soit trop tard.

Cette série de tableaux est, à l'évidence, très didactique. Elle a été relativement bien reçue par le public américain, qui a apprécié sa morale. Celui-ci n'a cependant pas compris

⁹⁰ Bachelard, p.14.

⁹¹ Durand, p.337.

⁹² *Ibid.*, p.112.

⁹³ *Ibid.*, p.358.

⁹⁴ *Ibid.*, p.337.

⁹⁵ Noble et Vesell, p.XXXIV.

⁹⁶ Bachelard, p.35.

qu'elle condamnait la politique jacksonienne, car il voyait en Cole un peintre au service de la mise en valeur acritique de la société américaine⁹⁷. Ainsi, le message de *The Course of Empire* a été interprété comme étant destiné à l'humanité entière, et non à une civilisation particulière. Cole a été extrêmement déçu. Néanmoins, l'extrait de lettre qui suit révèle qu'il avait pressenti cela avant d'exposer ses tableaux :

“Will you excuse me if I say, I am afraid that you will be disappointed in the reception and notice my pictures will receive from the public, let them be exhibited to ever so good advantage? [...] Very few will understand the scheme of them, – the philosophy there may be in them. I hope I am prepared for all of this.”⁹⁸

Au cours de l'année 1828, soit six ans avant de débiter *The Course of Empire*, Cole a réalisé une autre série de deux tableaux présentant un parallèle entre la déchéance de l'homme et l'eau en furie.

Intéressons-nous tout d'abord au premier de ces tableaux, intitulé *The Garden of Eden*.



Figure 39 : Thomas Cole, *The Garden of Eden*, 1828

⁹⁷ Cadot, [en ligne].

⁹⁸ Cole, Thomas. Lettre à Luman Reed, datant du 26 mars 1836. Citée dans Noble et Vesell, p.160.

Dans cette toile, on peut apercevoir Adam et Ève, se tenant au milieu du jardin d'Éden. Le couple semble saluer une entité située dans le ciel, en haut à droite du tableau. On peut supposer qu'il s'agit de Dieu, incarné par le soleil, celui-ci étant un symbole courant de la divinité. Peut-être est-il remercié d'avoir créé un paradis si luxuriant, dans lequel poussent de nombreuses espèces de plantes, et évoluent toutes sortes d'insectes et d'animaux. Notons aussi la présence de nombreux cristaux de couleur dans la mare où se déverse la rivière. Ces derniers font indéniablement écho à l'abondance qui caractérise le jardin.

L'idée d'abondance est aussi suggérée par l'eau de la rivière, qui paraît s'écouler éternellement, et nourrir toute forme de vie sur son passage. Par ailleurs, on distingue à l'arrière-plan une chaîne de montagnes qui possède en son creux une cascade. La montagne étant, de par sa grandeur, associée au divin, cette eau évoque naturellement l'eau baptismale⁹⁹. Elle est, de plus, très claire, ce qui souligne sa pureté. Cette cascade semble donc bénir le jardin, et la rivière, lui conférer son immortalité.

Le second tableau, nommé *Expulsion from the Garden of Eden*, nous immerge dans une toute autre atmosphère.



Figure 40 : Thomas Cole, *Expulsion from the Garden of Eden*, 1828

⁹⁹ Chevalier et Gheerbrant, p.745.

Comme le titre l'indique, il représente l'expulsion d'Adam et Ève du paradis, après qu'Ève a goûté au fruit défendu. Alors que la composition du tableau précédent s'organise selon un triangle, rendant ainsi hommage à la trinité, celle de ce second tableau est, au contraire, bipartite, signalant ainsi la séparation brutale du couple avec le divin. Au centre de la toile, se situe un portail creusé dans un immense rocher. Il sépare le jardin d'Éden, que nous venons de voir, du monde des mortels. Ce dernier est dominé par des tons bruns, évoquant, outre le sol terrestre, la dégradation, l'humilité, et la pauvreté¹⁰⁰. Ces tons contrastent avec les tons verts et bleus du jardin, qui, eux, renvoient à la vie.

Si Adam et Ève menaient une vie paisible dans le premier tableau, ils sont désormais en fuite, chassés par la lumière divine à travers le portail. On remarque qu'Adam regarde une dernière fois derrière lui avec regret. Cette représentation de la Chute rappelle fortement l'une des gravures de Martin qui illustrent le poème *Paradise Lost*¹⁰¹.



Figure 41 : John Martin, *Expulsion of Adam and Eve*, date inconnue

Dans celle-ci, le couple est en effet représenté de la même façon, l'unique différence étant que c'est Ève, et non Adam, qui se retourne. De plus, on peut voir dans cette gravure un portail creusé dans un rocher, qui laisse passer une lumière vive. Ce portail signale, tout comme dans *Expulsion from the Garden of Eden*, l'entrée dans le monde des mortels, où une tempête

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.172.

¹⁰¹ Barringer et al., p.128.

dévastatrice attend le couple. Les critiques ont jugé la ressemblance entre ces deux œuvres si frappante que Cole a été accusé de plagiat :

“Thomas Cole saw the Paradise Lost mezzotints in 1828 and was profoundly affected by them. When his *Expulsion from the Garden of Eden* was exhibited at the National Academy of Design that year, a hostile critic accused Cole of plagiarism, claiming that ‘the whole of the expulsion is a literal copy of the celebrated Martin’s picture’. This allegation caused a crisis in the American artist’s early career, the more so because the visual evidence of the similarity was all too clear.”¹⁰²

Pour revenir au tableau de Cole, on constate que le couple originel paraît minuscule face à un environnement extrêmement menaçant. Il est, en effet, forcé de fuir, assailli par des vagues qui ressemblent à s’y méprendre à des flammes. En plus de cela, il est poussé par un vent puissant faisant même plier les arbres. Enfin, il est surplombé par un terrifiant orage. Ainsi, on constate que Cole a une nouvelle fois utilisé le motif de l’orage pour punir la nature pécheresse de l’homme. Quant à la pluie, peinte d’un gris foncé et présentant des coups de pinceaux appuyés, elle rappelle celle qui figure dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*. Cette pluie forme une trouée dans l’espace, qui laisse entrevoir un volcan en éruption. Ce dernier peut être interprété, à l’instar de l’orage, comme une manifestation de la fureur de Dieu¹⁰³. Adam et Ève sont donc menacés d’être engloutis à la fois par l’eau qui se situe derrière et au-dessus d’eux, et par la lave. La cruauté et la souffrance auxquelles ils devront faire face dans le monde des mortels sont symbolisées par un loup dévorant un cerf avec sauvagerie¹⁰⁴.

Il ne fait aucun doute que l’eau tient une place centrale dans ce tableau. L’eau menaçante, qui se manifeste sous la forme de l’orage et des vagues, contribue grandement à lui donner sa dimension sublime. Mais figurent également dans cette toile deux cascades, qui, même si elles ne présentent pas de danger pour le couple, méritent toute notre attention. La première, située sur la droite, fait partie du jardin d’Éden. Il s’agit en fait d’une rivière qui se déverse dans le vide avant de remonter dans les airs, en effectuant une boucle. On peut supposer que ce mouvement fait allusion à la vie éternelle que procure le paradis. Cette cascade s’oppose nettement à celle qui se trouve dans le monde des mortels. Celle-ci ne remonte pas, mais chute, au contraire, avec fureur, faisant ainsi écho à la chute du couple. La présence de cette cascade révèle que, dans son œuvre, Cole a fait de l’eau non seulement un miroir de ses environs – comme nous l’avons vu dans *Desolation*, par exemple – mais aussi un miroir de l’action centrale

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Chevalier et Gheerbrant, p.748.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.672.

du tableau. Grâce à cet élément, il parvient à inciter le spectateur à se concentrer sur une zone précise de la toile.

Dans la série *The Garden of Eden*, tout comme dans *The Course of Empire*, le destin de l'humanité apparaît très sinistre. Les catastrophes naturelles que l'homme subit semblent être des punitions provenant à la fois de Dieu et de Cole. Tout porte donc à croire qu'à travers des eaux déchaînées, ce dernier a exprimé le désir que l'homme combatte sa nature pécheresse.

Bien que Cole ait été connu pour être un grand pessimiste, ses tableaux et ses écrits révèlent qu'il n'a jamais cessé de croire au progrès de l'humanité¹⁰⁵. Il était en fait convaincu que l'homme était une part essentielle de la nature, et espérait qu'un jour il parviendrait à coexister avec elle sans faire preuve de domination ou de tyrannie à son égard :

“[...] his “conservatism” always allowed for a fitting measure of progress, and held out the hope for harmonious coexistence of the human and the natural: a vision, finally, of Man as an essential (but not tyrannically domineering) part of Nature, hopefully respectful of, and always subject to, the limits of the natural world. This is the vision realized most idyllically in those Arcadian or pastoral scenes, where the boundaries between the natural and the human worlds are shown clearly enough, but generally in soft and mutually yielding contours, not in the harsh lines of a radical confrontation.”¹⁰⁶

Cette symbiose rêvée entre homme et nature est parfaitement visible dans ses pastorales américaines. Mais on la retrouve aussi dans ses tableaux mettant en scène des Indiens, qu'il admirait probablement pour le profond respect qu'ils avaient pour la nature. Il serait donc faux de croire que Cole méprisait les hommes. Le peintre sentait d'ailleurs que son destin ne se trouvait pas à l'écart des hommes mais parmi eux, et se disait qu'il était préférable de les aimer davantage, tout en maintenant intacte sa dévotion à la nature : “He knew and felt, in calm and thoughtful moments, that his path was not aside from, but among men, and that true philosophy was in loving ‘not *nature* less, but *man* the more’.”¹⁰⁷

Par ailleurs, Cole pensait qu'il était essentiel de faire figurer des hommes dans un paysage pour obtenir une composition qui soit pleinement satisfaisante. En effet, il a déclaré un jour dans une lettre : “Simple nature is not quite sufficient. We want human interest, incident and action, to render the effect of landscape complete.”¹⁰⁸ Ainsi, l'ajout de personnages avait pour lui un intérêt esthétique car ces derniers apportaient des couleurs et du mouvement à la toile. C'est ce que l'on peut voir dans *View Near the Village of Catskill*, par exemple : la

¹⁰⁵ Barringer et al., p.42 et Pfluger, p.633.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Noble et Vesell, p.209.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.219.

présence des promeneurs rend indéniablement la toile plus captivante pour l'œil. Cole semblait ainsi partager le point de vue de Gainsborough, qui animait souvent ses paysages avec des personnages, justifiant son choix ainsi : “[ils] créent une distraction pour l'œil pour le détourner des arbres et qu'il y revienne ensuite avec une joie d'autant plus grande”¹⁰⁹.

La présence humaine dans un tableau permettait également à Cole de proposer une réflexion sur l'interaction de l'homme avec la nature, et sur son rapport avec le divin. Pour lui, c'était au contact de l'homme que la nature pouvait révéler toute sa puissance¹¹⁰. Aussi, au fil des années, le peintre a intégré de plus en plus souvent un ou plusieurs personnages dans ses compositions, qu'elles se rapprochent du réel, comme *The Oxbow*, ou qu'elles soient de nature allégorique, comme *The Course of Empire*.

¹⁰⁹ Büttner, p.245.

¹¹⁰ Noble et Vesell, p.219.

Chapitre 2. L'écoulement du temps

1. *The Voyage of Life : une allégorie de la vie*

Mais Cole avait d'autres raisons de peindre des personnages. Cela lui permettait tout d'abord d'explorer le rapport de l'homme à la vie et à la mort. En effet, en plaçant des personnages anonymes dans différentes situations, il laissait la possibilité au spectateur de s'identifier à eux, et de comprendre les dangers qui pourraient les guetter. De plus, et comme nous allons le voir dans ce chapitre, il pouvait, à travers la situation dans laquelle se trouvaient ses personnages, projeter ses propres peurs.

La série *The Voyage of Life* a été entièrement peinte en 1842. Il s'agit de la dernière série que Cole a achevée avant de mourir. À l'instar de *The Course of Empire*, *The Voyage of Life* est une allégorie. Les deux œuvres se ressemblent d'ailleurs beaucoup. Cependant, au lieu d'assister au cycle de vie mouvementé d'une civilisation, on assiste cette fois-ci à celui d'un homme.

Cette série comporte quatre tableaux de grande dimension, qui ont pour but de représenter les différentes étapes de la vie : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, la vieillesse, et enfin, la mort. Nous est montré un homme voyageant en barque sur le "fleuve de la vie", sous le regard attentif d'un esprit angélique¹¹¹. Cole voyait en le fleuve une métaphore du cours de la vie et du temps qui nous emporte, déclarant "We are borne on the hours down the Stream of Life"¹¹². Cela s'explique peut-être par le fait que le fleuve a, tout comme la vie humaine, un début et une fin, naissant dans les montagnes sous forme de ruisseau et se jetant ensuite dans l'océan. Par ailleurs, l'eau a un aspect changeant, pouvant tour à tour être paisible ou violente. Le fleuve est donc particulièrement apte à incarner à la fois les moments simples et les obstacles de la vie. Enfin, il convient de souligner que le fleuve, la rivière et la mer sont tous des symboles anciens du cours de l'existence humaine. Aussi, il est probable que Cole ait rencontré cette métaphore dans de nombreuses œuvres avant de réaliser *The Voyage of Life*¹¹³.

Le premier tableau de cette série est intitulé *Childhood*.

¹¹¹ Noble et Vesell, p.211.

¹¹² The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].

¹¹³ Chevalier et Gheerbrant, p.439.



Figure 42 : Thomas Cole, *Childhood*, 1842

On y voit un bébé, assis dans une barque d'or, aux côtés d'un esprit angélique. La barque navigue sur des eaux tranquilles, qui émergent d'une caverne. Celle-ci est, pour Cole "le symbole de nos origines terrestres et de notre passé mystérieux"¹¹⁴. En effet, elle est, sur le plan symbolique, l'archétype de la matrice maternelle¹¹⁵. Cette scène nous évoque donc naturellement le moment de la naissance. De plus, l'esprit angélique a une apparence féminine. Par conséquent, on pourrait presque voir dans cette embarcation Marie veillant sur son fils Jésus. La barque rappelle, d'ailleurs, un berceau¹¹⁶. On peut ainsi supposer que *Childhood* célèbre la protection maternelle qui se ressent particulièrement au début de la vie. En effet, aucun danger n'apparaît dans cette toile. Y règne, au contraire, une atmosphère douce et paisible, très similaire à celle que l'on trouve dans *The Garden of Eden*. L'enfance est donc montrée ici comme une étape de vie paradisiaque.

Cette toile signale le début d'un cycle à l'aide de plusieurs procédés. Tout d'abord, la scène se déroule le matin, comme l'indique la couleur rosée du ciel, caractéristique de l'aube. Ensuite, la végétation suggère que nous sommes au printemps, qui est la saison de la naissance et du début de la vie par excellence. Enfin, on remarque la présence d'un élément qui figurera

¹¹⁴ "The dark cavern is emblematic of our earthly origin, and the mysterious Past." Noble et Vesell, p.214.

¹¹⁵ Chevalier et Gheerbrant, p.208.

¹¹⁶ Durand, p.287.

dans tous les tableaux : il s'agit du sablier, placé à l'avant de la barque. On constate que presque aucun grain n'est déjà tombé.

Le deuxième tableau se nomme *Youth*.



Figure 43 : Thomas Cole, *Youth*, 1842

Dans ce dernier, Cole a choisi d'adopter un point de vue différent. Le fleuve émerge désormais de la droite du tableau, ce qui a pour effet de briser la continuité visuelle de la narration. Cole s'est expliqué à ce sujet, et a révélé qu'il ne souhaitait pas que le spectateur s'ennuie en contemplant la même composition, d'une toile à l'autre¹¹⁷. Cette nouvelle orientation du fleuve donne un arrangement visuel davantage satisfaisant, car on peut mieux découvrir le paysage dans lequel évolue le personnage¹¹⁸. Celui-ci a grandi et est devenu adolescent. Il se tient debout, ce qui montre qu'il a acquis de l'indépendance. Quant à l'esprit angélique, on constate qu'il est descendu du bateau et qu'il fait un signe d'au revoir au garçon depuis la rive.

Cole nous indique, grâce à de nouveaux indices, qu'un certain temps s'est écoulé. La scène prend désormais place l'après-midi, durant l'été, et le niveau du sablier a légèrement baissé. Le fleuve s'élargit peu à peu, ce qui montre que l'adolescent accumule de plus en plus

¹¹⁷ The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].

¹¹⁸ *Ibid.*

d'expériences. On remarque qu'il tend la main en direction d'un palais aqueux, flottant au loin, dans le ciel. Or, Cole comparait souvent les rêves et les désirs des jeunes gens à des "châteaux dans les nuages"¹¹⁹ :

"I am still a Youth in imagination & build Castles still. They will crumble away most likely but if I can find by groping amid the ruins some bits of gold I may perhaps consider myself fortunate."¹²⁰

Ce palais flottant pourrait donc incarner les souhaits du garçon, et le fait qu'il tende la main vers lui indique qu'il aimerait les réaliser à tout prix¹²¹. Cependant, ce palais à l'aspect vaporeux ne semble être qu'un mirage et ne jamais pouvoir être approché. Cela suggère que Cole pensait qu'il était difficile de réaliser ses rêves de jeunesse au cours de sa vie. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie. Enfin, on peut voir sur la droite, au loin, que la rivière devient de plus en plus agitée, et qu'elle se rapproche d'un précipice. Ce détail annonce les périls auxquels le jeune homme sera exposé dans le futur.

Le troisième tableau, *Manhood*, nous conduit justement à ce précipice.



Figure 44 : Thomas Cole, *Manhood*, 1842

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Cole, Thomas. Lettre à Asher B. Durand, datant du 8 mars 1842. Citée dans Schweizer, Paul D. *Thomas Cole's Voyage of Life*. Utica, NY : Munson Williams Proctor Inst., 1985, p.4.

¹²¹ Nous reviendrons sur ce palais dans la dernière partie.

Là encore, nous découvrons une nouvelle composition. Comme l'indique le coucher de soleil, nous sommes désormais en fin de journée. L'arbre mort aux feuilles rouges qui se trouve sur la droite nous situe en automne. Enfin, on constate que le sablier s'est un peu plus écoulé.

L'adolescent, devenu homme, se dirige tout droit vers des rapides, qui pourraient s'avérer mortelles. Il semble implorer l'esprit angélique de lui venir en aide, car son entrée dans cette partie dangereuse du fleuve paraît dépendre de la façon dont il confrontera les trois spectres qui se trouvent juste au-dessus de lui. Ces spectres terrifiants, que Cole considère comme des "silhouettes démoniaques", incarnent le suicide, l'intempérance et le meurtre, qui sont, pour le peintre, les tentations qui sèment le plus le trouble chez l'homme¹²². Ils ont un aspect aqueux, et donnent presque l'illusion d'être des nuages. Ainsi, si jusqu'ici l'eau existant sous la forme de nuages menaçants incarnait la colère de Dieu et de la nature, elle incarne, dans cette toile, les tentations du diable, devenant, à son image, une "synthèse des forces désintégrantes de la personnalité"¹²³. Une telle démonisation de l'eau est une véritable exception dans l'œuvre de Cole. Toutefois, il n'est pas étonnant que le peintre utilise l'eau comme un réceptacle du mal : comme l'explique Bachelard, l'eau, de par son aspect extrêmement changeant, peut aussi bien incarner des concepts positifs que négatifs¹²⁴. C'est ce que nous avons vu avec la cascade qui figure dans *Expulsion from the Garden of Eden*, par exemple. Signalons, par ailleurs, que l'on peut aussi voir dans *Manhood* la représentation d'une possible chute. Seulement, l'objet tentateur qui risque de mener l'homme à sa perte n'est plus le fruit défendu, mais sa propre nature.

L'esprit angélique, quant à lui, observe la scène depuis le ciel, l'air sévère. Il semble furieux qu'au fil des années, l'homme ait cédé aux plaisirs matériels superficiels. En effet, on constate qu'au lieu de se situer, comme dans sa jeunesse, sur un tapis de fleurs – qui évoquent les vertus de l'âme¹²⁵ – il se tient désormais sur un amas d'étoffes, qui représentent les richesses. Ces étoffes rappellent celles qui figuraient dans le tableau *Consummation* et qui reflétaient l'accumulation excessive de richesses par l'empire, ayant finalement provoqué son effondrement. En outre, les figures sculptées sur l'avant de la barque affichent un air malheureux, alors qu'elles avaient une expression neutre dans le deuxième tableau, et heureuse dans le premier. Ces figures annoncent donc le malheur qui attend l'homme s'il cède aux trois tentations.

¹²² The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].

¹²³ Chevalier et Gheerbrant, p.405.

¹²⁴ Bachelard, p.170.

¹²⁵ Chevalier et Gheerbrant, p.516.

On peut détecter dans *Manhood*, tout comme dans *Destruction*, l'influence du genre de la marine. Turner, qui, nous l'avons vu, avait un goût prononcé pour les catastrophes naturelles, a peint plusieurs scènes de tempêtes en mer qui ont pu inspirer Cole, telles que *Seascape with a Squall Coming Up* (c.1803), ou encore *The Shipwreck* (1805).



Figure 45 : William Turner, *Seascape with a Squall Coming Up*, 1803



Figure 46 : William Turner, *The Shipwreck*, 1805

Dans ce dernier, un navire est sur le point de sombrer. On peut ainsi faire un parallèle entre ce navire et la barque qui tangue dangereusement dans *Manhood*. Pour réaliser ces scènes sublimes, Turner a pris modèle sur les marines de l'Anglais Philip James de Loutherbourg, et du Français Joseph Vernet. Celui-ci a été une figure emblématique du thème de la catastrophe naturelle au XVIII^e siècle, qui est devenu, grâce à lui, un genre à part entière. Mais les premiers à s'essayer à la marine ont été les peintres néerlandais du XVII^e siècle. Elle est devenue, aux côtés des paysages, un genre populaire, et certains peintres ont décidé de s'y consacrer exclusivement. Les marines néerlandaises pouvaient illustrer les succès commerciaux et guerriers remportés en mer, mais aussi les catastrophes navales, ainsi que les dangers maritimes, dont on retrouve l'esprit dans *Manhood*¹²⁶. Jacob van Ruysdael, l'un des peintres paysagistes néerlandais les plus notables, a été l'une des figures de proue de la marine. Willem van de Velde a lui aussi été un pionnier de ce genre. Dans sa toile *Navires sur une mer agitée*, peinte aux alentours de 1672, la représentation de la violence des vagues agitées par la tempête est particulièrement convaincante¹²⁷ :

¹²⁶ Büttner, p.186.

¹²⁷ *Ibid.*



Figure 47 : Willem van de Velde, *Navires sur une mer agitée*, c. 1672

On peut supposer que Turner s'est inspiré de ce tableau pour peindre *The Shipwreck*, car les compositions se ressemblent grandement. Et si Cole, en réalisant *Destruction* et *Manhood*, s'est inscrit dans la tradition de la marine, c'est sans doute pour capturer l'atmosphère propre à ce genre : celle du danger imminent de la noyade dans des eaux hostiles.

Le quatrième tableau de cette série se nomme *Old Age*.



Figure 48 : Thomas Cole, *Old Age*, 1842

Dans celui-ci, on observe que l'homme est devenu un vieillard. La nuit est tombée, l'hiver est arrivé, et le sablier s'est entièrement écoulé. Quant au fleuve, il s'est désormais jeté dans l'océan, sa destination finale. Ces fins de différentes natures font ainsi écho à la propre fin de vie du vieillard. Car, ce tableau ne représente pas seulement la vieillesse : il montre aussi la rencontre de l'homme avec la mort. L'esprit angélique, accompagné de l'un de ses semblables, est venu le retrouver pour le porter au ciel.

Cette représentation de la mort semble être directement inspirée de la mythologie grecque. Dans celle-ci, l'âme d'un défunt doit traverser le fleuve Styx dans une barque conduite par le passeur Charon, afin de subir un dernier jugement devant un tribunal composé de Minos, Éaque et Rhadamanthe, trois des nombreux enfants de Zeus. Après avoir examiné ses qualités et défauts, le tribunal détermine dans quelle partie des Enfers l'âme du défunt devra passer l'éternité. Dans ce cas-ci, on voit que le vieillard est accueilli par la lumière : on peut donc en déduire qu'il est destiné à rejoindre le paradis, qui équivaut, dans la mythologie grecque, aux Champs Élysées, auxquels seuls les justes accèdent¹²⁸. Ainsi, il apparaît que l'homme a résisté aux tentations incarnées par les esprits démoniaques, qui, s'il leur avait cédé, l'auraient peut-être précipité dans une sorte de Tartare, à l'image de celui qui transparait dans *Destruction*. Par

¹²⁸ Chevalier et Gheerbrant, p.237.

ailleurs, on remarque que l'homme est toujours en train de prier : cela indique que sa foi l'a sauvé. Son ascension, qui a presque débuté, révèle sa pureté morale¹²⁹.

Old Age conclut donc positivement la série *The Voyage of Life*. Sa morale est des plus claires : c'est en résistant à ses démons intérieurs et en se réfugiant dans la prière que l'on parvient à sauver son âme. Cependant, force est de constater qu'il y a quelque chose d'inquiétant dans l'atmosphère de ce tableau, à l'origine de son caractère sublime. Cole a dit un jour, alors qu'il décrivait ce tableau : "It is the corporeal part of man that sinks. The soul soars over that vast sea, and finds a fitter dwelling place"¹³⁰. Cette déclaration révèle qu'il imaginait que le corps du vieillard allait couler. Et cette disparition est effectivement suggérée par l'avancée de la barque vers une eau obscure et ténébreuse, surplombée d'épais nuages noirs, comme si elle allait y sombrer.

On peut supposer que Cole a suggéré cette submersion dans l'océan parce qu'elle était, pour lui, une fin naturelle et inéluctable. En effet, il a déclaré, toujours au sujet de cette scène : "The stream of life has now reached the Ocean, to which all life is tending."¹³¹ Il est vrai que l'océan est l'endroit où tous les ruisseaux, rivières et fleuves du monde finissent par se déverser. De plus, si l'on se rapporte à la façon cyclique dont il semblait percevoir la vie, une telle submersion suppose un état fœtal retrouvé, menant à une nouvelle naissance. L'eau est donc indéniablement un lieu de fin et de commencement pour le peintre. Mais si la submersion est censée susciter une renaissance, pourquoi a-t-elle lieu dans une eau si impénétrable ? Le mystère qui entoure cette eau laisse, en réalité, transparaître une certaine crainte concernant ce qu'il advient du corps après la mort. Or, comme nous allons le voir par la suite, la mort était un grand sujet d'inquiétude pour Cole. Il est donc possible que le peintre ait exprimé ses propres peurs, en faisant de l'eau noire et ténébreuse le symbole du caractère énigmatique de la mort. Notons également que, dans cette toile, il joue avec le disparaître : en effet, il prive le spectateur de pouvoir sonder l'eau noire, probablement parce qu'il en est lui-même incapable.

Ainsi, seule la lumière, qui vient percer les nuages, semble être source de certitude. On en déduit que l'homme ne trouve pas de réconfort dans la nature – comme c'est le cas dans la plupart des toiles de Cole – mais dans la prière. À travers *Old Age*, le peintre montre donc au spectateur que c'est la religion, pure et sans intermédiaire, qui est salvatrice.

¹²⁹ Durand, p.148.

¹³⁰ The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].

¹³¹ *Ibid.*

La série *The Voyage of Life* diffère du reste de l'œuvre de Cole, car elle montre pour la première fois le divin en tant que protagoniste à part entière. Cela a pour effet de rendre la morale transmise par les quatre toiles particulièrement claire.

Et il y a une raison qui explique ce choix. Durant les dernières années de sa vie, Cole est devenu de plus en plus religieux, comme le relate Noble :

“This lively consciousness of moral distinctions, this sensibility to the suffering, this sense of the bitter contrasts of life, and of the sadness and sorrow which human life and nature both do really express, – which sadness and sorrow are virtually a mute prayer to be set free, and comforted – these all were Cole’s in an eminent degree. And so his was truly a religious temperament: and one well acquainted with his youth might have foretold that he would never rest until both freedom and consolation were found, – until religion should cease to be merely a sentiment, and become a life. A temperament like his could only bloom and fructify in the full life and warmth of Christianity.”¹³²

Il a commencé à assister aux messes de l'Église épiscopale de Saint-Luc à Catskill après son mariage avec Maria Bartow, en 1836. C'est durant ces années qu'il s'est mis à réfléchir au concept de *The Voyage of Life*. Puis, en 1844, soit deux ans après avoir réalisé cette série, le révérend Noble l'a baptisé, étant devenu, au fil des années, un ami proche. Ce baptême a marqué l'entrée officielle de Cole dans l'Église, et le début de sa dévotion totale au christianisme¹³³. L'eau, qui est au cœur de la cérémonie du baptême, a donc été à l'origine d'un profond changement chez le peintre. En outre, l'Église épiscopale de Saint-Luc était activiste et en avance sur son temps, concernant des sujets de société tels que l'abolition de l'esclavage et le droit des femmes. Le fait que Cole ait rejoint cette congrégation nous confirme qu'il lui tenait à cœur de dénoncer la sujétion, qu'elle concerne les hommes ou la nature.

Mais cette Église jugeait le comportement de chacun avec sévérité, et insistait sur l'importance de la pureté morale. Cela explique pourquoi le peintre a décidé, au cours des années 1830, que la morale contenue dans ses œuvres devait être plus explicite : il souhaitait, en effet, que le public puisse facilement comprendre que seul le respect des préceptes chrétiens pouvait sauver l'âme¹³⁴. Par ailleurs, il s'est persuadé qu'en tant qu'artiste, il ne pourrait accéder à l'immortalité qu'en peignant des vérités religieuses¹³⁵. Il a alors eu l'idée de réaliser *The Cross and the World*, une autre série transmettant une morale chrétienne, que nous étudierons plus tard.

¹³² Noble et Vesell, p. 58.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Millhouse, Barbara Babcock. *American Wilderness: The Story of the Hudson River School of Painting*. New York : Black Dome Press, 2007, p.55.

¹³⁵ *Ibid.*

Nous avons dit précédemment que Cole avait soutenu, en 1843, qu’il était plus qu’un simple “peintre de feuilles”, et qu’il souhaitait que ses tableaux appartiennent à un genre plus élevé. Voici sa déclaration complète :

“I do feel that I am not a mere leaf painter, that I have loftier conceptions than any mere combinations of inanimate & uninformed Nature. But I am out of place [...] There are few persons of real taste, & no opportunities for the artist of Genius to develop his powers; the utilitarian tide sets against fine Arts.”¹³⁶

Une telle déclaration, venant d’un peintre paysagiste ayant accédé à la renommée grâce à ses vues de la région de l’Hudson, a de quoi surprendre. En effet, on pourrait comprendre de prime abord que Cole dénigre la valeur et la puissance de la nature en peinture. Cependant, on peut supposer qu’il cherchait plutôt à dire qu’il ne voulait pas faire de ses toiles de simples miroirs de la nature, comme le demandait le public américain.

Suite à son entrée dans l’Église épiscopale de Saint-Luc, Cole s’est mis à considérer que le divin ne devait plus être seulement incarné par la nature, mais représenté dans celle-ci de manière concrète. En outre, il voulait que ses tableaux aient une portée universelle¹³⁷. On comprend donc pourquoi il a décidé, à partir des années 1830, de peindre des séries de tableaux narrant un parcours de vie dans un monde imaginaire, telles que *The Course of Empire*, *The Voyage of Life*, et *The Cross and the World*.

Pour revenir aux propos de Cole, on constate qu’il méprisait la vision utilitarienne que les Américains avaient de l’art, celle-ci empêchant, selon lui, ses œuvres philosophiques de rencontrer le succès qu’elles méritaient. On peut d’ailleurs remarquer l’usage du mot “tide”, qui montre à quel point l’eau était, pour lui, une substance métaphorique¹³⁸. Cette déclaration, qui figure dans sa correspondance privée, fait sûrement allusion à l’accueil mitigé que le public a réservé à *The Voyage of Life*. Cela s’explique par le fait que les allégories sentimentales purement didactiques de ce genre étaient passées de mode dans les années 1840¹³⁹. Plusieurs critiques de l’époque ont considéré cette œuvre comme embarrassante. De même, *The Course of Empire*, *The Garden of Eden* et *Expulsion from the Garden of Eden*, qui sont elles aussi des œuvres philosophiques, n’ont jamais été aussi bien reçues que les paysages américains du

¹³⁶ Burns, Sarah et Davis, John. *American Art to 1900: A Documentary History*. Los Angeles : University of California Press, 2009, p.242.

¹³⁷ Cotter, [en ligne].

¹³⁸ Souvenons-nous, en effet, des expressions “stream of life” et “ocean of eternity”, par exemple.

¹³⁹ Kabat, Jennifer. “Thomas Cole: A Conservative Conservationist”, *The New York Review of Books*, 13 mai 2018, [en ligne]. Adresse web : <https://www.nybooks.com/daily/2018/05/13/thomas-cole-a-conservative-conservationist/>. Consulté le 16/10/19.

peintre, qui, pourtant, ne parvenaient pas à le combler¹⁴⁰. Cependant, beaucoup d'Américains ont fait l'éloge de *The Voyage of Life* pour sa morale et son esthétique très travaillée. Certains pensaient même que les paysages figurant dans *Childhood* et *Youth* rendaient hommage à la nature de leur pays, Cole ayant pris modèle sur la rivière Genesee, qui traverse l'État de New York, pour peindre le fleuve. C'est donc cette interprétation nationaliste de la série de tableaux qui a permis à celle-ci d'être tout de même appréciée du public. De nombreuses reproductions de ces toiles ont été achetées pour décorer les foyers.

Pour conclure sur le sujet de la religion dans l'œuvre de Cole, on peut dire que c'est suite à son entrée dans l'Église épiscopale de Saint-Luc que la nature a eu plus fréquemment le rôle de décors visant à faire ressortir le divin, que celui de protagoniste principal du tableau.

2. Une volonté de suspendre le temps

On observe que *The Voyage of Life* et *The Course of Empire* ont toutes deux pour thème central le passage du temps. En effet, chacune des séries présente les différentes étapes de la vie d'un homme ou d'une civilisation, et montre l'écoulement du temps à l'aide d'indices tels que le cycle du jour et de la nuit, des saisons, ou encore, un sablier.

Dans *The Voyage of Life*, le passage du temps est également symbolisé par le fleuve, qui s'élargit en même temps que l'homme grandit, l'accompagnant de sa naissance à sa mort. Il est intéressant que Cole ait choisi de placer l'homme sur une barque avançant seule, sans rames. Cela signifie que l'homme est porté par la vie, sans pouvoir ralentir ou accélérer son cours, ni être maître de la trajectoire qu'il emprunte. Il est embarqué dans un courant qui a pris source avant lui et qui continuera toujours à vivre dans l'océan après sa mort, tout comme le temps continuera de s'écouler. En outre, comme nous l'avons expliqué, le temps conduit progressivement l'homme vers un état d'incertitude terrifiant, concernant ce qu'il adviendra de son corps après l'élévation de son âme.

À travers cette série, on peut donc déceler l'inquiétude que Cole a ressentie durant toute sa vie face au passage du temps. C'est ce que l'on peut constater dans cet extrait de journal, rédigé en 1846 :

¹⁴⁰ Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, p.50.

“February 1. - My birth-day. How they steal on! one by one they come. But their coming will cease, and this day no more be commemorated in this book. Few are the steps across the fields of life, and there is no return. Eternity opens before me: how deep, how dark the gulf! O God, be thou my help, my support, when the last step is taken.”¹⁴¹

Cette citation révèle le profond désespoir qui habitait le peintre chaque fois que son anniversaire revenait. L’exclamative “How they steal on!” résonne telle une plainte douloureuse. Pourtant, en 1846, le peintre n’était âgé que de quarante-cinq ans : il n’était donc pas en fin de vie, et aucune maladie ne menaçait sa santé. Néanmoins, on peut remarquer qu’il trouvait que la vie était courte (“Few are the steps across the fields of life [...]”), et qu’il sentait déjà que sa fin était proche (“Eternity opens before me”). Étonnement, son intuition s’est avérée être juste : il est mort seulement deux ans plus tard.

En lisant cet extrait de journal, comment ne pas songer à la série *The Voyage of Life* ? Préciser qu’il n’y a pas de retour possible (“[...] and there is no return”) renvoie à l’image du fleuve de la vie dont le courant ne permet pas de revenir en arrière. Par ailleurs, la phrase “Eternity opens before me: how deep, how dark the gulf!”, fait indéniablement penser au tableau *Old Age*, qui présente cet “océan d’éternité” qu’est la mort, dont les profondeurs abyssales pourraient ici être suggérées par la mention d’un “gouffre”, “sombre” et “profond”. Le fait d’implorer l’aide de Dieu au moment de sa mort est montré par la prière de l’homme dans *Old Age*, qui détermine l’esprit angélique à descendre du ciel pour le conduire au paradis. Ainsi, il est intéressant de constater que cette série de tableaux exprime les craintes de Cole, et que la façon dont il a peint le passage du temps est restée ancrée dans son esprit, passant de son pinceau à sa plume.

Mais l’obsession du peintre pour le passage du temps est née bien avant qu’il n’atteigne ses quarante ans. Dans un chapitre consacré à la période durant laquelle Cole a vécu à Rome – c’est-à-dire, aux alentours de 1832 – Noble relate ceci :

“His constant sense of the value of time called him to his easel at an early hour. With the exception of short intervals given to reading, to the sunrise, to breakfast, always slight and simple, to watching from his windows the varying effects of the day upon the wonderful landscape, he painted till dinner, usually late, with an industry quite surprising to the easy Italians.”¹⁴²

¹⁴¹ Noble et Vesell, p.281.

¹⁴² *Ibid.*, p.104.

On comprend donc à travers cet extrait que le peintre, alors âgé d'à peine trente ans, voulait accomplir le plus de choses possible dans le temps qui lui était imparti. Et c'est en fait dès la fin des années 1820 que Cole s'est mis à peindre des paysages de nature imaginaire, ou partiellement imaginaire, évoquant le passage du temps. Il a accompli cela, on s'en doute, grâce au puissant pouvoir évocateur de l'eau.

Penchons-nous tout d'abord sur le tableau *The Vesper Hymn*, que le peintre a réalisé aux alentours de 1838.



Figure 49 : Thomas Cole, *The Vesper Hymn*, c.1838

Dans son carnet de croquis, on peut lire qu'il s'agit d'une vue des Champs Phlégréens, une région volcanique bordant la ville de Naples. Cole a décrit ce tableau de la façon qui suit : "To a mind capable of feeling, [...] this scene of an ancient ruin would produce a pleasing and poetic effect, a sentiment of tranquillity and solitude."¹⁴³ On constate que le peintre a effectivement tout mis en œuvre pour qu'un tel effet se produise chez le spectateur. Comme le

¹⁴³ The Yale Center for British Art, "The Vesper Hymn", [en ligne]. Adresse web : <http://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/386/the-vesper-hymn>. Consulté le 21/03/20.

montre la lumière rose propre au coucher de soleil, nous sommes le soir, moment où les Vêpres sont célébrées. À l'arrière-plan, la mer Tyrrhénienne est tranquille, et seuls quelques navires y flottent toujours. Le mouvement du tableau réside à deux endroits : près de l'église, de laquelle émerge une procession de moines, et au premier plan, sur la droite, où l'on aperçoit une jeune femme prier près d'un mausolée¹⁴⁴. Nous sommes donc face à un paysage typiquement pittoresque, dans lequel règne un calme olympien. Il ne fait aucun doute que cette toile correspond à l'esthétique voulue par Cole suite à son éveil religieux.

Par ailleurs, un détail particulièrement intéressant figure au centre du tableau : il s'agit de l'horloge de l'église. Cette dernière est en effet placée juste devant la mer. Elle semble ainsi baigner dedans. Or, nous avons déjà dit plusieurs fois que Cole considérait l'eau comme la substance de l'éternité. Placer l'horloge, symbole fort de l'écoulement du temps, dans ce qui représente l'éternité, pourrait donc signaler une volonté de la part du peintre de figer le temps. Et ce, afin de ne pas avoir à affronter la mort, mise en évidence au premier plan de la toile, à travers le mausolée, tout comme elle figurait au premier plan des pensées de Cole.

Figer les choses dans le temps, c'était d'ailleurs ce qu'il faisait lorsqu'il peignait des paysages. Ainsi, on peut supposer qu'il peignait d'une manière assidue non seulement parce qu'il voulait réaliser le plus d'œuvres possible avant de mourir, mais aussi parce qu'il souhaitait figer les scènes qui le touchaient, avant que celles-ci ne soient altérées par le passage du temps. Il a écrit dans son journal, au sujet d'un tableau ou d'un dessin non mentionné dans *Picturesque and Sublime* : "Memory is but a leaky vessel [...] & with this view, I intend to record some of the passing circumstances of life so that in time to come I may look to the experience of the past."¹⁴⁵ Cette déclaration pourrait en réalité s'appliquer à tous les tableaux de Cole, car elle paraît être inscrite dans sa démarche : il voulait figer des scènes pour pouvoir revivre, à travers ses tableaux, le moment où il les avaient peintes.

The Titan's Goblet est une autre toile dans laquelle on peut trouver le thème de l'écoulement du temps.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Barringer et al., p.51.

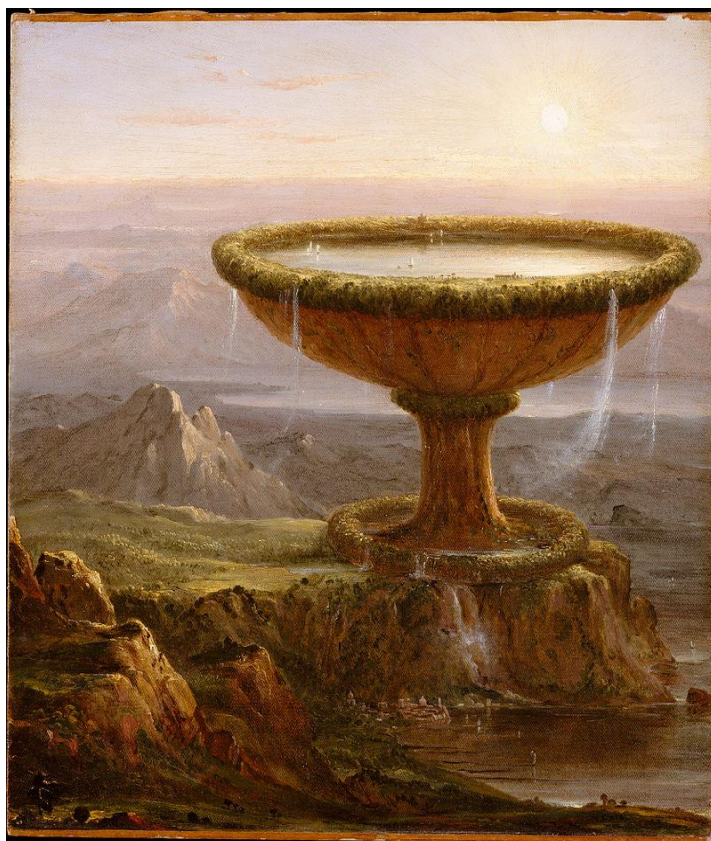


Figure 50 : Thomas Cole, *The Titan's Goblet*, 1838

Cette dernière, peinte en 1833, est tout à fait singulière. Y figure une coupe appartenant à un Titan, divinité géante de la mythologie grecque, qui, étrangement, est absente. La coupe a été laissée sur une falaise. Elle est remplie d'eau, et on aperçoit de minuscules bateaux y naviguer. De l'eau fuit néanmoins à plusieurs endroits et tombe à son pied, pour enfin se jeter dans la mer, attirant ainsi le regard vers elle. Là se trouve un village portuaire, près duquel naviguent d'autres bateaux.

Ce tableau n'ayant jamais été commenté par Cole, il existe différentes théories concernant le message qu'il transmettrait¹⁴⁶. Cependant, plusieurs critiques s'accordent sur la possibilité que cette coupe puisse incarner Yggdrasil, l'Arbre de Vie de la mythologie germano-nordique, qui abrite plusieurs royaumes, dont Midgard, celui des hommes¹⁴⁷. En effet, le pied de la coupe pourrait être perçu comme un tronc, et son réceptacle, comme des branches. Ainsi, cette coupe arboriforme, qui porte et abreuve le monde, pourrait, comme l'avance Vesell, incarner la nature américaine, immense et nourricière¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Parry, Ellwood C. "Thomas Cole's "The Titan's Goblet": A Reinterpretation". *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 4 (1971), pp.123-140, p.4, [en ligne]. Adresse web : <https://www.jstor.org/stable/1512618>.

¹⁴⁷ Noble et Vesell, p.XXXIII.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Vesell précise toutefois que cette coupe représenterait surtout le sublime inhérent au paysage américain. Elle ressemble, en effet, à une fontaine : on ressent donc du plaisir en la contemplant, car elle est associée à la longévité, rappelant la fontaine de jouvence, qui promet un perpétuel rajeunissement, et les boissons divines telles que l'ambrosie ou l'hydromel, qui permettent elles aussi de s'affranchir de la condition temporelle¹⁴⁹. Mais, à cause de sa taille titanesque, et de la menace d'engloutissement qui pèse sur les hommes, on éprouve en même temps un vif sentiment d'effroi. Ce tableau pourrait donc être une allégorie de l'ambivalence de l'Amérique, terre d'accueil nourricière, mais dont la toute-puissance et l'incontrôlabilité de la nature peut être fatale pour l'homme.

En allant plus loin, on peut supposer que Cole a aussi fait de *The Titan's Goblet* une allégorie des conséquences désastreuses de l'écoulement du temps. En effet, la coupe nous évoque, en plus d'un arbre de vie et d'une fontaine, un sablier, la coupe et le socle pouvant être comparés aux bulbes de ce dernier, et le pied, au tube qui les relie¹⁵⁰. De plus, l'eau qui s'échappe des bords de la coupe rappelle fortement le sable qui s'écoule à l'intérieur du sablier. Ainsi, cette coupe-sablier pourrait en fait être à la fois l'élément indicateur du temps qui s'écoule, et l'élément déclencheur de la catastrophe liée au passage du temps. Car, lorsque toute l'eau se sera écoulée, le creux de la coupe sera asséché, tandis que son pied sera submergé. Alors, toute la civilisation sera détruite.

Cette toile pourrait donc montrer les conséquences mortelles du passage du temps, et surtout, illustrer le lien que Cole avait établi dans son esprit entre l'écoulement de l'eau et l'écoulement du temps. Qu'un tel lien lui ait paru évident n'a rien de surprenant, puisque, comme l'explique Durand, l'eau qui coule est un symbole de l'irrévocabilité du passage du temps, et de ses conséquences mortelles. En effet, il décrit l'écoulement ou la chute de l'eau comme quelque chose qui "résume" et "condense" les aspects "redoutables" du temps, comme une vision qui nous fait connaître "le temps foudroyant" et enfin, comme une véritable "épiphanie du malheur du temps."¹⁵¹

Quelle que soit la signification originelle de cette œuvre, on peut constater que c'est de l'écoulement de l'eau contenue dans la gigantesque coupe que provient principalement son aspect sublime. Cela montre, encore une fois, que Cole se servait de l'eau pour représenter ses propres craintes, ainsi que celles qui pouvaient être enfouies chez le spectateur.

¹⁴⁹ Chevalier et Gheerbrant, p. 523.

¹⁵⁰ La coupe peut également nous faire penser à une clepsydre, cette horloge de l'Antiquité qui mesurait le temps grâce à l'écoulement de l'eau.

¹⁵¹ Durand, p.124 et 358.

Le dernier tableau qui nous intéresse dans ce chapitre s'intitule *The Subsiding of the Waters of the Deluge*. Peint en 1829, il représente le monde après le déluge biblique.



Figure 51 : Thomas Cole, *The Subsiding of the Waters of the Deluge*, 1829

Dans cette toile, nous est présenté un paysage dévasté par les eaux. Les îlots qui émergent de la mer, à l'arrière-plan, ont en effet tout l'air d'être d'anciens sommets montagneux. Il ne semble y avoir plus aucune trace de vie dans ce paysage, comme en attestent les arbres détruits au premier plan, et le crâne humain, à peine discernable, au pied de la cascade.

Ce crâne n'est autre qu'un memento mori, c'est-à-dire, un objet symbolisant l'inévitabilité de la mort. Le crâne est un motif que l'on retrouve souvent dans les vanités, un genre de peinture ayant émergé durant la Renaissance, qui avait pour but de montrer la futilité des plaisirs et le caractère éphémère de la vie. À ses côtés sont souvent disposés des fruits et des fleurs, dont la vie est courte, mais également des symboles du temps qui passe, tels que la bougie ou le sablier, ou encore, des symboles faisant plus directement allusion à la mort, comme le poignard. Dans le tableau, le crâne est le seul objet de ce genre à figurer, les branches mortes pouvant néanmoins faire aussi office de memento mori propre à Cole. Cependant, l'idée de temps limité et de mort que le crâne et les branches mortes transmettent résonne également à travers l'eau, et ce, à plusieurs endroits du tableau.

En analysant la toile précédente et *The Voyage of Life*, nous avons mis en lumière l'analogie entre le temps qui passe et l'eau qui coule. Celle-ci transparait aussi dans *The Subsiding of the Waters of the Deluge*. En effet, on peut observer, au premier plan, une cascade au débit violent. Cet emplacement signale l'importance du symbole qu'elle incarne dans le tableau. Par ailleurs, on a l'illusion que l'eau de cette cascade devient noire à l'endroit où se trouve le crâne. Cela est dû au reflet sombre de la grotte, qui se trouve également au premier plan. Et cette eau-là dégage quelque chose d'inquiétant. Selon Durand, l'eau noire renvoie directement au sang : "[elle] n'est finalement que le sang, que le mystère du sang qui fuit dans les veines ou s'échappe avec la vie par la blessure dont l'aspect menstruel vient encore surdéterminer la valorisation temporelle".¹⁵² Ainsi, l'image du crâne baignant dans une mare de sang renvoie directement à la mort des hommes qui peuplaient ces terres avant le déluge. Enfin, les eaux calmes qui se situent à l'arrière-plan ont aussi un aspect mortel. En effet, comme l'explique Bachelard, l'eau immobile évoque les morts, car les eaux mortes sont, par essence, des eaux dormantes, aucune vie ne pouvant les faire onduler¹⁵³. L'atmosphère funèbre qui émane de ce tableau est donc non seulement due à la présence de symboles de la mort que sont les memento mori, mais aussi à celle de l'eau, sous plusieurs aspects : la cascade abrupte, l'eau noire, et l'eau stagnante. Cette toile pourrait donc être considérée comme une vanité d'un nouveau genre, dans laquelle Cole exprimerait son malaise face au temps limité qu'il aurait sur Terre, et à ce qu'il resterait de lui après sa mort.

Dans ce tableau, tout comme dans *The Titan's Goblet* et *Manhood*, l'eau qui s'écoule répand la mort sur son passage. Pourtant, en tant que matière fixée à l'aide d'un pinceau sur chacune de ces toiles, elle est immobile. Elle se meut uniquement dans l'esprit du spectateur, si ce dernier se plonge dans la narration du tableau et anticipe l'enchaînement des événements. Mais le spectateur peut également imaginer l'eau figée ainsi, s'il choisit de laisser courir son regard sur la surface de l'œuvre, uniquement. Il apparaît donc que cette eau funèbre peut être stoppée, selon le regard que l'on porte sur la toile dans laquelle elle se trouve. Aussi peut-on présumer qu'en s'appliquant à fixer le cours de l'eau sur plusieurs toiles, Cole a exprimé le désir d'arrêter le cours du temps, qu'il jugeait terrifiant et meurtrier. Ce désir est, d'ailleurs, particulièrement visible dans *The Vesper Hymn*, où l'horloge semble être plongée dans des eaux éternelles.

Il est aussi intéressant d'analyser *The Subsiding of the Waters of the Deluge* pour la perspective qu'elle offre. En effet, figurent dans cette œuvre trois plans distinctifs : au premier,

¹⁵² Durand, p.122.

¹⁵³ Bachelard, p.78.

se trouvent la cascade et la grotte, depuis laquelle la scène nous est donnée à observer, au deuxième, le cours d'eau issu de celle-ci, et au troisième, la vaste mer rosée où baignent les sommets d'autrefois. Ainsi, plus l'on pénètre dans les plans successifs, plus les tons deviennent clairs : les tons noirs de la grotte font progressivement place aux tons bruns des rochers ensoleillés, eux-mêmes menant aux tons roses et bleus de la mer, jusqu'à ce qu'à l'horizon s'esquisse un halo orangé, qui se reflète sur l'eau. Notre regard est donc naturellement guidé vers la ligne de l'horizon et le soleil qui s'y couche, le sommet de la plus haute montagne n'étant autre que le point de fuite. Ce dernier est, de plus, au centre d'une fenêtre, formée par les parois de la grotte. Il est donc mis en évidence par deux moyens distincts. Alors, que révèle cet encadrement si marqué du point de fuite ? C'est là-bas, derrière cette montagne, que le soleil se couche. Le point de fuite semble être le lieu de l'origine mystérieuse des choses, que Cole paraît, à travers les deux méthodes que nous avons citées, vouloir atteindre et nous faire atteindre. Mais il ne s'agit que d'un mirage : on ne peut jamais s'en approcher. Ce tableau nous fait donc tendre vers l'inaccessible, l'indévoilable.

Ce type de zone de tension se retrouve au cœur de nombreuses toiles coliennes. C'est ce que nous allons voir au cours de la troisième partie.

Partie III

-

La liquidité comme passage vers l'altérité

Chapitre 1. Une eau maternelle

1. La Chose dans les tableaux coliens

Au cours de cette étude, nous avons pu observer des encerclements dans plusieurs toiles, telles que *Landscape with Tree Trunks*, et *An Evening in Arcadia*, par exemple.



Figure 52 : Thomas Cole, *Landscape with Tree Trunks*, 1828



Figure 53 : Thomas Cole, *An Evening in Arcadia*, 1843

Si l'on observe le premier tableau, on constate que l'encerclement se situe dans le coin supérieur gauche. Le pan de la montagne du second plan, le sommet de celle du troisième plan, et les nuages gris clair formant un arc créent ensemble une sorte d'ellipse, qui englobe à la fois le sommet de la montagne de l'arrière-plan, et le halo lumineux émis par le coucher de soleil.

Dans la seconde toile, l'encerclement est davantage mis en évidence, puisqu'il occupe une place presque centrale, et qu'il est caractérisé par de forts contrastes, qui attirent le regard. En effet, l'arche de pierre crée une ouverture sur la chaîne de montagnes s'étendant au loin, sous un ciel bleu clair. Ainsi, dans les deux œuvres, tout comme dans *The Subsiding of the Waters of the Deluge*, c'est l'inaccessible horizon qui est encerclé.

Selon le psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan (1901-1981), la présence d'un vide au sein d'un tableau n'est pas due au hasard, mais témoigne, en réalité, d'un puissant sentiment de manque, qui détermine le geste créateur du peintre.

Pour mieux comprendre les propos de Lacan, il convient de se pencher sur les théories de Freud, dont il était le disciple. Freud (1856-1939) est un neurologue autrichien qui a inventé, à la fin du XIXe siècle, la psychanalyse. Cette discipline est, selon ses termes, “un procédé d’investigation des processus psychiques”¹⁵⁴. Au cours de sa vie, Freud s’est appliqué à analyser les rêves, qu’il percevait comme des “processus pathologiques normaux”¹⁵⁵. Cela lui a permis, entre autres, de proposer une explication du comportement hystérique, et d’exposer le complexe d’Œdipe. En effet, en 1897, au terme d’une autoanalyse d’un an entreprise depuis la mort de son père, il a déclaré dans une lettre :

“Il ne m’est venu à l’esprit qu’une seule idée ayant une valeur générale. J’ai trouvé en moi, comme partout ailleurs, des sentiments d’amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants, même quand leur apparition n’est pas aussi précoce que chez les enfants rendus hystériques (d’une façon analogue à celle de la “romantisation” de l’origine chez les paranoïaques — héros, fondateurs de religions). S’il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s’opposent à l’hypothèse d’une inexorable fatalité, l’effet saisissant d’Œdipe Roi. [...] La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l’ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s’épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel.”¹⁵⁶

Autrement dit, l’homme éprouverait depuis sa petite enfance un amour inconditionnel pour sa mère et une hostilité à l’égard de son père, dont il souhaiterait prendre la place.

Pour Freud l’attirance envers la mère tire son origine du traumatisme de la naissance¹⁵⁷. Après avoir été lié au corps maternel durant neuf mois, l’enfant se retrouve brutalement séparé de celui-ci. Cela le conduit à ressentir, dès son plus jeune âge, le manque d’une union avec un autre individu¹⁵⁸. Par conséquent, émerge et demeure en lui une pulsion qui ne pourrait être assouvie qu’en accédant à nouveau au corps de sa mère. Cependant, puisque l’inceste constitue un interdit, cette pulsion sexuelle ne peut être comblée. L’enfant est ainsi condamné à grandir en proie à une grande frustration, même s’il n’est pas conscient de cette dernière¹⁵⁹.

Freud explique qu’à partir du moment où l’enfant accède au langage – et donc, à l’univers des symboles –, il commence naturellement à essayer de se défendre contre cette pulsion en la convertissant en une activité de substitution déssexualisée¹⁶⁰. Ce processus est

¹⁵⁴ Vanier, Alain. *Une introduction à la psychanalyse*. Malakoff : Armand Colin, 1996, p.119.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.18.

¹⁵⁶ Freud, Sigmund. Lettre à Wilhelm Fliess [15 octobre 1897], *La Naissance de la Psychanalyse*, PUF, Paris, 1956, p.198, [en ligne]. Adresse web : <http://psychanalyse-paris.com/+-Complexe-d-OEdipe-+.html>.

¹⁵⁷ Voir Rank, Otto. *Le traumatisme de la naissance*. Paris : Payot, 2002.

¹⁵⁸ Vanier, p.18.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.84.

¹⁶⁰ De Mijolla-Mellor, Sophie. *Traité de la sublimation*. Paris : PUF, 2012, p.325.

nommé par le neurologue “sublimation”. Il le définit, en effet, comme étant la “capacité d’échanger le but originellement sexuel contre un autre qui n’est plus sexuel mais psychiquement apparenté”¹⁶¹. La sublimation, précise Freud, ne permet pas d’atteindre la jouissance, qui ne pourrait être procurée que par l’inceste maternel.

Mais qu’entend-t-on par “jouissance” ? On définit généralement la jouissance comme un “plaisir intense” qui peut être de nature “intellectuelle ou morale”, et que l’on ressent en prenant possession de “quelque chose ou de la connaissance”¹⁶². Lacan s’est grandement intéressé à cette notion, qu’il a opposée à celle du plaisir. Pour lui, le plaisir est donné à chacun d’entre nous, et est caractérisé par une chute de la tension, car, lorsque l’on ressent du plaisir, la tension du désir baisse. La jouissance, est, au contraire, associée à une augmentation de la tension. Cela s’explique par le fait qu’il existe une gradation dans la jouissance, et que la psychanalyse présuppose que la jouissance visée par le désir ne peut être atteinte. Lacan appelle parfois la quête de jouissance à laquelle nous mène le désir “jouissance de l’Autre”. En effet, on dit en français que l’on “jouit” d’un bien, lorsque que ce dernier nous appartient. Or, dans la théorie du complexe d’Œdipe, on désire posséder le corps de l’Autre, et être en pleine jouissance de ce dernier. Notons qu’en utilisant l’expression “jouissance de l’Autre”, Lacan présuppose que l’on jouit de l’Autre, mais que celui-ci jouit de nous en retour.

Pour revenir à la sublimation, la psychanalyse explique qu’elle permet de combler partiellement, et de façon assez satisfaisante, le manque qui habite l’homme¹⁶³. L’activité de substitution désexualisée est, par essence, valorisée socialement. Elle peut se traduire par l’investigation intellectuelle ou la recherche scientifique, par exemple¹⁶⁴.

Mais cette activité est, bien souvent, artistique. C’est principalement dans son ouvrage *Un souvenir de l’enfance de Léonard de Vinci* (1910), que Freud a mis en évidence l’origine sublimatoire du processus de création d’une œuvre¹⁶⁵. Il y explique :

“Si la personne en relation hostile avec la réalité possède ce don artistique, qui, psychologiquement, reste pour nous une énigme, elle peut transposer ses fantaisies en créations artistiques et non en symptômes, échappant ainsi au destin de la névrose et regagnant par cette voie détournée sa relation à la réalité.”¹⁶⁶

¹⁶¹ *Ibid.*, p.324.

¹⁶² Larousse. *Dictionnaire Larousse*, définition “jouissance”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouissance/45023?q=jouissance#44972>. Consulté le 21/06/20.

¹⁶³ Guillaumin, Jean. *Le Moi sublimé. Psychanalyse de la créativité*. Malakoff : Dunod, 1998, p.40.

¹⁶⁴ Vanier, p.85.

¹⁶⁵ De Mijolla-Mellor, p.325.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Ainsi, le psychanalyste considère l'œuvre d'art comme un objet pouvant procurer à son créateur un plaisir intense, qui s'approche de la jouissance que promet la possession du corps de la mère¹⁶⁷. L'œuvre d'art est donc, pour Freud, la mise en forme des fantasmes inconscients de l'artiste¹⁶⁸.

Si l'on se base sur cette théorie, on peut conclure que Cole sublimait ses pulsions en peignant. Cependant, nous avons vu que ce dernier a produit des œuvres appartenant à d'autres genres, telles que des poèmes, par exemple. En effet, Cole était féru de poésie, et a composé des poèmes toute sa vie. Mais il écrivait aussi en prose, comme nous avons pu le constater en analysant des extraits de son essai *Essay on American Scenery*, et de ses journaux. Il convient de souligner que Cole est également l'auteur d'une nouvelle. Intitulée *Emma Moreton, a West Indian Tale*, elle a été basée sur des souvenirs de son voyage à Saint-Eustache en 1819, et publiée dans le *Philadelphia Saturday Evening Post* en 1825. Enfin, le peintre était passionné d'architecture, et a dessiné plusieurs bâtiments au cours de sa vie. Il ne fait aucun doute que la poésie, la prose et l'architecture font office d'activités sublimatoires déssexualisées. Tous ces centres d'intérêts créatifs semblent indiquer que le peintre avait un fort besoin d'extérioriser les pulsions qui l'habitaient.

Lacan s'est consacré, entre autres, au développement de la théorie de la sublimation, celle-ci étant restée quelque peu vague chez son prédécesseur¹⁶⁹. Selon lui, une œuvre d'art, qu'elle soit langagière ou picturale, garde en son sein des traces de la conscience tourmentée¹⁷⁰. Elle révèle et masque à la fois l'objet de désir qui a poussé l'artiste à s'exprimer, en s'élevant, comme il le dit, "à la dignité de la Chose". La Chose est le vide même au cœur du sujet, c'est-à-dire, le manque perpétuel de l'Autre. Elle ne peut être représentée que par autre chose qu'elle-même, puisqu'elle est l'évidement, le trou qui se creuse dans le psychisme. C'est pourquoi, dans le Livre VII du *Séminaire*, Lacan dit : "[...] il s'agit toujours dans une œuvre d'art de cerner la Chose"¹⁷¹. En peinture, la Chose, peut être une zone du tableau située au cœur d'une forme elliptique, comme nous l'avons vu dans *An Evening in Arcadia*. Une telle forme est particulièrement propice à la suggestion de la vacuité. Mais il arrive qu'elle incarne elle-même l'indésignable. Dans les deux cas, la Chose n'est autre que le fantôme inaccessible de l'objet, en tant que manque.

¹⁶⁷ *Ibid*, p.293.

¹⁶⁸ *Ibid*, p.325.

¹⁶⁹ Guillaumin, p.40.

¹⁷⁰ *Ibid*, p.3.

¹⁷¹ Lacan, Jacques. *L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Points, 2019, p.187.

En se basant sur les travaux de Lacan, on peut supposer que la Chose est, dans *The Subsiding of the Waters of the Deluge*, *Landscape with Tree Trunks*, et *An Evening in Arcadia*, désignée par le soleil, dont seul le halo nous parvient. Cet astre est, en effet, intrinsèquement inaccessible, et il est, de surcroît, caché par des montagnes, dans chacune des toiles. Il est donc possible que le soleil représente l'insaisissable objet de désir de Cole qu'est le corps de sa mère. Dans ces trois tableaux, la Chose est principalement encerclée par la roche, qu'il s'agisse de parois d'une caverne, de sommets de montagnes, ou encore, d'une arche de pierre. Cependant, en étudiant l'intégralité de l'œuvre de Cole, on remarque qu'elle est régulièrement encerclée par l'eau. C'est le cas, par exemple, dans deux tableaux de la série *The Course of Empire*.



Figure 54 : Thomas Cole, *The Savage State*, 1834



Figure 55 : Thomas Cole, *Destruction*, 1836

Comme on peut le constater, les compositions de ces deux toiles sont assez similaires. *The Savage State* et *Destruction* sont effectivement les tableaux de *The Course of Empire* qui se ressemblent le plus. Cela s'explique peut-être par le fait qu'elles représentent respectivement le commencement et la chute de la civilisation, et que Cole souhaitait que ces deux étapes se fassent écho.

Dans chaque toile, mer et nuages forment ensemble un gigantesque cercle, dont l'intérieur est dégagé. Ce cercle de néant, qui apparaît lors d'un début et d'une fin, pourrait symboliser l'objet de désir de Cole, dont l'inaccessibilité le contraignait à ressentir le même vide au fond de lui au commencement et à l'aboutissement d'une œuvre.

Si l'on se penche sur *Catskills Mountain Landscape*, réalisé par le peintre aux alentours de 1826, on remarque que les nuages blancs situés dans la partie supérieure droite du tableau forment un cercle presque fermé.



Figure 56 : Thomas Cole, *Catskills Mountain Landscape*, c.1826

À l'instar de ceux qui figurent dans les deux toiles précédentes, ce cercle s'organise autour du vide. Peut-être a-t-il été inconsciemment créé par Cole pour signaler l'absence d'un objet de désir qui lui était, paradoxalement, inconnu, le complexe d'Œdipe n'accédant pas à la lumière du conscient¹⁷². Dans ce tableau, il est clair que la béance est organisatrice de l'univers de la représentation. On peut voir en elle le noyau opaque d'un désir qui ne remonte pas jusqu'au monde du visible.

Kaaterskill Falls et *Falls of the Kaaterskill* sont deux toiles au sein desquelles la Chose ne paraît pas être encerclée par l'eau, mais incarnée par elle.

¹⁷² This, Claude. *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*. Paris : Beaux-Arts de Paris, 2016, p.12.



Figure 57 : Thomas Cole, *Kaaterskill Falls*, 1826



Figure 58 : Thomas Cole, *Falls of the Kaaterskill*, 1826

En effet, en chutant sur la roche, chaque cascade engendre d'importantes éclaboussures. Celles-ci forment une nuée blanche tentaculaire, dont la taille semble avoir été exagérée par Cole. La nuée, composée à la fois d'eau projetée et de gouttelettes en suspension, attire fortement le regard du spectateur, puisqu'elle occupe un grand espace dans les deux toiles. Figure donc dans *Kaaterskill Falls* et *Falls of the Kaaterskill* une large zone informe et incolore, semblant symboliser le vide qui habite le peintre depuis sa petite enfance.

Par ailleurs, il est intéressant que Cole ait si souvent utilisé l'eau pour désigner ou incarner la Chose. Car, il s'avère que cet élément possède un caractère profondément féminin¹⁷³. Cela s'explique par le fait que la liquidité est l'élément des menstrues, qui sont propres au corps des femmes. Mais l'eau a également une dimension maternelle, puisque la liquidité est l'élément dans lequel se développe le fœtus. Aussi, on peut supposer que Cole associait inconsciemment l'eau au stade fœtal, durant lequel il avait été uni au corps maternel. Montrer ou représenter la Chose à l'aide de l'élément qui le liait autrefois à sa mère est donc une démarche significative, puisque le peintre désigne le manque par ce qui lui permettrait de le combler.

2. La quête de l'Autre manquant

Chez Cole, l'eau ne sert pas uniquement à exprimer l'idée d'un manque. Il n'est pas rare qu'elle fasse aussi directement allusion au corps maternel perdu. En effet, comme nous avons pu le constater au cours des deux premières parties, de nombreux lacs figurent dans les tableaux du peintre. Le lac est un motif particulièrement intéressant car, en tant qu'étendue d'eau close, il rappelle naturellement le liquide amniotique. Par ailleurs, il est, tout comme la mer, un vaste lieu dans lequel on peut s'immerger. Or, la mer est un puissant symbole maternel. Selon Bonaparte, elle est en effet "cette créature-abri, cette créature nourrice [...] l'élément berçant"¹⁷⁴. Cette description découle du fait que la vastitude et la profondeur de la mer invitent au retour à l'immersion fœtale tant souhaitée par les hommes¹⁷⁵. Ainsi, on peut logiquement dire que le lac est tout autant maternel que la mer, avec laquelle il partage des caractéristiques fondamentales. Il est, de surcroît, un lieu d'intimité où l'on se sent naturellement en sécurité, car il est un espace courbe fermé, tout comme la poche des eaux. Par conséquent, le lac pourrait

¹⁷³ Durand, p.110.

¹⁷⁴ Bonaparte, Marie. Citée par Durand, p.266.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.256.

symboliser le profond désir de Cole d'être à nouveau immergé dans le liquide amniotique et protégé par le corps de sa mère.

Le tableau *Schroon Lake*, peint en 1840, illustre bien le fantasme de la liquidité perpétuelle qui a pu habiter le peintre.



Figure 59 : Thomas Cole, *Schroon Lake*, 1840

On y retrouve le Lac Schroon, que l'on a pu apercevoir dans *View of Schroon Mountain, Essex County, New York, After a Storm*. Cette fois-ci, il n'occupe plus une petite portion de la toile, mais presque toute sa partie inférieure, ce qui lui confère une bien plus grande importance. Dans ce lac, nagent un cerf et une biche, qui se dirigent vers une autre rive. Les deux cervidés sont donc partiellement immergés dans une eau claire et pure, que le coucher de soleil a teinté de rose et de doré. À l'instar de celui qui figure dans *Indian at Sunset*, ce lac a un aspect paradisiaque, ce qui provoque chez le spectateur une envie de s'immerger à son tour dans ce liquide à la fois divin et maternel. Ainsi, on peut facilement voir en ce lac une incarnation du "corps-refuge" de la mère.

Quatre ans plus tard, Cole a réalisé un tableau similaire, qu'il a intitulé *American Lake Scene*.



Figure 60 : Thomas Cole, *American Lake Scene*, 1844

Il est, lui aussi, plongé dans une atmosphère crépusculaire édénique. Nous est en effet présenté un lac bordé de forêts, derrière lesquelles se couche le soleil, comme en témoigne l'horizon orangé. Cette fois-ci, plusieurs petites îles flottent sur l'eau. Dans celle qui figure au deuxième plan, se trouve un Indien, assis, le dos appuyé contre un arbre. C'est le canoë, dont l'avant dépasse, qui nous révèle sa présence. Cette toile nous offre ainsi l'image d'un Indien situé au cœur d'une étendue d'eau close, accueillante et protectrice, qui fait écho à celle d'un fœtus baignant dans le liquide amniotique. Notons, par ailleurs, que l'île et le canoë sont également des symboles maternels. En effet, l'île est "l'image mythique de la femme, de la vierge, de la mère", de par sa forme, qui rappelle celle d'un sein¹⁷⁶. Quant au canoë, il n'est autre qu'une coquille protectrice, qui renvoie indéniablement au corps de la mère. Il y a donc dans *American Lake Scene*, à travers le lac, l'île et l'embarcation, une surdétermination du refuge maternel. Cela fait de cette œuvre un reflet particulièrement puissant du complexe d'Œdipe du peintre.

Dans les toiles de Cole figure régulièrement un autre symbole de la maternité : la caverne. En effet, ce lieu creux, humide et partiellement clos, n'est pas sans rappeler l'utérus, destiné à accueillir le fœtus¹⁷⁷. Selon Durand, "un artiste intuitif peut sentir naturellement une

¹⁷⁶ Durand, p.274.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.276.

corrélation entre la caverne obscure et humide et le monde intra-utérin¹⁷⁸. Aussi, il est fort probable que Cole ait, tout comme de nombreux autres artistes, éprouvé une certaine fascination pour la caverne, qui aurait pu lui rappeler une sorte de paradis initial¹⁷⁹. Cela expliquerait pourquoi elle est représentée dans tant de tableaux. En voici trois exemples :



Figure 61 : Thomas Cole, *Kaaterskill Falls*, 1826

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.275.

¹⁷⁹ *Ibid.*



Figure 62 : Thomas Cole, *Childhood*, 1842



Figure 63 : Thomas Cole, *The Subsiding of the Waters of the Deluge*, 1829

On trouve dans *An Evening in Arcadia* et dans *Expulsion from the Garden of Eden*, non pas des cavernes, mais des arches de pierre. Celles-ci évoquent de façon assez explicite l'organe génital féminin. Or, ces arches signalent toutes deux l'entrée dans un lieu fantasmé : l'Arcadie dans le premier tableau, et le jardin d'Éden dans le second. Ainsi, on peut supposer que ces orifices ne sont autres que l'incarnation de l'organe génital maternel, objet de désir permettant de reconstituer une unité avec la mère.



Figure 64 : Thomas Cole, *An Evening in Arcadia*, 1843



Figure 65 : Thomas Cole, *Expulsion from the Garden of Eden*, 1828

Il apparaît donc que le corps maternel peut être symbolisé dans l'œuvre de Cole par le lac, l'embarcation, l'île, la caverne, ou encore, l'arche de pierre. Mais il est également possible qu'il ait été représenté par le peintre sous une toute autre forme, pour le moins inattendue : celle d'un palais aqueux. Cet élément figure dans le tableau *Youth* :



Figure 66 : Thomas Cole, *Youth*, 1842

Lors de l'étude de cette toile, nous avons dit que le palais pouvait incarner les rêves et les désirs du jeune homme. Nous avons également émis l'hypothèse qu'il ne pourrait jamais être atteint, puisqu'il paraissait être une structure imaginaire vaporeuse, dénuée de toute réalité matérielle. Supposons maintenant qu'à travers le jeune homme, Cole se soit représenté lui-même. C'est une possibilité que l'on peut aisément envisager, car il s'est déjà représenté dans *The Oxbow*, ainsi que dans d'autres tableaux que nous mentionnerons plus tard. Le désir étant, à l'origine, incestueux, cet objet inaccessible qui l'incarne pourrait donc être le corps maternel, auquel le peintre ne pourra jamais accéder.

Ainsi, il est intéressant de constater que les tableaux coliens évoquent à la fois les sensations éprouvées durant le stade foetal – à travers la célébration de l'immersion dans le liquide – et le corps de la mère, qu'il soit symbolisé par un organe, ou bien un autre objet métaphorique inatteignable, comme un palais aqueux.

Ce palais nous rappelle le "majestueux dôme de plaisir" ("stately pleasure-dome") décrit par Coleridge dans son poème "Kubla Khan" (1834)¹⁸⁰. En effet, il est, lui aussi, un objet fantasmatique inatteignable, qui recouvre la réalité du manque maternel radical. Ce manque est perceptible dans l'intégralité du poème, à travers les nombreuses mentions du dôme, de l'eau,

¹⁸⁰ Voir annexe.

et du “lait du Paradis” (“milk of Paradise”) évoqué dans le vers final, qui renvoie au lait maternel. Peut-être Cole s’est-il inspiré de “Kubla Khan” pour réaliser *Youth*.

L’inaccessibilité de ce palais suggère que Cole pensait qu’il était difficile de réaliser ses rêves de jeunesse au cours de sa vie. Son plus grand désir était certainement de pouvoir peindre des sujets philosophiques et religieux, sans avoir à faire face au rejet du public. Mais cela lui était impossible. Guillaumin explique en effet que “la société contrôle la création artistique, dans la mesure où elle la prise ou au contraire la décrie, et dans celle où elle crée des facilités ou des obstacles à sa réalisation ou à sa continuation”¹⁸¹. Ainsi, même si Cole a réalisé plusieurs allégories durant les dernières années de sa vie, il a tout de même été contraint de peindre également des paysages relativement fidèles à la réalité, pour pouvoir effectuer des ventes et vivre convenablement de son métier.

Comme nous l’avons évoqué dans la partie précédente, le peintre était déçu que le public américain préfère le concret à l’imaginaire, déclarant un jour : “If the imagination is shackled, and nothing is described but what we see, seldom will anything truly great be produced either in Painting or Poetry.”¹⁸² Les romantiques tels que Cole accordaient une grande importance à l’imagination, considérant qu’elle était une faculté humaine suprême supérieure à la raison, qui permettait à l’homme, lorsqu’elle était suffisamment exploitée, d’avoir un pouvoir créateur semblable à celui de Dieu¹⁸³.

Par ailleurs, en mai 1841, alors qu’il avait sûrement déjà commencé la série *The Voyage of Life*, Cole a écrit dans son journal :

“I am not the painter I should have been had there been a higher taste. Instead of working according to the dictates of feeling and imagination, I have painted to please others in order to exist. Had fortune favoured me a little more than she has, even in spite of the taste of the age, and the country in which I live, my imagination should not have been cramped, as it has been; and I would have followed out principles of beauty and sublimity in my works, which have been cast aside, because the result would not be marketable.”¹⁸⁴

Cet extrait indique que Cole souffrait de ne pouvoir peindre uniquement des sujets ouvertement imaginaires, qui lui permettaient, d’une part, de célébrer le beau et le sublime, et d’autre part, d’exprimer plus intensément ses sentiments et émotions que ne pourraient jamais le faire des sujets plus proches de la réalité. Cependant, le peintre était timide et sensible, et ne

¹⁸¹ Guillaumin, p.82.

¹⁸² Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, p.46.

¹⁸³ Ferber, p.71.

¹⁸⁴ Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, p.45.

faisait part de son désarroi qu'à sa famille et à ses amis les plus proches, n'osant pas en informer ses mécènes et le public¹⁸⁵. On peut donc supposer que *Youth* a été un moyen détourné pour Cole de révéler sa frustration face à une société ne lui permettant pas d'exaucer son désir conscient le plus puissant.

L'image du "château dans les nuages" semble être demeurée ancrée dans l'esprit du peintre, car celui-ci a fait figurer un autre palais aqueux dans *The Pilgrim of the World on His Journey*, une étude réalisée entre 1846 et 1847.



Figure 67 : Thomas Cole, *Study for The Pilgrim of the World on His Journey*, c.1846-1847

Cette toile en devenir aurait dû faire partie de la série allégorique et religieuse *The Cross and the World*, que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner. Mais, à cause des nombreuses commissions confiées à Cole entre 1847 et 1848, et de son décès soudain cette même année, elle n'a jamais été terminée. Les trois tableaux que le peintre a achevés ont, à ce jour, disparu. Par chance, ils nous sont tout de même connus par des photographies. Ont également été conservées quelques études, qui permettent de se faire une idée de l'ensemble de cinq œuvres imaginé par Cole¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Millhouse, p.3.

¹⁸⁶ Bousquet, Philippe. *Artifex in opere : l'artiste se cache dans l'œuvre*, [en ligne]. Adresse web : <https://artifexinopere.com/?p=19790>. Consulté le 19/05/20.

Au début de la série, nous sont présentés deux jeunes hommes débutant un pèlerinage. Le premier décide de rejoindre la croix. Quant au deuxième, il choisit de parcourir le monde. Le sentier qui mène à la croix est semé d'embûches, alors que le chemin qui traverse le monde est facilement abordable. Au terme de son voyage, le pèlerin de la croix trouve la lumière et est rejoint par des anges, tandis que le pèlerin du monde ne trouve qu'un lieu désolé où règne la terreur¹⁸⁷. Cette série possède donc, à l'instar de *The Voyage of Life*, une morale religieuse assez explicite.

Comme son titre l'indique, *The Pilgrim of the World on His Journey* montre le début du voyage du pèlerin du monde. La croix, qu'il a choisi d'ignorer, est située au sommet d'une montagne escarpée, visible en haut à gauche de la toile. En face de lui se trouve un lac, qu'il doit traverser en barque pour accéder au reste du sentier. Au bout de ce lac, on aperçoit un palais flottant, très similaire à celui qui figure dans *Youth*.

Ce palais pourrait, lui aussi, représenter les rêves et les désirs du jeune pèlerin, qu'il souhaiterait exaucer au cours de sa vie. Mais, tout comme dans le tableau précédent, il semble être inatteignable, puisqu'il est dénué de toute consistance. Ainsi, le palais paraît une nouvelle fois incarner des rêves et des désirs qui ne pourront jamais être réalisés.

On peut donc dire que, dans l'œuvre de Cole, l'eau renvoie au désir œdipien, mais qu'elle symbolise également les autres désirs irréalisables du peintre, tels que celui d'être le seul maître de son œuvre. Toutefois, il convient de souligner que, selon la psychanalyse freudolacanienne, ce genre de désir émane en fait du désir fondamental, issu de la désarticulation du Sujet et de l'Autre¹⁸⁸.

Peindre l'eau a aussi permis à Cole de constituer des unités. En effet, en analysant ses trois principales séries, on constate que l'eau parvient parfaitement à connecter chaque tableau au suivant.

Penchons-nous tout d'abord sur *The Voyage of Life*. Comme nous l'avons vu, cette série nous montre un homme qui se déplace en barque sur le fleuve de la vie. Si l'on observe toutes les toiles avec minutie, on remarque que chacune d'entre elles, exceptée la dernière, offre un aperçu de la toile suivante. Dans *Childhood*, les rives du fleuve se couvrent progressivement de fleurs, que l'on retrouve dans *Youth*. À l'extrême droite de celui-ci, dans la trouée située entre deux arbres, on aperçoit – nous l'avons dit – le fleuve impétueux de *Manhood* et les rochers

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles. "L'Abécédaire de GILLES DELEUZE : D comme Désir". YouTube, mis en ligne par SUB-TIL productions, le 18/04/20. Adresse web : [youtube.com/watch?v=tLISRFLThYw](https://www.youtube.com/watch?v=tLISRFLThYw).

abrupts qui le bordent. Pour finir, on distingue au sein de cet avant-dernier tableau, l'océan ténébreux où l'homme termine son voyage dans *Old Age*.



Figure 68 : Thomas Cole, *Childhood*, 1842



Figure 69 : Thomas Cole, *Youth*, 1842



Figure 70 : Thomas Cole, *Manhood*, 1842



Figure 71 : Thomas Cole, *Old Age*, 1842

Ainsi, figurent dans *The Voyage of Life* toutes les parties du fleuve, sans aucune ellipse. C'est donc grâce à l'eau que ces tableaux s'articulent parfaitement les uns aux autres, et qu'ils semblent former une seule et même fresque ininterrompue. Cole a mis en déroute la notion même de cadre, qui contraint la représentation, pour lui préférer celle de la fluence.

Le même phénomène peut être observé dans la série du jardin d'Éden, composée de *The Garden of Eden* et *Expulsion from the Garden of Eden*. En effet, comme nous l'avons signalé auparavant, on retrouve la rivière qui coule dans le premier tableau sur la partie droite du second. Cela a pour conséquence de créer une transition liquide entre les deux toiles, qui, elles aussi, paraissent ne former qu'une seule œuvre.



Figure 72 : Thomas Cole, *The Garden of Eden*, 1828



Figure 73 : Thomas Cole, *Expulsion from the Garden of Eden*, 1828

The Course of Empire constitue notre dernier exemple. À la différence de *The Voyage of Life*, l'histoire narrée dans cette série se déroule en un seul lieu : une baie, bordée d'une campagne vallonnée. Cette baie se révèle être au cœur de la série, puisqu'elle est un point de repère pour le spectateur, qui comprend que les scènes des différents tableaux ont toutes lieu au même endroit, et qu'il assiste donc à la naissance et à la chute d'une même civilisation. Aussi, on peut dire que l'eau fait également de cette série une unité, car elle est le motif central de l'histoire.

À défaut de ne pouvoir à nouveau faire qu'un avec le corps maternel, Cole est parvenu plusieurs fois à reconstituer des unités à partir des éléments distincts que sont les toiles. Cela suggère que l'eau – qui a rendu cela possible – a permis au peintre de s'approcher au plus près de la jouissance, puisque ce dernier a, en quelque sorte, résolu le complexe d'Œdipe d'une manière détournée, en le transposant sur des objets.

Chapitre 2. L'autoportrait : une auto-liquéfaction significative

1. Un désir d'atteindre la jouissance

Nous avons vu précédemment que Cole s'était peint au sein de *The Oxbow*. Voici un agrandissement de cette zone du tableau :



Figure 74 : Détail de Thomas Cole, *The Oxbow*, 1836

Certains critiques pensent que le petit garçon qui figure au premier plan de *The Pastoral State* représente aussi le peintre. En effet, on constate que ses initiales sont inscrites juste en dessous de ce personnage. De plus, il est en train de dessiner, comme le faisait déjà souvent Cole dans son enfance. Pour Parry, il paraît donc évident que ce tableau contient un autoportrait, à travers lequel Cole a pu vouloir célébrer “l'enfance des beaux-arts”, soit ses premiers pas d'artiste¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Parry, Ellwood C. “Thomas Cole and the Problem of Figure Painting,” *American Art Journal* 4, no. 1, mai 1972, [en ligne]. Adresse web : <http://www.jstor.com/stable/1593921>.



Figure 75 : Détail de Thomas Cole, *The Pastoral State*, 1836

Enfin, il est fort possible que Cole se soit représenté dans une troisième toile : *The Architect's Dream*, réalisée en 1840.



Figure 76 : Thomas Cole, *The Architect's Dream*, 1840

Comme le révèlent les inscriptions qui figurent sur la colonne, ce tableau était destiné à l'architecte new-yorkais Ithiel Town, l'un des mécènes de Cole¹⁹⁰. Cependant, Town a refusé l'œuvre, arguant qu'elle était "exclusivement architecturale"¹⁹¹. En effet, la toile regorge de monuments issus de différentes époques. Bryant l'a décrite ainsi, dans une oraison funèbre prononcée pour le peintre :

"Another work produced in 1840 was *The Architect's Dream*, an assemblage of structures, Egyptian, Gothic, Grecian, Moorish, such as might present itself to the imagination of one who had fallen asleep after reading a work on the different styles of architecture."¹⁹²

À travers cette œuvre singulière, Cole a voulu rendre hommage à l'architecture, un domaine qui le passionnait. On peut remarquer que l'architecture n'est autre que l'art de construire autour du vide. Or, c'est justement ce que Cole a fait dans les toiles où l'on a perçu la présence de la Chose. Si l'on se base sur les théories de Lacan, on peut donc conclure que l'attrait du peintre pour l'architecture révèle, encore une fois, le manque qui l'habitait.

L'un des premiers projets de Cole a consisté en la réalisation des plans du nouveau siège de l'assemblée législative de Columbus, dans l'Ohio, avec son neveu, l'architecte William Henry Bayless. Le bâtiment a été présenté à un concours et a été adopté, sous la condition qu'on y apporte quelques modifications¹⁹³. Voici le dessin de Cole et Bayless :

¹⁹⁰ The Thomas Cole Historic Site, [en ligne].

¹⁹¹ Parry, Ellwood C, *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*.

¹⁹² Bryant. Cité dans Noble et Vesell, p.213.

¹⁹³ Parry, "Thomas Cole and the Problem of Figure Painting".

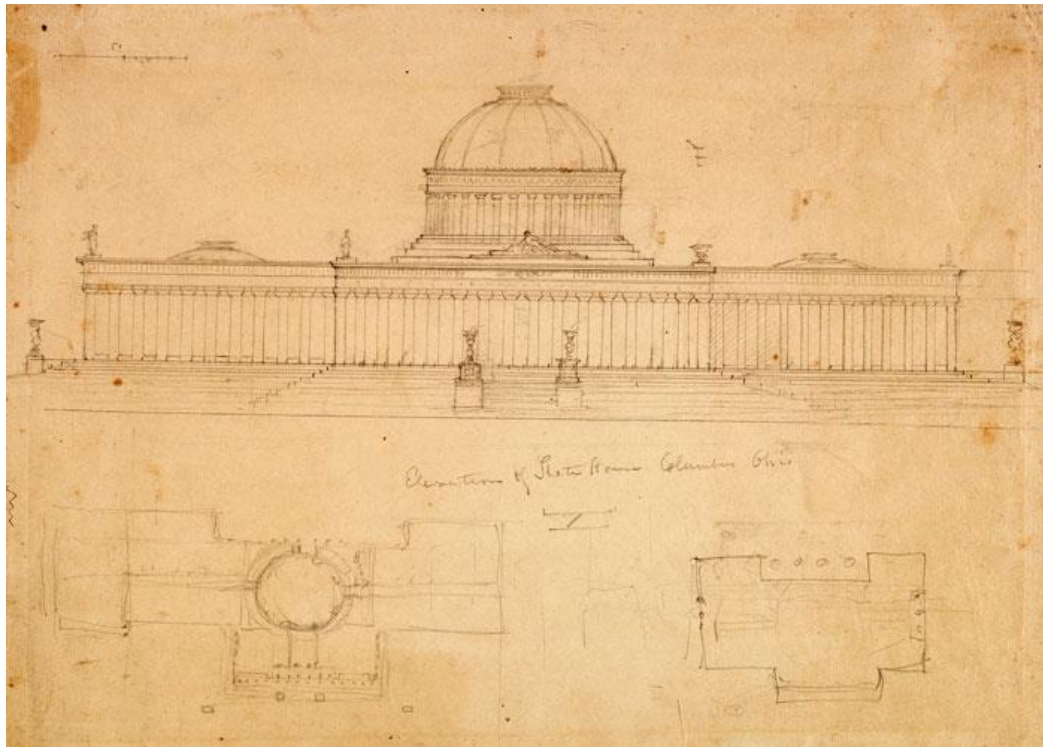


Figure 77 : Thomas Cole, *Elevation of State House, Columbus, Ohio*, 1838

Il est donc très probable que l'architecte du tableau, rêvant de tous ces monuments majestueux, ne soit autre que Cole.



Figure 78 : Détail de Thomas Cole, *The Architect's Dream*, 1840

Pour appuyer cette théorie, on peut souligner que l'architecte se trouve au-dessus de la signature du peintre, comme c'est le cas dans *The Pastoral State*. De plus, il porte les mêmes vêtements que lui dans *The Oxbow*, et lui ressemble physiquement. Enfin, le bâtiment classique au dôme doré situé sur la droite est très similaire au siège de l'assemblée législative de Columbus. Il nous évoque, de surcroît, les palais aqueux de *Youth* et *The Pilgrim of the World on His Journey*, qui, eux aussi, possèdent un dôme. Tout porte donc à croire que Cole s'est représenté lui-même, admirant les édifices qu'il a pu concevoir grâce à son imagination, à ses lectures – sur lesquelles il est allongé – et à ses plans, qu'il tient dans la main.

Mais pourquoi a-t-il choisi de se peindre au sein de ces trois toiles ? On peut apporter plusieurs éléments de réponse à cela.

Tout d'abord, réaliser ces différents autoportraits a peut-être été un moyen pour le peintre de célébrer le moment de la création. Si l'on se base sur les travaux de Freud et de Lacan, on peut considérer qu'il s'approchait de la jouissance chaque fois qu'il peignait, car la peinture est, rappelons-le, une activité de substitution désexualisée. Aussi, le fait de se représenter en train de peindre (*The Oxbow*), de dessiner (*The Pastoral State*) ou d'admirer ses propres créations (*The Architect's Dream*) traduit une certaine fascination envers la grande satisfaction qu'apporte le processus créatif, et peut refléter un désir de ressentir à nouveau cette satisfaction suprême, qui confine à la jouissance.

En réalité, la célébration de l'instant créateur s'observe dans de nombreux tableaux où figurent des coulures. On appelle "coulure" tout écoulement de matière, réelle comme fictive¹⁹⁴. Dans l'œuvre de Cole, on ne trouve pas de coulure réelle. En revanche, on y observe un grand nombre de coulures fictives, qu'il s'agisse de pluie, de cascades, de fleuves, de fontaines, ou encore, de l'eau débordant de l'immense coupe qui trône dans *The Titan's Goblet*. Or, selon Cassegrain, "toute coulure, même contrainte par l'iconographie [...] rappelle la nature liquide de la peinture qui lui a donné forme"¹⁹⁵. Cela est dû au fait que ces écoulements traduisent à la fois le mouvement originaire de la peinture, et son informité première¹⁹⁶. Ainsi, la coulure paraît rendre hommage à la liquidité initiale de la toile, et rappeler sa réalité organique¹⁹⁷.

Le jaillissement est le type de coulure qui rappelle le plus explicitement l'acte de création. Observons le jaillissement des cascades qui figurent dans *Kaaterskill Falls*, par exemple :

¹⁹⁴ Cassegrain, Guillaume. *La coulure. Histoires de la peinture en mouvement (XIe - XXIe siècles)*. Paris : Hazan Eds, 2015, p.20.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.33.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.222.



Figure 79 : Thomas Cole, *Kaaterskill Falls*, 1826

Ce puissant déversement d'eau vertical évoque, entre autres, la rupture de la poche des eaux, qui précède l'enfantement. Il peut donc renvoyer à la "maternité" du peintre. En effet, il y a, selon Guillaumin, une "essentielle question de maternité" chez tout créateur, car le processus comprenant la germination de l'idée d'une œuvre dans son esprit et sa concrétisation est comparable au travail d'enfantement¹⁹⁸. Le jaillissement vertical de l'eau dans les tableaux de Cole peut donc faire allusion à "l'accouchement" de ces derniers.

Dans *The Consummation of Empire*, on aperçoit cette fois-ci un jaillissement horizontal, provenant de la fontaine située au premier plan :

¹⁹⁸ Guillaumin, p.53.



Figure 80 : Thomas Cole, *The Consummation of Empire*, 1836

Une telle coulure renvoie davantage au phénomène jaculatoire qu'à l'accouchement. Elle évoque particulièrement bien le moment où le peintre fait couler une image de son esprit à la toile par l'intermédiaire du pinceau, qu'il tient horizontalement. D'ailleurs, ce dernier est un instrument de création dont la phallicité est assez explicite.

En outre, Cole a pu manifester le désir d'éprouver à nouveau la profonde satisfaction résultant du processus de création, en figeant ses gestes au sein de certaines de ses toiles. De manière générale, on observe qu'il suivait l'un des préceptes fondamentaux de la peinture classique, selon lequel la présence physique de l'artiste – convoquée par le geste de ce dernier – ne devait pas apparaître dans l'œuvre finie, ou devait tout au moins être discrète. Comme nous allons le voir, ce précepte n'était plus respecté par un grand nombre de peintres à la fin du XIXe siècle. Les gestes de Cole sont très visibles dans ses études, telles que celle de *The Pilgrim of the World on His Journey*, que nous avons analysée plus haut. Mais ils ne figurent plus dans la grande majorité de ses tableaux. C'est ce que l'on peut constater en comparant *The Hunter's Return*, peint en 1845, avec l'étude qui a précédé sa réalisation.



Figure 81 : Thomas Cole, *The Hunter's Return*, Étude, c.1845



Figure 82 : Thomas Cole, *The Hunter's Return*, 1845

Contrairement à l'étude, qui présente des coups de pinceaux affirmés, le tableau ne dévoile pas la présence physique de Cole. Notons au passage que cette œuvre ressemble fortement à *Home in the Woods*, que nous avons commentée dans la première partie. On assiste,

en effet, au retour de la chasse de plusieurs hommes, qui sont attendus par leur famille, à l'extérieur de leur chaumière. Celle-ci est très similaire à celle qui figure dans *Home in the Woods*, et le paysage qui l'entoure nous paraît familier, avec son lac bordé de forêts et de montagnes. Aussi, on pourrait considérer que ces deux toiles forment une série. Même si cela n'est peut-être pas le cas, elles nous démontrent une nouvelle fois que le peintre aimait lier ses tableaux entre eux.

Il est donc rare de trouver des traces des gestes de Cole dans ses œuvres achevées. On peut néanmoins en déceler dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*. Cette toile, si singulière, fera à nouveau l'objet d'une étude par la suite. Les gestes du peintre peuvent également se révéler dans les vortex de nuages. C'est ce que l'on peut constater dans *The Savage State* et *Destruction*, par exemple.



Figure 83 : Détail de Thomas Cole, *The Savage State*, 1834

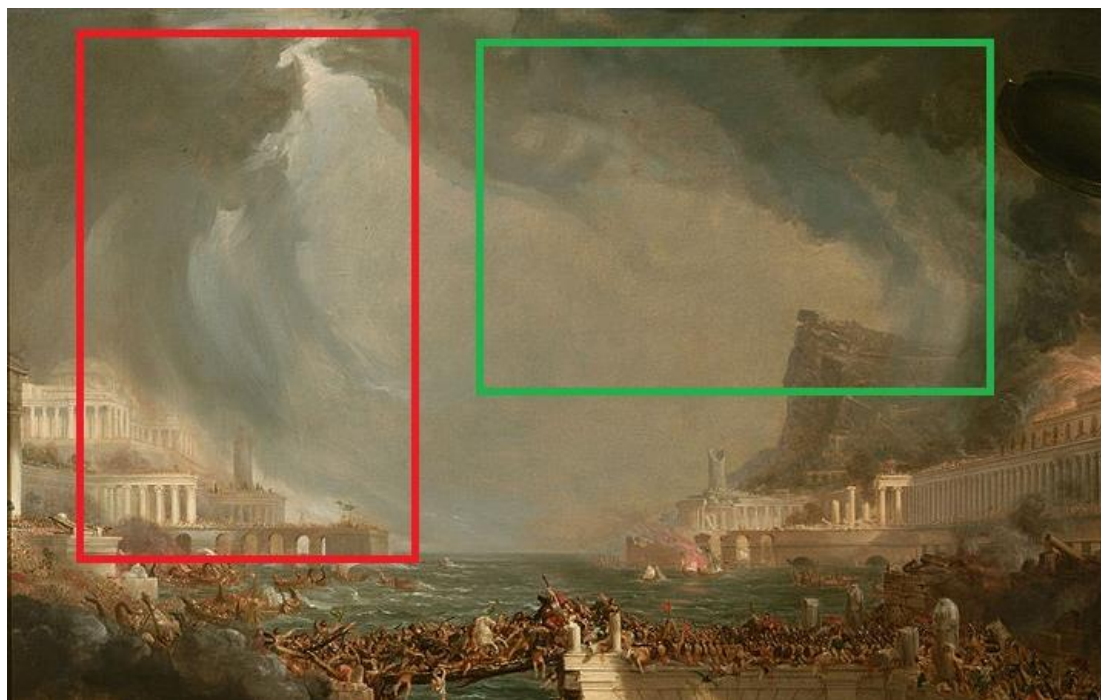


Figure 84 : Détail de Thomas Cole, *Destruction*, 1836

De larges traces de pinceaux apparaissent en effet sur le pourtour et à l'intérieur de chacun des vortex. Elles sont principalement observables à droite de la montagne dans *The Savage State* (cadre rouge), et à celle des bâtiments qui figurent sur la gauche dans *Destruction* (cadre rouge). Conserver de telles traces n'était pas dans les habitudes du peintre, qui tenait à représenter les phénomènes climatiques le plus fidèlement possible à la réalité. On peut d'ailleurs s'étonner que certaines parties des deux vortex, telles que celle qui se trouve près de la montagne dans *Destruction* (cadre vert), présentent, quant à elles, un aspect vapoureux caractéristique des nuages, qui s'avère être très réaliste.

Il semble donc que Cole ait fait le choix de faire figurer dans ces deux toiles des traces de ses gestes, qui révèlent son corps en action, maniant la peinture. Ce choix – dont la nature consciente ou inconsciente est difficilement déterminable – pourrait provenir d'une volonté de laisser un souvenir du moment de la réalisation du tableau, et ce, dans le but de célébrer l'acte de création.

En outre, la visibilité de l'engagement corporel d'un peintre tel que Cole avec son tableau révèle une spontanéité que l'on peut aisément associer au romantisme. Abrams explique en effet que les romantiques percevaient la création artistique comme l'expression d'un "débordement" :

“Repeatedly romantic predications about poetry, or about art in general, turn on a metaphor, which, like ‘overflow’, signifies the internal made external. The most frequent of these terms was ‘expression’, used in contexts indicating a revival of the root, meaning *ex-pressus*, from *ex-premere*, ‘to press out’.”¹⁹⁹

Par conséquent, on peut présumer que le fait de laisser ses gestes visibles permettait au peintre d’exprimer les émotions qu’il ne pouvait contenir d’une manière très puissante, puisque les gestes, pourtant intégrés à la scène du tableau, sont, d’une certaine manière, détachés d’elle, et mettent davantage Cole en lumière que sa création.

2. L’expérimentation d’une autre forme d’existence

Les trois autoportraits évoquent donc une glorification de l’instant créateur qui permet au peintre de goûter à la jouissance, et suggèrent un désir d’éprouver à nouveau cette sensation. Mais l’on peut voir en eux le reflet d’un autre désir.

Nous avons vu précédemment que, selon Lacan, chaque individu est condamné à éprouver un manque, qui se retrouve dans les productions artistiques. En effet, il explique que les tableaux recèlent de nombreuses allusions à l’inaccessible corps maternel.

Cependant, les théories freudo-lacaniennes ne font pas l’unanimité dans le domaine de la psychanalyse. Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) et le psychanalyste Félix Guattari (1930-1992) les ont critiquées, et se sont appliqués à proposer un nouveau concept de désir dans *L’Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980), deux ouvrages ayant pour sous-titre *Capitalisme et Schizophrénie*. Selon eux, l’inconscient n’a aucun rapport avec les figures parentales : il n’est pas un théâtre où se joue éternellement la tragédie de Sophocle *Œdipe roi* (c.-425). Il est, au lieu de cela, une machine à produire des images, des formes et des connections²⁰⁰.

Pour Deleuze et Guattari, on ne désire pas quelque chose qui est seul, mais quelque chose qui se situe dans un ensemble. Lorsque l’on désire une chose, on construit mentalement un agencement, l’inconscient étant une “usine” qui ne cesse de produire. Et désirer c’est, en quelque sorte, délirer. Mais l’on ne délire pas sur ses parents : on délire sur le monde entier, “sur l’Histoire, la géographie, les tribus, les déserts, les peuples, les races, les climats”, “les particules, les électrons”, énumère Deleuze dans le documentaire *L’Abécédaire de Gilles Deleuze* (1988-89). Le délire est donc “géographico-politique”²⁰¹.

¹⁹⁹ Abrams, p.48.

²⁰⁰ Deleuze, “L’Abécédaire de GILLES DELEUZE : D comme Désir”.

²⁰¹ *Ibid.*

Et lorsque l'on délire, on se laisse aller à quelque chose qui nous mène au-delà de nous-même. C'est pour cela que le désir est directement lié au "devenir". Le devenir, en tant que concept philosophique, a été développé par Deleuze et Guattari à partir de leur ouvrage *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975)²⁰². Il a été présenté dans *Mille Plateaux*, sous diverses déclinaisons : le devenir-enfant, le devenir-femme, le devenir-animal, le devenir-imperceptible. Toutefois, il est précisé dans ce livre qu'il existe des devenirs moléculaires de toutes sortes²⁰³. Deleuze et Guattari considèrent que nous sommes tous entourés d'intensités se trouvant dans la périphérie de notre existence d'être humain. Reliés à l'altérité par des fibres, nous sommes constamment en contact avec un autre règne, et nous cherchons à capter les intensités qui nous entourent²⁰⁴. Car, nous avons tous en nous le profond désir d'être autre.

Le devenir est donc le processus de désir qui nous fait capter ces forces. Lors du captage des forces, nous ne sortons pas de nous-même, et n'allons pas dans l'autre non plus. Au lieu de cela, nous impliquons et enveloppons l'autre en nous²⁰⁵. Pour illustrer le processus du devenir, Deleuze et Guattari ont pris l'exemple du bloc de devenir qui saisit le capitaine Achab et la baleine blanche dans le roman *Moby Dick*, d'Herman Melville (1851). Le philosophe François Zourabichvili, spécialiste de l'œuvre de Deleuze, analyse cet exemple de la façon suivante :

"Mais Deleuze et Guattari ajoutent : il devient-baleine. En quel sens ? Il ne se change pas en baleine, et n'essaie pas non plus de lui ressembler : il devient baleine pour autant qu'il capte la manière de sentir, d'approcher et de se détourner de la baleine, et que cette sensibilité étrangère travaille la sienne, agit en elle pour la distordre et la changer. Dans une certaine mesure, il sent comme elle sent, il la sent sentir. S'il ne devient pas une baleine, il y a objectivement de la baleine dans ce qu'il devient ; sa vie et son affectivité l'enveloppent."²⁰⁶

On comprend donc que Deleuze et Guattari ne veulent pas dire que le capitaine Achab se transforme en baleine, mais qu'il est enveloppé par les forces qui agissent en la créature et qui la caractérisent. D'ailleurs, le devenir-baleine concerne également Melville. En effet, la méticulosité de son écriture l'engage sur la voie de quelque chose de presque insensé : il poursuit la perfection, qui va nager devant lui jusqu'à la fin. Aussi, la baleine n'est autre que la

²⁰² Mozère, Liane. "Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation", *Cahiers du Genre*, vol. 38, no. 1, 2005, pp.43-62, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-43.htm>.

²⁰³ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980, p.333.

²⁰⁴ *Ibid.* et David-Ménard, Monique. *Deleuze et la psychanalyse*. Paris : PUF, 2005, p.86.

²⁰⁵ Zourabichvili, François. *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ?* Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, [en ligne]. Adresse web : horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf, p.10.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.9.

Chose définie par Lacan, cette zone immaculée qui erre dans le psychisme. C'est pour cela que l'on peut dire que la conception du désir deleuzo-guattarienne est, au fond, très proche de celle de Freud et Lacan. Pour les deux écoles de pensée, on désire pour aller au-delà de soi. Mais tandis que la psychanalyse freudo-lacanienne affirme que l'on cherche l'Autre manquant, Deleuze et Guattari soutiennent que l'on souhaite se mêler monde, car l'homme est un être vivant plastique et mouvant.

L'hypothèse deleuzo-guattarienne est que les devenirs s'épanouissent dans les arts, tout comme les pulsions chez Lacan²⁰⁷. Autrement dit, l'art consiste à faire devenir, comme le souligne cet extrait de *Mille Plateaux* : "Chanter ou composer, peindre, écrire n'ont peut-être pas d'autre but : déchaîner ces devenirs"²⁰⁸. L'artiste se met à créer parce qu'il est mu par un jeu de forces désirantes en lui : il cherche, à travers l'art, la limite de son identité. Aussi, une œuvre d'art ne renvoie pas au manque engendré par l'absence du corps maternel, mais plutôt à l'affirmation d'un devenir subjectif, qui se rapproche de la dissolution et du délire.

À l'évidence, Deleuze et Guattari n'auraient pas été d'accord avec l'interprétation que nous avons faite des tableaux de Cole au cours du premier chapitre. En revanche, il est probable qu'ils auraient décelé chez ce peintre fasciné par l'eau un désir de se frotter à l'altérité, et d'expérimenter un autre genre d'existence.

Penchons-nous à nouveau sur les trois autoportraits de Cole, qui figurent ci-dessous, dans les tableaux entiers :

²⁰⁷ David-Ménard, p.84.

²⁰⁸ Deleuze et Guattari, p.333.



Figure 85 : Thomas Cole, *The Oxbow*, 1836



Figure 86 : Thomas Cole, *The Pastoral State*, 1834



Figure 87 : Thomas Cole, *The Architect's Dream*, 1840

Il ne fait aucun doute que l'autoportrait vise à la captation identitaire. À travers lui, Cole a donc sûrement cherché à se faire une image de son moi. Le moi a été décrit par Freud comme une "instance de la seconde topique, distinguée du ça et du surmoi, permettant une défense de l'individu tant contre la réalité que contre ses pulsions"²⁰⁹. En d'autres termes, le moi assure la stabilité de l'individu, en l'empêchant de libérer ses pulsions²¹⁰. On observe cependant que Cole est toujours inséré dans un paysage qui le dépasse totalement. En effet, nous avons déjà dit qu'il était difficilement discernable dans *The Oxbow*, et que c'était son matériel qui indiquait sa présence. Car, même s'il porte du rouge, qui tranche avec le vert de la forêt, il demeure néanmoins minuscule face à l'environnement sauvage qui l'entoure. C'est également le cas dans *The Pastoral State* : le petit garçon est certes au premier plan, mais il n'attire pas le regard dans ce paysage vallonné, peuplé de divers personnages. Dans *The Architect's Dream*, on ne peut pas dire que Cole soit presque invisible. On le remarque bien, parce qu'il est d'une plus grande taille que dans les deux autres tableaux. Pourtant, il est, là aussi, englobé dans un vaste paysage parsemé de détails. Sa position semi-allongée, dans cette toile et dans *The Pastoral State*, lui confère la silhouette d'une vague. La même remarque peut se faire lorsque l'on

²⁰⁹ Larousse, définition "moi", [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moi/52006?q=moi#51880>. Consulté le 22/06/20.

²¹⁰ La-Philosophie, "Freud : le ça, le moi et le surmoi", [en ligne]. Adresse web : la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi. Consulté le 26/06/20.

contemple l'autoportrait présent dans *The Oxbow*, même si le peintre se tient, cette fois-ci, debout. Dans les trois cas, il ressemble à une vaguelette, perdue dans un océan rural, urbain, ou d'arbres anciens. Mais il est également vague, dans le sens où ses traits sont flous, et qu'il se fond dans son environnement.

On a ainsi l'impression que dans *The Oxbow*, *The Pastoral State* et *The Architect's Dream*, Cole est uni à l'altérité. Et si l'on se base sur les théories de Deleuze et Guattari, on peut remarquer qu'une telle union est justement ce que désire l'homme. On peut donc voir en l'auto-liquéfaction de Cole la traduction d'un fantasme de devenir-liquide, qui aurait pu lui permettre de se mêler à ce sur quoi il pouvait "délirer" : la nature et l'architecture, par exemple. Autrement dit, les autoportraits de Cole peuvent révéler son désir de faire l'expérience d'un autre mode d'existence.

Ce fantasme fait indéniablement écho à la quête de l'Autre manquant, théorisée par Freud et Lacan. En se peignant lui-même dans une toile, Cole se lie à celle-ci, car il est alors constitué du même liquide que l'environnement dans lequel il se trouve, et qui compose toute la surface de l'objet toile. Tous ces autoportraits peuvent donc également exprimer le désir du peintre de réintégrer le corps maternel perdu.

Il est intéressant de constater que le devenir-liquide de Cole se manifeste d'une manière toute aussi frappante dans le tableau *To the Memory of Cole*, peint en son hommage en 1848 par son élève Church.



Figure 88 : Frederic Edwin Church, *To The Memory of Cole*, 1848

Dans cette toile, on peut apercevoir, au milieu d'une clairière, une tombe, sur laquelle a été dressée une croix. Il s'agit, bien évidemment, de la tombe de Cole. Baignée de lumière, elle contraste avec le reste du paysage, plongé dans l'ombre des nuages, ce qui signale son statut de motif principal du tableau. On peut présumer que cette croix renvoie aussi à la dévotion absolue au christianisme dont le peintre a fait preuve à la fin de sa vie. Il est probable qu'elle fasse également écho à sa dernière série, *The Cross and the World*, dans laquelle elle tenait le rôle le plus important. Church semble avoir voulu terminer la série de son maître en devenant lui-même le pèlerin de la croix, enfin parvenu à sa destination.

Mais cette croix n'est pas le seul hommage de Church à Cole. Si l'on observe le paysage qui l'entoure, on remarque que les arbres situés sur le côté droit sont typiques du peintre. Il en est de même pour le tronc coupé, qui se trouve au premier plan, à gauche. La profusion d'éléments dans ce tableau nous rappelle forcément son amour pour le détail et l'observation de la nature. *To the Memory of Cole* est donc – tout comme *Kindred Spirits*, qui a été peinte presque un an plus tard – une toile ayant pour but de rendre hommage à Cole en imitant son style. Cela montre à quel point le style du peintre a influencé ses élèves.

Par ailleurs, ce paysage nous fait penser aux montagnes Catskill. C'est en effet au cimetière du village de Catskill que le peintre a été enterré. Il repose donc à l'endroit qu'il chérissait le plus au monde à la fois dans la réalité, et dans le tableau de Church. Cependant, cette toile nous montre que Cole ne fait pas que reposer dans les montagnes Catskill : il fait

véritablement partie de cet endroit. Car, l'étrange nuage gris qui surplombe tous les autres n'est autre que lui : il symbolise son ascension au paradis²¹¹.

Ainsi, Cole paraît avoir été doublement liquéfié dans cette toile. Tout d'abord, parce qu'il a été peint avec le liquide qu'est la peinture. Mais aussi, parce qu'il a été représenté par un nuage, et qu'il est donc constitué de particules d'eau. Par conséquent, on peut dire que le devenir-liquide du peintre est exprimé plus intensément encore dans ce tableau que dans ceux que nous venons d'étudier.

Cole, en tant que liquide, ne fait plus qu'un avec cette toile, ce qui lui permet de reconstituer une unité avec un autre objet que sa mère. Il s'unit, d'ailleurs, à son art de prédilection, qui a bâti son succès. On peut constater qu'il fusionne aussi avec la nature, qu'il vénérât tant. Dans ce tableau, Cole n'a donc plus seulement le rôle d'intermédiaire entre la transcendance et la nature, que lui conférait la société américaine. Church lui donne également une dimension divine en l'inscrivant dans la nature, et en le caractérisant, de surcroît, par l'eau, l'élément baptismal par excellence. Très bel hommage, donc, que cette œuvre : elle consacre définitivement Cole, qui a été un véritable modèle pour tous les peintres de la Hudson River School.

²¹¹ Millhouse, p.88.

Chapitre 3. Au-delà des frontières : le pouvoir de la liquidité en peinture et en poésie

1. Le style proto-impressionniste de Catskill Mountain House: The Four Elements

Comme nous l'avons dit plus haut, on peut déceler de nombreuses traces des gestes du peintre dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*.



Figure 89 : Thomas Cole, *Catskill Mountain House: The Four Elements*, 1844



Figure 90 : Détail de Thomas Cole, *Catskill Mountain House: The Four Elements*, 1844

Au début de la deuxième partie, nous avons indiqué que la pluie arborait des traces de larges coups de pinceaux. Ces dernières révèlent les gestes qui les ont créées, et donnent ainsi l'impression que le tableau est empreint de la présence physique de Cole. Nous avons également dit que la forêt du second plan était constituée d'une multitude de touches de couleur se mêlant les unes aux autres. C'est cette forêt en particulier qui va désormais nous intéresser.

Lorsque l'on compare cette toile avec sa jumelle, on est frappé par la grande différence stylistique qui les sépare :



Figure 91 : Thomas Cole, *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, c.1844



Figure 92 : Détail de Thomas Cole, *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, c.1844

À l'image des autres paysages coliens que nous avons analysés, *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning* offre de nombreux détails. De plus, la domination de la ligne sur la couleur et la texture est indéniable : l'hôtel, l'homme, les rochers

et la végétation sont nettement délimités, ce qui donne au tableau une configuration linéaire. La couleur joue, quant à elle, un rôle atmosphérique plutôt que structurant.

Cela est beaucoup moins le cas dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*, particulièrement dans la zone de la forêt du deuxième plan, où la couleur prédomine clairement sur la forme. On ne peut distinguer la silhouette de chaque arbre, comme dans *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, car seule une vue générale de la forêt nous est donnée. Cela a pour effet de rendre le tableau, dans son ensemble, bien plus synthétique que son jumeau.

Ces toiles sont si différentes l'une de l'autre que l'on a l'impression qu'elles n'ont pas été peintes par le même artiste. On pourrait également penser que le style de Cole a évolué durant l'année 1844, et que *Catskill Mountain House: The Four Elements* témoigne de ce changement fulgurant. Cependant, *The Hunter's Return*, achevé en 1845, a été réalisé dans le même style que *A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning*, comme on peut le constater sur cet agrandissement :



Figure 93 : Détail de Thomas Cole, *The Hunter's Return*, 1845

Par conséquent, il apparaît que le peintre s'est essayé à un nouveau style seulement dans *Catskill Mountain House: The Four Elements*, car aucune autre de ses œuvres ne présente une telle touche, que nous avons qualifiée, dans la deuxième partie, de "proto-impressionniste".

Pour comprendre ce terme, il convient de définir ce qu'est l'impressionnisme. Il s'agit d'un mouvement pictural traditionnellement considéré comme ayant émergé en France, et qui s'est principalement développé entre les années 1865 et 1890.

Ce mouvement rassemblait un groupe d'artistes ayant une technique similaire. Parmi eux, on peut citer Berthe Morisot, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, et Edgar Degas. Les impressionnistes ont été parmi les premiers à rejeter radicalement les préceptes rigides de l'Académie, s'opposant au geste retenu ainsi qu'à la ligne continue de la peinture classique²¹². Ils souhaitaient avant tout rendre la sensation visuelle lumineuse et colorée perçue sur le vif par l'œil, et la traduire immédiatement sur la toile²¹³. Aussi ont-ils accordé moins d'importance au sujet d'observation que les précédentes générations de peintres. Ils ont surtout porté leur attention sur la manipulation de la couleur, du ton, et de la texture. Enfin, au lieu de traiter chaque élément séparément, les impressionnistes les ont peints en considérant le rapport lumineux qui les unissait²¹⁴. Ils semblaient, selon Haziot Schreiber, avoir une "préscience de la perception"²¹⁵.

Puisque ces artistes cherchaient à capturer l'instant, ils ont dû adopter une touche rapide, qui laissait les coups de pinceaux visibles. Cela a conféré à leurs tableaux "un caractère d'esquisse, de non-fini – la fugacité de l'impression lumineuse ne s'accommodant guère du "fini"", comme le rapportent Bluden et Daval²¹⁶. Passionnés par l'expression du mouvement et de la vitesse, ils se sont appliqués à décomposer les touches pour mieux rendre compte des mouvements des hommes et de la nature.

L'impressionnisme a été un courant de peinture extrêmement novateur, car les peintres dévoilaient volontairement leur présence au sein de leurs œuvres, les traces furtives de leurs gestes et les effets de matière qui les accompagnaient étant désormais très affirmés²¹⁷. Cependant, même si la libération du geste est advenue de façon franche et consciente avec l'impressionnisme – qui a durablement révolutionné la peinture –, il convient de souligner que la trace visible du geste a, en réalité, toujours existé²¹⁸. Elle était, toutefois, plus ponctuelle.

²¹² Haziot Schreiber, Judith. "La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives", *Interfaces*, 2018, [en ligne]. Adresse web : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=607>, p.3.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Bluden, Maria et Godfrey, et Daval, Jean-Luc. *La peinture de l'Impressionnisme*. Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1981, p.78.

²¹⁵ Haziot Schreiber, p.6.

²¹⁶ Bluden et Daval, p.121.

²¹⁷ Haziot Schreiber, p.1.

²¹⁸ *Ibid.*

Les proto-impressionnistes ont été les premiers à régulièrement conserver les traces de leurs gestes dans leurs tableaux. On appelle “proto-impressionnistes” un ensemble d’artistes romantiques qui a ouvert la voie à l’avènement du mouvement impressionniste, grâce à ses expérimentations et découvertes²¹⁹. Font partie de ce groupe les peintres anglais Turner, Constable, l’américain James Abbott Whistler, le français Eugène Delacroix, ainsi que les peintres de l’École de Barbizon, tels que Jean-Baptiste Camille Corot, par exemple. Tous ces peintres ont partiellement abandonné la ligne afin de laisser la matière s’exprimer, exploitant, selon Haziot Schreiber, “le pouvoir onirique de l’indétermination, le pouvoir suggestif du coup de pinceau”²²⁰. On remarque surtout cette prise de liberté dans leur traitement des ciels et des phénomènes lumineux, ou lorsqu’ils traduisent l’effet de la brise sur la végétation²²¹.

Turner, que nous avons mentionné à plusieurs reprises, a progressivement changé de style au cours de sa vie. En effet, s’il a agrémenté ses premiers tableaux de nombreux détails, il a peu à peu choisi de laisser son pinceau courir sur la toile pour saisir “une sensation, une impression d’ensemble”²²². Il a de plus en plus souvent concentré son attention sur l’essentiel de la scène, révélant, à travers sa touche, le souvenir de son corps en mouvement devant son œuvre²²³. *The Slave Ship*, peint en 1840, est un exemple parlant du style proto-impressionniste turnérien :

²¹⁹ *Ibid.*, p.2.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p.5.

²²³ Ibata, “Painting as Event: performance and gesture in late Turner”, *Interfaces*, 2018, [en ligne]. Adresse web : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>, p.2.



Figure 94 : William Turner, *The Slave Ship*, 1840

Il s'agit de l'un de ses tableaux les plus connus. Le critique John Ruskin, qui en a été le premier acquéreur, a déclaré : "If I were reduced to rest Turner's immortality upon any single work, I should choose this."²²⁴

The Slave Ship met en scène un bateau naviguant sur des mers tumultueuses. Dans son sillage, on distingue des formes humaines en train de se noyer. Le sujet de cette toile a été inspiré par le massacre du *Zong* qui a eu lieu en 1781. Au mois de novembre de cette année, aux abords des côtes jamaïcaines, de nombreux esclaves mourants ont été jetés à la mer par l'équipage du *Zong*, un navire négrier britannique qui espérait pouvoir récolter l'argent d'une assurance versé uniquement en cas d'esclaves "perdus en mer".

Lorsque l'on observe ce tableau, notre regard est tout d'abord attiré par le grand coucher de soleil central, qui se reflète sur la mer des Caraïbes déchaînée. On aperçoit ensuite à l'arrière-plan un navire aux contours incertains. Dans la mer, se déroule une scène dramatique : des mains et des pieds enchaînés surgissent des vagues, car les esclaves tentent désespérément de remonter à la surface. Des poissons et des créatures marines terrifiantes dévorent certains d'entre eux, tandis que des mouettes affamées tournent au-dessus des morts. Le sang des innombrables victimes vient, quant à lui, empourprer les eaux à plusieurs endroits.

²²⁴ Museum of Fine Arts Boston, "The Slave Ship", [en ligne]. Adresse web : collections.mfa.org/objects/31102. Consulté le 12/05/20.

Turner a donc peint une scène sublime d'une grande violence. L'horreur du massacre et la grandeur terrifiante de la nature sont traduites par des couleurs vives et une lumière aveuglante qui, grâce à la touche affirmée du peintre, font disparaître la ligne d'horizon, liant ciel et mer. C'est cette touche, détachée d'une représentation purement optique du monde, qui donne l'impression d'un moment saisi, caractéristique de l'impressionnisme.

Quand Turner a commencé à peindre cette toile, cela faisait déjà quelques années qu'il s'était libéré des contraintes géométriques et linéaires du paysage classique, et qu'il privilégiait la couleur, la texture et la lumière, plutôt que la forme²²⁵. Les gestes créant les formes arrivaient désormais en dernier dans le processus créateur. Cela s'observe non seulement dans ses peintures à l'huile, telles que celle-ci, mais aussi dans ses dessins réalisés pour ses gravures²²⁶. En laissant visibles les gestes à l'origine de ses tableaux, il cherchait à représenter la sensation éprouvée face à la nature grandiose, plutôt que l'exactitude.

On peut supposer que Cole a vu certaines œuvres proto-impressionnistes de Turner lors de son séjour en Angleterre en septembre 1841, qui a été la première étape de son deuxième voyage en Europe. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie, il a critiqué les toiles réalisées dans le même style que *The Slave Ship*, comparant les rochers turnériens à des bonbons, et les sols, à de la gelée :

“His earlier pictures are really beautiful and true, though rather misty; but in his late works you see the most splendid combination of colour and chiaro-scuro – gorgeous but altogether false – there is a visionary, unsubstantial look about them that, for some subjects, is admirably appropriate, but in pictures representing scenes in this world, rocks should not look like sugar-candy, nor the ground like jelly [...]”²²⁷

Cependant, il convient de rappeler que Turner était probablement le peintre que Cole admirait le plus, et que ce dernier s'est trouvé contraint de se frayer un chemin différent de celui du “peintre de la lumière” pour se faire un nom²²⁸. Il est donc possible qu'il ait tout de même été inspiré par Turner et par d'autres proto-impressionnistes européens durant son voyage d'un an. Car, comme nous l'avons dit, *Catskill Mountain House: The Four Elements*, peint deux ans

²²⁵ Ibata, Hélène. “Inscriptions éphémères : les paysages historiques et ruines anticipées de J.M.W. Turner et Joseph Gandy”, dans Laniel-Musitelli et al. *Inconstances romantiques : Visions et révisions dans la littérature britannique du long XIXe siècle*. Nancy : Presses universitaires de Nancy - Editions Universitaires de Lorraine, 2019, p.69.

²²⁶ Ibata, “Painting as Event: performance and gesture in late Turner”, p.2.

²²⁷ Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, p.50.

²²⁸ On pense ici aux tableaux au sein desquels Cole a gravé son nom dans la pierre, tels que *The Pastoral State*, *Destruction*, ou *The Architect's Dream*, par exemple. Ils pourraient révéler le désir du peintre de voir son nom gravé dans les esprits, tout comme l'était celui de Turner.

après son retour aux États-Unis, possède une touche impressionniste, la forêt du second plan étant structurée par des couleurs et des gestes, et non par un modèle de perspective géométrique. Notons, par ailleurs, que même si les rochers qui figurent au premier plan et la montagne qui s'élève au troisième plan n'ont pas un aspect aussi fluide que la forêt du second plan, il n'en demeure pas moins qu'ils ont été réalisés dans un style favorisant la couleur et la texture, plutôt que la ligne.

Ainsi, Cole paraît avoir voulu liquéfier le paysage qu'il avait sous les yeux, en peignant *Catskill Mountain House: The Four Elements* avec une touche proto-impressionniste. Mais dans quel but ? Peut-être pour s'affranchir des contraintes temporelles.

En effet, une temporalité inhabituelle est inscrite dans cette toile : on a l'impression que Cole l'a peinte dans l'urgence. C'est ce que certains impressionnistes faisaient, tandis que d'autres donnaient simplement l'illusion que c'était le cas²²⁹. On peut présumer que Cole, à l'instar de Monet durant la deuxième partie de sa vie, a lentement construit dans son atelier cet instant saisi, car il fallait qu'il ajoute les éléments imaginaires qu'étaient l'orage et l'incendie. C'était, en outre, sa façon habituelle de réaliser un tableau, comme le révèle cet extrait issu d'une lettre :

“[...] I never succeed in painting scenes, however beautiful, immediately on returning from them. I must wait for time to draw a veil over the common details, the unessential parts, which shall leave the great features, whether the beautiful or the sublime dominant in the mind.”²³⁰

Même si Cole a passé un certain temps à peindre cette œuvre, la touche proto-impressionniste qu'il a adoptée témoigne d'une volonté de montrer l'essentiel d'un instant fugace. Car, comme nous le savons, il voyait l'écoulement du temps d'un mauvais œil, et il était sûrement frustré que celui-ci altère l'apparence de la nature, puisqu'il le contraignait à effectuer une synthèse de tout ce qu'il s'était produit lorsqu'il contemplant une vue et faisait des croquis de cette dernière. En liquéfiant son paysage, Cole a donc probablement cherché à s'affranchir des contraintes temporelles qui accompagnent la peinture, pour donner l'impression que ce qu'il avait peint était bien le résultat d'un regard, et ainsi, se rapprocher de l'apparence réelle d'une nature qu'il vénérât tant. Il semble alors que la liquéfaction du paysage de *Catskill Mountain House: The Four Elements* a permis à Cole d'obtenir un rendu qui ignorait

²²⁹ Haziot Schreiber, p.5.

²³⁰ Noble et Vesell, p.185.

les contraintes imposées aux peintres par le temps, et donc, qu'elle a répondu à un désir de liberté, caractéristique des romantiques.

2. La musique de l'eau : analyse de trois poèmes coliens

Nous avons dit précédemment que Cole a écrit beaucoup de poèmes au cours de sa vie. Dans ces derniers, il exprimait généralement son ressenti face à la beauté ou la sublimité de la nature. Mais il pouvait aussi aborder les thèmes du temps qui passe et de la mort avec un ton sinistre. Les poèmes du peintre n'ont été publiés qu'après son décès, car il souhaitait les garder pour lui, la poésie étant, selon Noble, son "amour secret"²³¹.

Comme on peut s'y attendre, l'eau, sous toutes ses formes, apparaît régulièrement dans les poèmes de Cole. Il s'agit de l'eau qui se trouve dans les paysages qu'il a pu contempler, ou qu'il a imaginés. Et lorsque l'on étudie les passages dans lesquels cet élément figure, on remarque que le peintre semble avoir voulu imiter son aspect, sa liquidité et son bruit, grâce à différents procédés.

C'est le cas dans "For Nature Then", par exemple. Écrit en 1820, ce poème porte sur le souvenir d'un état d'extase face à la nature :

To me was all in all. - I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite: a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, or any interest
Unborrowed from the eye.

Le découpage du rythme en poésie est un processus subjectif et peut varier d'un lecteur à un autre. Ainsi, on peut proposer l'analyse du schéma rythmique de "For Nature Then" qui suit, tout en gardant à l'esprit qu'elle est personnelle.

Le poème est composé de neuf vers non rimés. Les deux premiers vers sont des pentamètres iambiques. Cela signifie qu'ils contiennent dix syllabes, dont cinq sont accentuées,

²³¹ *Ibid.*, p.30.

la première syllabe du vers étant inaccentuée. Cependant, à partir du moment où Cole évoque le bruit de la cascade, un changement de rythme s’opère. En effet, le troisième vers débute par deux trochées successifs (syllabe accentuée + syllabe inaccentuée), qui sont suivis par un iambe (syllabe inaccentuée + syllabe accentuée), un pyrrhique (deux syllabes inaccentuées), et, pour finir, un spondée (deux syllabes accentuées). On peut représenter cela de façon schématique, en précisant que le point symbolise une syllabe accentuée, et le tiret, une syllabe non accentuée.

To me was all in all. - I cannot paint
 - ° - ° - ° - ° - °
 What then I was. The sounding cataract
 - ° - ° - ° - ° - °
 Haunted me like a passion: the tall rock,
 ° - ° - ° - ° - °
 [...]

À partir du troisième vers, tous les autres vers présentent des irrégularités, comme si cette cascade, dont le bruit hante Cole (“The sounding cataract / Haunted me like a passion”), venait également hanter le reste du poème. On constate donc que l’eau régnait non seulement dans les tableaux du peintre, mais aussi dans certains de ses poèmes.

De plus, on trouve dans ce poème des enjambements entre chaque vers. L’enjambement est un procédé consistant à reporter sur le vers suivant un ou plusieurs mots qui sont nécessaires à la compréhension du vers précédent²³². On peut remarquer que ce processus se caractérise par une certaine fluidité, puisqu’il empêche toute coupure abrupte entre les vers. Ainsi, l’omniprésence de l’enjambement au sein du poème nous rappelle constamment la liquidité de la cascade.

On observe aussi que le début du troisième vers, qui caractérise la cascade (“Haunted me like a passion”), a la particularité de comporter les consonnes occlusives [p] et [k], ainsi que la fricative [h], dans les mots “**H**aunted”, “**l**ike” et “**p**assion”. Or, ces deux types de consonnes, qui nécessitent une expulsion d’air lors de leur prononciation, renvoient au bruit d’une cascade, où l’eau est violemment projetée d’un lieu en hauteur à un lieu situé plus bas.

²³² Dictionnaire Larousse, définition “enjambement”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enjambement/29617?q=enjambement#29503>. Consulté le 17/04/20.

Dans le poème “Take me Zephyr on thy Wings”, dont la date d’écriture n’est pas connue, Cole s’adresse à Zéphyr, qui est la personnification du vent de l’ouest dans la mythologie grecque, ayant donné son nom au vent doux et agréable qu’est le zéphyr. Le peintre lui exprime son souhait d’être porté dans un endroit où il puisse trouver paix et solitude :

Take me Zephyr on thy wings
From the din of worldly things
Waft me to the mountains high
Take me Zephyr or I die—
Take me Zephyr to the roar
Of ocean dashing on its shore
Where no one hears its voice but I
Take me Zephyr or I die—
Take me Zephyr to some vale
Where solitude and peace prevail
Where mortal step is never nigh
Take me Zephyr or I die—
Take me Zephyr on thy wings
Where to th' Recluse nothing brings
A thought of man: there could I
Live in peace and peaceful die.

Le vers qui nous intéresse particulièrement est le sixième : “Of ocean dashing on its shore”. On y relève une allitération en [ʃ], présente dans les mots “ocean”, “dash**ing**” et “**sh**ore”. Le son de cette consonne fricative nous évoque grandement le bruit des vagues qui se jettent sur le rivage. En outre, ce poème contient, tout comme le précédent, de nombreux enjambements, qui rappellent la liquidité de l’océan.

Enfin, on trouve également dans “The Eager Vessel Flies the Broken Surge” (1832) plusieurs allusions à l’aspect et à la liquidité de l’eau. Ce poème décrit un navire devant affronter de hautes vagues dans la tempête. Il parvient ensuite dans un endroit ténébreux et désolé, où un esprit angélique l’attend pour porter son ou ses passagers au ciel :

The eager vessel flies the broken surge,
 The surge that it has broken—so my soul
 Leaving the stormy past does onward urge
 Its course through the wild waves that roll
 Tempestuously—The sea-worn bark
 Strained by a thousand storms; heeds not the helm
 But aimless plunges through the uncertain dark—
 Around are rocks and shoals, a horrid realm!
 Thou guardian spirit—whom a mother's prayer
 Brought down from heaven to guard her son,
 Be watchful—shield and protect from snares
 Of sin—And let the haven soon be won—
 The welcome home of everlasting peace
 Where pain and trouble shall forever cease.

En lisant “The Eager Vessel Flies the Broken Surge”, comment ne pas songer aux tableaux *Manhood* et *Old Age* ? En effet, ce navire affrontant un océan déchaîné nous rappelle forcément la barque dorée de l’homme qui se prépare à entrer dans les rapides dans *Manhood*. Quant à l’esprit angélique, il descend aussi du ciel dans *Old Age* pour porter le vieil homme – également parvenu dans un océan sombre – au ciel. Le poème ayant été composé quelques années avant qu’il ne peigne *The Voyage of Life*, on peut en déduire que cette métaphore aquatique de la vie et de la mort était déjà ancrée en Cole longtemps avant qu’il ne débute cette série de tableaux. Par ailleurs, une telle correspondance entre un poème et une série de toiles montre qu’il associait peinture et poésie, que l’on nomme traditionnellement les “arts sœurs”. Cette observation prouve donc que l’œuvre du peintre est caractérisée par la fluidité, puisqu’il a transposé un sujet d’un art à un autre.

Si l’on se repenche sur le poème, on peut constater que les vers trois à cinq sont particulièrement dignes d’intérêt. Il s’agit du passage qui décrit le périple du navire à travers les vagues agitées de l’océan : “Leaving the stormy past does onward urge / Its course through the wild waves that roll / Tempestuously”. Cette fois encore, les deux enjambements que l’on relève font écho à la liquidité des vagues. De plus, on remarque une allitération en [w] dans “wild waves”. Or, cette semi-voyelle évoque naturellement la rondeur, puisque les lèvres doivent s’arrondir pour la prononcer. Une telle allitération fait donc allusion à la rondeur des vagues lorsqu’elles sont agitées. Tout comme les liquides [r] et [l], que l’on retrouve dans

“roll”. En effet, pour prononcer ces consonnes, la langue doit se courber, et cette ondulation s’apparente à celle d’une vague. Enfin, l’émission des liquides implique un glissement sonore continu et de faible intensité, proche du bruit d’un liquide qui s’écoule²³³. Le [r] et le [l] de “roll” caractérisent donc bien la liquidité des vagues et le bruit qu’elles émettent.

Dans ces trois poèmes, Cole est donc parvenu à évoquer la liquidité et le bruit d’une cascade, de vagues se jetant sur le rivage, et de vagues mouvementées, grâce à divers procédés. Tout d’abord, il a utilisé de nombreuses fois l’enjambement, qui évoque à la fois la fluidité et le débordement, chaque vers poursuivant sa course sur le suivant. Ensuite, il a traduit la liquidité de l’eau par des allitérations en [w], [l] et [r]. Il a également fait allusion au débit de la cascade en insérant dans le même vers les plosives [p], [k] et la fricative [h]. Pour finir il s’est servi de la fricative [ʃ] pour faire écho au bruit des vagues qui se jettent sur le rivage.

“For Nature Then”, “Take me Zephyr on thy Wings” et “The Eager Vessel Flies the Broken Surge” prouvent donc qu’il n’était pas rare pour Cole de liquéfier certains passages de ses poèmes abordant l’eau, afin de rendre compte, par les mots, de son aspect, de sa liquidité, et surtout, du bruit qu’elle émettait. Mais dans quel but faisait-il cela ?

Pour tenter de répondre à cette question, il convient de se pencher sur un fantasme que partageaient les poètes romantiques : celui de se laisser emporter par l’imagination, d’aller au-delà de la chose même, afin de pouvoir exprimer ses sentiments, ces choses vagues qui habitent l’homme et qui sont difficilement caractérisables. Car, le langage, qui est le matériau du poète, est composé de mots, ou – si l’on préfère – de termes. Or, le mot “terme” signifie “ce qui dit la fin”. On dit par exemple que quelque chose “touche à son terme” ou que l’on “arrive au terme” d’une chose. Puisque les termes sont la limitation même, le langage commun ne permet pas au poète d’exprimer tout ce qu’il ressent. Voilà pourquoi on dit que tout poète est aux prises avec le langage.

Afin de faire face à cette problématique, le poète romantique va saisir les éléments du langage qui se situent en deçà de la signification, et qui sont de l’ordre de la particule. Il va ainsi privilégier le son à la signification, car c’est lorsqu’il va créer une redondance de sonorités qu’il va dynamiser le langage. En se concentrant sur les sons, il va alors rendre le langage fluide, la dynamique étant la fluence, le flux de la parole.

²³³ Dictionnaire Larousse, définition “liquide”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/liquide/47360>. Consulté le 17/04/20.

Les allitérations, les assonances, la fluence, ne sont autres que les outils d'une forme de suggestion de quelque chose qui ne peut pas être clairement dit. La redondance a, en effet, le pouvoir d'estomper les limites du signifiant. En étant flux, le langage se définit donc par le désir. C'est ce qu'expliquent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Oedipe* : "C'est cela le style, ou plutôt l'absence de style, l'asyntaxie, l'agrammaticalité : moment où le langage ne se définit plus par ce qu'il dit, encore moins par ce qui le rend signifiant, mais par ce qui le fait couler, fluer et éclater – le désir."²³⁴

Mais lorsque le langage est travaillé en tant que matériau fluide et que le sens ne se livre qu'en arrière-plan, ne se rapproche-t-il pas alors de la musique ? Le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch a, en effet, dit : "[...] où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter."²³⁵ On peut donc supposer que le poète romantique était porté par le désir de faire du langage une musique qui parviendrait à dire l'essence des choses, les termes mettant fin à la dynamique et circonscrivant le sens.

Si l'on revient aux poèmes que nous avons analysés, on peut émettre l'hypothèse qu'il y a eu chez Cole un fantasme de porter le langage au-delà de lui-même pour capter la musique qui perdure par-delà des mots et de leur sens. Car, la liquidité du langage est, à terme, l'au-delà de celui-ci. Il est donc probable que la liquidité qui caractérise certains passages des poèmes de Cole reflète un désir de traverser la mince frontière qui sépare poésie et musique, afin d'exprimer pleinement ses sentiments.

²³⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972, p.158.

²³⁵ Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil, 1983, p.93.

Conclusion

De grands progrès effectués dans le domaine des sciences durant le siècle des Lumières sont venus menacer la croyance que Dieu avait créé la Terre. Afin de pallier cette incohérence, les romantiques se sont mis à considérer que le divin était inhérent à la nature, ainsi qu'à l'âme humaine. Les peintres paysagistes tels que Cole se sont appliqués à montrer l'alignement du divin, de la nature et de l'âme humaine dans leurs tableaux. Ils observaient la nature d'un œil quasi scientifique et inséraient de nombreux détails dans leurs compositions pour rendre hommage à la création divine. Cole était particulièrement attentif à ce que l'eau ait un aspect réaliste. On peut supposer qu'il cherchait ainsi à célébrer l'œuvre de Dieu. Par ailleurs, l'eau est un élément que l'on associe naturellement au divin, car elle renvoie à l'eau baptismale. En la faisant figurer dans la plupart de ses tableaux, Cole a sûrement voulu représenter l'unité de Dieu avec la nature.

L'âme humaine est également observable dans les toiles du peintre. On peut la voir à travers des objets anthropomorphisés, tels que des arbres ou des rochers. Mais elle se manifeste surtout dans l'eau, car celle-ci évoque la sensibilité humaine chez les romantiques. Il est donc possible de voir en l'eau – qu'elle soit calme, ou au contraire, déchaînée – le reflet des sentiments humains, que les romantiques plaçaient au cœur de leurs œuvres. Ainsi, on peut présumer que l'eau représente par excellence l'unité de Dieu, l'âme humaine et la nature dans les tableaux coliens.

Lorsque Cole fait figurer des éléments ouvertement imaginaires dans ses toiles, il paraît glorifier l'âme humaine. En prenant la forme de structures purement fantaisistes (telles que des palais aqueux, par exemple), l'eau montre ce que l'homme est capable d'imaginer. Car, les romantiques considéraient que l'imagination était une faculté suprême qui pouvait révéler de grandes vérités à l'homme. On peut donc conclure que l'eau permettait peut-être au peintre de faire de certaines de ses toiles des hymnes à la gloire de l'éthéré.

Mais l'eau est bien souvent un élément dont l'origine imaginaire est discrète, chez Cole. On pense, entre autres, aux nuages qui forment un cercle dans *Catskills Mountain Landscape* : bien que cette forme dans le ciel soit intrigante, elle demeure néanmoins envisageable. En faisant correspondre l'eau imaginaire à une possible réalité, Cole a probablement cherché à montrer qu'observation et imagination peuvent s'unir harmonieusement au sein d'un tableau, et qu'elles lui confèrent des qualités esthétiques et un pouvoir émotionnel particuliers. À travers l'eau, Cole a ainsi pu vouloir dire qu'un spectateur est plus susceptible de s'émouvoir devant

une toile partiellement imaginaire que devant une toile qui transmet un regard purement optique sur le monde.

De toute évidence, les structures imaginaires présentes dans les tableaux du peintre célèbrent surtout sa propre imagination. Peut-être Cole les a-t-il peintes pour rappeler au public que ses œuvres découlent de son regard subjectif sur le monde. Car, si les romantiques européens glorifiaient l'imagination, les Américains préféraient que les paysages qui figurent sur des toiles soient assez fidèles à la réalité. Ils voulaient avant tout que la peinture traduise la présence divine dans la nature. Contraint de réaliser des toiles qui soient au goût de ses concitoyens, Cole ne se sentait pas entièrement maître de son œuvre. Il est donc possible qu'en insérant des structures explicitement imaginaires dans certains tableaux, il ait voulu que sa présence se ressente dans ceux-ci, et que l'on ait davantage d'estime pour son imagination.

Puisqu'on le privait de pouvoir peindre majoritairement des œuvres partiellement imaginaires, le peintre a peut-être voulu exercer un certain contrôle sur ses toiles. On remarque, en effet, que l'eau lui permet de jouer régulièrement avec l'apparaître et le disparaître. Au sein d'un tableau, elle peut mettre en évidence certaines choses (on pense, par exemple, aux nuages qui pavent un chemin vers l'horizon dans *View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson)*), mais aussi en dissimuler (on songe cette fois-ci aux nuages sombres qui viennent couvrir l'océan dans *Old Age*). Nous avons vu que dans *Landscape with Tree Trunks*, l'eau faisait naître un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le spectateur. Autrement dit, Cole a utilisé l'eau pour déclencher une réaction spécifique chez ce dernier. Ainsi, il apparaît qu'à défaut d'être totalement maître de son œuvre, le peintre s'est accordé le pouvoir de contrôler ce que le spectateur devait voir – ou ce qu'il ne pouvait pas voir –, ainsi que les émotions que ses œuvres faisaient naître chez lui, et ce, principalement grâce à l'eau.

On observe aussi que l'eau a le pouvoir de conférer un caractère précis à un paysage. Lorsqu'elle est présente sous la forme d'une grande cascade ou d'un lac s'étendant à perte de vue, elle contribue à donner à l'environnement dans lequel elle se trouve un aspect sauvage. Grâce à elle, Cole a pu faire du nord-est américain un Éden forestier où vivaient des Indiens, qui contrastait drastiquement avec certaines grandes villes d'Europe dans lesquelles régnait souvent la décadence. Les Indiens ayant quitté cette région des États-Unis bien avant que Cole ne peigne ses premiers paysages, cet Éden était, bien sûr, idéalisé. Cependant, il permettait au peintre de diffuser l'idée que l'Amérique était un refuge pour qui cherchait le bonheur dans la nature.

Cole s'est également servi de l'eau pour faire du nord-est des États-Unis un Éden agraire. En effet, quand elle prend la forme de fleuves serpentant sur des terres fertiles et de

lacs autour desquels s'organise la vie, l'eau confère à un paysage un aspect arcadien. Les pastorales coliennes, dans lesquelles l'eau tient un rôle central, montrent une Amérique nourricière, où les immigrants peuvent aisément prospérer. Or, Cole, Américain d'adoption, était épris de ce pays aux paysages pittoresques, qui avait fait de lui un peintre de renom. Aussi, on peut présumer que, grâce à l'eau, il a pu rendre hommage au Nouveau Monde qui l'avait accueilli, et à la vie en harmonie avec la nature qu'on pouvait y mener.

Néanmoins, le peintre voyait d'un très mauvais œil la progression de la déforestation et la construction d'infrastructures touristiques en Amérique, et particulièrement dans les montagnes Catskill, où il habitait. Dès le début de sa carrière, il a dénoncé l'impact de l'homme sur l'environnement en peignant régulièrement des troncs coupés au sein de ses toiles. Il a aussi tenu à punir l'homme destructeur dans plusieurs tableaux, en le menaçant avec des pluies diluviennes, ou même avec de véritables déluges. Car, la société américaine avait conféré aux artistes le rôle d'intermédiaires entre la Transcendance et les hommes. Ainsi, il revenait à Cole de révéler la présence divine dans la nature. Mais celui-ci considérait également qu'il était de son devoir de transmettre une morale dans ses toiles. Ce désir s'est intensifié après qu'il a commencé à fréquenter l'Église épiscopale de Saint-Luc, à la fin des années 1830.

Le peintre ne s'est pas contenté de condamner le comportement destructeur des hommes envers la nature. Il a aussi fortement critiqué leur nature pécheresse. Nous avons vu, en effet, qu'Ève et Adam étaient menacés par un orage dans *Expulsion from The Garden of Eden*, et que tous les hommes allaient visiblement être engloutis par un vortex dans *Destruction*. Toutes ces catastrophes naturelles paraissent être des punitions provenant à la fois de Dieu et de Cole. Il est donc très probable qu'à travers des eaux terrifiantes et dévastatrices, Cole ait exprimé sa volonté que l'homme devienne meilleur et qu'il cesse de mettre en péril les terres d'Amérique, avant qu'il ne soit trop tard.

Dans les toiles coliennes, l'eau ne constitue pas uniquement une menace pour l'homme pécheur. Elle incarne également ce que le peintre redoutait le plus : l'écoulement trop rapide du temps et l'arrivée prématurée de la mort. Nous avons vu, en effet, que dans *The Titan's Goblet*, la coupe pouvait être perçue comme une clepsydre ou un sablier, duquel s'écoulerait de l'eau au lieu du sable. Et les conséquences de cet écoulement, qui renvoie à celui du temps, sont dramatiques : le village tout entier va être enseveli. On peut alors supposer qu'en fixant une eau qui s'écoule sur une toile, Cole a fait part de son désir d'arrêter le cours du temps, qu'il jugeait meurtrier. Ce désir est particulièrement explicite dans *The Vesper's Hymn*, où l'horloge de l'église est figée dans une eau immobile, symbole de l'éternité.

Chez le peintre, il n'est pas rare que la béance soit organisatrice de l'univers de la représentation. En d'autres termes, on détecte souvent la présence d'un vide au sein de ses toiles, autour duquel ces dernières se composent : c'est ce que Lacan nomme la Chose. Selon le psychanalyste, celle-ci révèle le manque qui habite un artiste depuis le traumatisme de la naissance, et qui l'a poussé à peindre. On remarque qu'elle est souvent désignée par l'eau ou représentée par elle dans les œuvres coliennes. Cette eau renvoie alors peut-être au liquide amniotique dans lequel baignait le peintre lorsqu'il était toujours dans le ventre maternel. Aussi, on peut dire qu'il a sûrement exprimé le désir de réintégrer le corps maternel perdu, en suggérant son absence par l'eau.

S'il est vrai que l'on peut percevoir la Chose dans de nombreux tableaux de Cole, on peut aussi remarquer que le corps maternel est souvent évoqué assez explicitement, la plupart du temps grâce à l'eau. Le lac où s'immergent des animaux dans *American Lake Scene* pourrait refléter le fantasme de Cole de régresser à l'état fœtal, durant lequel il était uni à l'Autre et protégé du monde extérieur. Il est aussi possible que le corps maternel soit symbolisé par un lieu intrinsèquement inaccessible : le palais vaporeux. Par ailleurs, l'eau semble avoir permis au peintre de reconstituer des unités à partir de plusieurs objets distincts. En effet, c'est elle qui lie les toiles qui composent *The Garden of Eden*, *The Course of Empire*, et *The Voyage of Life*, et qui fait de chacune de ces séries une seule œuvre. On peut donc présumer que l'eau a répondu au désir de Cole de recréer un tout à partir de plusieurs choses, à défaut de ne pouvoir faire qu'un avec le corps maternel.

En observant *The Oxbow*, *The Pastoral State* et *The Architect's Dream*, on constate que Cole s'y est lui-même représenté. Cette auto-liquéfaction peut être interprétée de différentes manières. Si l'on se base sur la psychanalyse freudo-lacanienne, on peut supposer qu'en se peignant en train de peindre, de dessiner et d'admirer ses propres œuvres, Cole a voulu célébrer le moment de la création, qui procure une satisfaction confinant à la jouissance. On peut également présumer que le peintre rend hommage au processus créatif lorsqu'il représente des jaillissements verticaux et horizontaux. Ceux-ci peuvent respectivement renvoyer à la maternité du peintre et au phénomène jaculatoire : ils évoquent donc assez clairement l'acte de création. En outre, il est possible que Cole ait laissé des traces de ses gestes au sein de certains tableaux pour conserver un souvenir de leur réalisation. L'eau – et plus généralement, la liquidité – pourrait donc exprimer le désir du peintre de ressentir à nouveau la satisfaction suprême qui accompagne la création. Pour revenir aux autoportraits, on remarque qu'ils permettent à Cole – devenu liquide – de ne faire qu'un avec l'objet toile. Aussi peut-on voir en eux le reflet de sa volonté de retrouver l'Autre manquant.

En revanche, si l'on se base sur les théories de Deleuze et Guattari – qui rejettent toute forme d'association entre le désir et le manque –, on peut voir en ces autoportraits le fantasme d'une union avec l'altérité. Car, pour eux, le désir n'est autre qu'un délire sur le monde : nous cherchons tous à expérimenter une autre forme d'existence. Ainsi, il est possible que ces autoportraits englobés dans de vastes paysages détaillés symbolisent le désir de Cole de devenir liquide, afin de se mêler avec le monde qui l'entoure et de se laisser aller à quelque chose qui se situe au-delà ou en deçà de lui-même.

Enfin, on remarque que Cole a peint *Catskill Mountain House: the Four Elements* dans un style proto-impressionniste, qui n'est pas sans rappeler celui de son contemporain Turner. Le paysage de cette toile présente en effet des zones – telles que la forêt brune – où la frontière entre les éléments semble avoir été abolie. En découle une impression de flou général, qui évoque un regard lancé vers une vue, et non un long moment de contemplation. Puisque Cole redoutait les effets du temps, on peut présumer qu'il a voulu liquéfier cette vue sur l'hôtel et ses environs afin d'obtenir un résultat final qui représente un instant pris sur le vif, et non un assemblage de tout ce qui avait pu se produire durant la période de contemplation de la scène. On peut donc émettre l'hypothèse que la liquidité qui caractérise ce paysage révèle le désir de Cole de s'affranchir des contraintes temporelles que subissent les peintres.

Mais la liquidité a aussi pu refléter un désir commun à tous les poètes romantiques : celui de faire du langage une musique qui puisse dire l'essence des choses. En effet, nous avons vu que dans plusieurs poèmes du peintre évoquant l'eau, le rythme et les sonorités renvoient aux mouvements et aux bruits de celle-ci. On peut ainsi supposer qu'en liquéfiant certains passages qui décrivent l'eau par le biais de procédés discursifs (tels que des allitérations), Cole a fait part de sa volonté de reproduire la musique de cet élément, afin de pouvoir exprimer pleinement ses sentiments.

Au terme de notre voyage dans l'œuvre de Cole, on peut conclure que l'eau a été au cœur de celle-ci. Elle a très certainement reflété de nombreux désirs du peintre, et même comblé certains d'entre eux. C'est donc un bel hommage rendu à ce dernier que d'avoir nommé l'école de peinture dont il a été à l'origine la "Hudson River School". Ce nom célèbre le lien qui existera à jamais entre l'eau et lui.

Bibliographie

I-Sources primaires

Bryant, William C. *A Funeral Oration Occasioned by the Death of Thomas Cole*. Oraison funèbre prononcée devant la National Academy of Design, New York, 1848.

Cole, Thomas. *Essay on American Scenery*. *American Monthly Magazine*, 7 no. 1, janvier 1836, pp.11-12, [en ligne]. Adresse web : <https://thomascole.org/wp-content/uploads/Essay-on-American-Scenery.pdf>.

—., et Tymn, Marshall B. (éd). *The Collected Poems of America's Foremost Painter of the Hudson River School*. York, PA : George Shumway Publisher, 1972, [en ligne]. Adresse web : http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=chadwyck_ap/uvaGenText/tei/chap_AM1181.xml;chunk.id=d11;toc.depth=1;toc.id=d3;brand=default.

Coleridge, Samuel Taylor. “Kubla Khan”. *Christabel, Kubla Khan, and the Pains of Sleep*. Londres : John Murray, 1816, [en ligne]. Adresse web : poetryfoundation.org/poems/43991/kubla-khan.

Constable, John et Beckett, R. B. (éd). *John Constable's Correspondence*. Ipswich : Suffolk Records Society, 1968, vol. 6.

Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston : James Munroe and Company, 1836, [en ligne]. Adresse web : <https://www.gutenberg.org/files/29433/29433-h/29433-h.htm>.

Noble, Louis Legrand et Vesell, Elliot S. (éd). *The Life and Works of Thomas Cole*. New York : Black Dome Press, 1997.

Thomson, James. “Autumn”. *The Seasons*. New York : Clark and Austin, 1854, [en ligne]. Adresse web : <https://www.poemhunter.com/poem/the-four-seasons-autumn/>.

II-Sources secondaires

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York : OUP USA, 1953.

Acton, Mary. *Learning to Look at Paintings*. Londres : Routledge, 1997.

Adam, Jacques. “De l’inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan”, *Champ lacanien*, vol. 10, no. 2, 2011, pp. 195-210, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2011-2-page-195.htm>.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Editions José Corti, 1942.

Barringer, Tim et al. *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. New Haven : Yale University Press, 2018.

Bluden, Maria et Godfrey, et Daval, Jean-Luc. *La peinture de l'Impressionnisme*. Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1981.

Burns, Sarah et Davis, John. *American Art to 1900: A Documentary History*. Los Angeles : University of California Press, 2009.

Büttner, Nils. *L'art des paysages*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

Cadot, Christine. "Thomas Cole et l'Empire américain : l'Hudson River School à contre-courant". *Raisons politiques* 2006/4 (no 24), pages 55 à 78, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-4-page-55.htm#>.

Cassegrain, Guillaume. *La coulure. Histoires de la peinture en mouvement (XIXe - XXIe siècles)*. Paris : Hazan Eds, 2015.

Charnay, Yves et De Givry, Hélène. *Comment regarder...Les couleurs dans la peinture*. Paris : Hazan Eds, 2011.

Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, 1982.

Clifford, James L. *Eighteenth Century English Literature: Modern Essays in Criticism*. New York : OUP USA, 1960.

Cotter, Holland. "Thomas Cole, American Moralizer", *The New York Times*, 15 mars 2018, [en ligne]. Adresse web : <https://www.nytimes.com/2018/03/15/arts/design/thomas-cole-american-moralist.html>. Consulté le 10/10/19.

Cummings, Thomas S. *Historic Annals of the National Academy of Design*. Philadelphie : George W. Childs Publisher, 1865.

David-Ménard, Monique. *Deleuze et la psychanalyse*. Paris : PUF, 2005.

Deleuze, Gilles et Guatarri, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

—. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

De Mijolla-Mellor, Sophie. *Traité de la sublimation*. Paris : PUF, 2012.

Drahos, Alexis. *Orages et tempêtes, volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la Terre aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : Hazan Eds, 2014.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Malakoff : Dunod, 1993.

Eisenstadt, Peter et al. *Encyclopedia of New York State*. Syracuse : Syracuse University Press, 2005.

Ferber, Michael. *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford : OUP, 2010.

Freud, Sigmund. Lettre à Wilhelm Fliess [15 octobre 1897]. *La Naissance de la Psychanalyse*. Paris : PUF, 1956, [en ligne]. Adresse web : <http://psychanalyse-paris.com/+-Complexe-d-OEdipe-.html>.

Greenham, David. *Emerson's Transatlantic Romanticism*. Londres : Palgrave Macmillan, 2012.

Guillaumin, Jean. *Le Moi sublimé. Psychanalyse de la créativité*. Malakoff : Dunod, 1998.

Haquette, Jean-Louis. *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*. Paris : Garnier, 2009.

Haziot Schreiber, Judith. “La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives”, *Interfaces*, 2018, [en ligne]. Adresse web : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=607>.

Ibata, Hélène. “Inscriptions éphémères : les paysages historiques et ruines anticipées de J.M.W. Turner et Joseph Gandy”, dans Laniel-Musitelli et al. *Inconstances romantiques : Visions et révisions dans la littérature britannique du long XIXe siècle*. Nancy : Presses universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2019.

—. “Painting as Event: performance and gesture in late Turner”, *Interfaces*, 2018, [en ligne]. Adresse web : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>.

Ikemoto, Wendy N. E. *Antebellum American Pendant Paintings: New Ways of Looking*. New York : Routledge, 2017.

Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil, 1983.

Kabat, Jennifer. “Thomas Cole: A Conservative Conservationist”, *The New York Review of Books*, 13 mai 2018, [en ligne]. Adresse web : <https://www.nybooks.com/daily/2018/05/13/thomas-cole-a-conservative-conservationist/>. Consulté le 16/10/19.

Kramer, Lloyd S. *Nationalism in Europe and America: Politics, Cultures, and Identities since 1775*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2011.

Lacan, Jacques. *L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Points, 2019.

Laino, Imma. *Comment regarder la peinture : Contexte-Genres-Techniques*. Paris : Hazan Eds, 2017.

Larue, Anne. *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, dans *La Synthèse des arts*. Lille : Presses du Septentrion, 1998, Chapitre 3, p.3, [en ligne]. Adresse web : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>.

Menès, Martine. “L'inquiétante étrangeté”, *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. n° 56, no. 2, 2004, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit* (1964). Paris : Gallimard, 1985.

Miller, A.L. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca : Cornell University Press, 1993.

Millhouse, Barbara Babcock. *American Wilderness: The Story of the Hudson River School of Painting*. New York : Black Dome Press, 2007.

Mozère, Liane. “Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation”, *Cahiers du Genre*, vol. 38, no. 1, 2005, pp. 43-62, [en ligne]. Adresse web : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-43.htm>.

Novak, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*. New York : OUP, 2007.

—. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York : OUP, 2006.

Parry, Ellwood C. *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*. Newark : University of Delaware Press, 1988.

—. “Thomas Cole's "The Titan's Goblet": A Reinterpretation”. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 4 (1971), pp. 123-140, [en ligne]. Adresse web : <https://www.jstor.org/stable/1512618>.

—. “Thomas Cole and the Problem of Figure Painting”, *American Art Journal* 4, no. 1, mai 1972, [en ligne]. Adresse web : <http://www.jstor.com/stable/1593921>.

Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989.

Pfluger, Carl. “The Views and Visions of Thomas Cole”. *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 4 (hiver 1995), pp. 629-635, [en ligne]. Adresse web : <https://www.jstor.org/stable/3851729>.

Potolsky, Matthew. *Mimesis*. Londres : Routledge, 2006.

Rank, Otto. *Le traumatisme de la naissance*. Paris : Payot, 2002.

Rosset, Clément. *Le réel : traité de l'idiotie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1978.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris : PUF, 2005.

Scarpa, Sébastien. *Poétiques de l'affect. La poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2018.

—. “William Turner : aux frontières du représentable”. Dans Scarpa et al. *Les frontières en question*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007.

Schweizer, Paul D. *Thomas Cole's Voyage of Life*. Utica, NY : Munson Williams Proctor Inst., 1985.

Shaw, Philip. *The Sublime*. Londres : Routledge, 2005.

This, Claude. *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*. Paris : Beaux-Arts de Paris, 2016.

Vanier, Alain. *Une introduction à la psychanalyse*. Malakoff : Armand Colin, 1996.

Von Franz, Marie-Louise. *Les mythes de création*. Ville-d'Avray : La Fontaine de Pierre, 2004.

Wallace, Mike, et Burrow, Edwin G. *Gotham: A History of New York City to 1898*. New York : OUP, 1999.

Zourabichvili, François. *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ?* Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, [en ligne]. Adresse web : horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf.

Sitographie

Bellot, Marc. “Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain”, [en ligne]. Adresse web : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain>. Consulté le 10/01/20.

Bormans, Christophe et al. *Psychanalyse-Paris.com*, [en ligne]. Adresse web : <http://psychanalyse-paris.com/>. Consulté le 19/05/20.

Bousquet, Philippe. *Artifex in opere : l'artiste se cache dans l'œuvre*, [en ligne]. Adresse web : <https://artifexinopere.com/?p=19790>. Consulté le 02/05/20.

Brooklyn Museum, “A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1069>. Consulté le 26/06/20.

Dictionnaire Larousse, définition “enjambement”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enjambement/29617?q=enjambement#29503>. Consulté le 17/04/20.

—, définition “jouissance”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouissance/45023?q=jouissance#44972>. Consulté le 21/06/20.

—, définition “liquide”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/liquide/47360>. Consulté le 17/04/20.

—, définition “moi”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moi/52006?q=moi#51880>. Consulté le 22/06/20.

Encyclopaedia Britannica, “Hudson River School”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.britannica.com/art/Hudson-River-school>. Consulté le 12/01/20.

—, “The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition”, [en ligne]. Adresse web : britannica.com/topic/The-Mirror-and-the-Lamp-Romantic-Theory-and-the-Critical-Tradition. Consulté le 08/06/20.

La-Philosophie, “Freud : le ça, le moi et le surmoi”, [en ligne]. Adresse web : la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi. Consulté le 26/06/20.

Museum of Fine Arts Boston, “The Slave Ship”, [en ligne]. Adresse web : collections.mfa.org/objects/31102. Consulté le 12/05/20.

The Metropolitan Museum of Art, “Thomas Cole’s Journey: Atlantic Crossings. Exhibition Overview.”, [en ligne]. Adresse web : <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/thomas-cole>. Consulté le 03/06/20.

The Thomas Cole Historic Site. *The Thomas Cole National Historic Site*, [en ligne]. Adresse web : thomascole.org. Consulté le 20/05/20.

The Yale Center for British Art, “The Vesper Hymn”, [en ligne]. Adresse web : <http://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/386/the-vesper-hymn>. Consulté le 21/03/20.

Filmographie

Deleuze, Gilles. “L'Abécédaire de GILLES DELEUZE : D comme Désir”. YouTube, mis en ligne par SUB-TIL productions le 18/04/20. Adresse web : [youtube.com/watch?v=tLlSRFLThYw](https://www.youtube.com/watch?v=tLlSRFLThYw).

Annexe

Samuel Taylor Coleridge, "Kubla Khan" (1816)

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round;
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean;
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.

Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Table des illustrations

Figure 1 : Asher Brown Durand, <i>Kindred Spirits</i> . Huile sur toile. 91,4 x 116,8 cm, 1849.....	13
Figure 2 : Thomas Cole, <i>From the Top of the Kaaterskill Falls</i> . Huile sur toile. 79,1 x 104,5 cm, 1826.....	18
Figure 3: Thomas Cole, <i>Kaaterskill Falls</i> . Huile sur toile. 25,2 x 36,3 cm, 1826.....	20
Figure 4: Thomas Cole, <i>Falls of the Kaaterskill</i> . Huile sur toile. 92 x 109 cm, 1826.....	22
Figure 5: Thomas Cole, <i>View of Schroon Mountain, Essex County, New York, After a Storm</i> . Huile sur toile. 99,8 x 160,6 cm, 1838.	23
Figure 6: Thomas Cole, <i>Peace at Sunset (Evening in the White Mountains)</i> . Huile sur toile. 81,9 x 68,9 cm, 1827.....	28
Figure 7: Thomas Cole, <i>Landscape with Tree Trunks</i> . Huile sur toile. 81,9 x 66,4 cm, 1828.....	29
Figure 8: Thomas Cole, <i>View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson)</i> . Huile sur toile. 64,45 x 47,31 cm, 1827.....	32
Figure 9 : Salvator Rosa, <i>Révélation du Christ</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, c. 1655.....	33
Figure 10 : Claude, <i>Campagne romaine</i> . Huile sur toile. 102 x 136 cm, 1639.....	34
Figure 11: Thomas Cole, <i>The Seat of Mr. Featherstonhaugh in the Distance</i> . Huile sur toile. 83,8 x 121,9 cm, 1826.....	34
Figure 12: Thomas Cole, <i>Indian at Sunset</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1847.....	36
Figure 13: Thomas Cole, <i>Distant View of Niagara Falls</i> . Huile sur toile. 47,9 x 60,6 cm, 1830.....	37
Figure 14: Thomas Cole, <i>The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.	41
Figure 15 : Thomas Cole, <i>An Evening in Arcadia</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1843.....	43
Figure 16 : Thomas Cole, <i>View Near the Village of Catskill</i> . Huile sur toile. 62,2 x 88,9 cm, 1827.....	45
Figure 17: Thomas Cole, <i>View on the Catskill—Early Autumn</i> . Huile sur toile. 99,1 x 160 cm, 1837.....	46
Figure 18: Thomas Cole, <i>Home in the Woods</i> . Huile sur toile. 112,7 x 168 cm, 1847.....	47
Figure 19: Thomas Cole, <i>Mount Chocorua, New Hampshire</i> . Huile sur toile. 82,55 x 58,42 cm, 1827.....	48
Figure 20: Thomas Gainsborough, <i>The Watering Place</i> . Huile sur toile. 147,3 x 180,3 cm, c. 1777.....	49
Figure 21: John Constable, <i>The Cornfield</i> . Huile sur toile. 143 x 122 cm, 1826.	49
Figure 22: Thomas Cole, <i>Landscape</i> . Huile sur toile. 60,3 x 80 cm, 1825.....	53
Figure 23 : Thomas Cole, <i>The Woodchopper, Lake Featherstonhaugh</i> . Huile sur toile. 68,6 x 86,4 cm, 1826.....	53
Figure 24: Thomas Cole, <i>The Pic-Nic</i> . Huile sur toile. 121,6 x 137,2 cm, 1847.....	54
Figure 25: William Guy Wall, <i>Caterskill Falls on the Catskill Mountains. Taken from under the Cavern</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1826-28.....	56
Figure 26: Thomas Cole, <i>A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning</i> . Huile sur toile. 91 x 136,9 cm, c.1844.....	57

Figure 27 : Thomas Cole, <i>Catskill Mountain House: The Four Elements</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1844.	60
Figure 28 : Thomas Cole, <i>The Oxbow</i> . Huile sur toile. 130,8 x 193 cm, 1836.	69
Figure 29 : Thomas Cole, <i>View on the Schoharie</i> . Huile sur toile. 78,74 x 105 cm, 1826.	71
Figure 30 : Thomas Cole, <i>View of L'Esperance on the Schoharie River</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1828.	73
Figure 31 : Caspar David Friedrich, <i>Le voyageur contemplant une mer de nuages</i> . Huile sur toile. 94,4 x 74,8 cm, 1818.	74
Figure 32 : Thomas Cole, <i>The Savage State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.	76
Figure 33 : Thomas Cole, <i>The Pastoral State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.	77
Figure 34 : Thomas Cole, <i>The Consummation of Empire</i> . Huile sur toile. 129, 5 x 193 cm, 1836.	78
Figure 35 : Thomas Cole, <i>Destruction</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1836.	79
Figure 36 : William Turner, <i>Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps</i> . Huile sur toile. 146 x 237,5 cm, 1810-1812.	81
Figure 37 : John Martin, <i>Pandemonium</i> . Huile sur toile. 123 x 185 cm, 1825.	82
Figure 38 : Thomas Cole, <i>Desolation</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1836.	83
Figure 39 : Thomas Cole, <i>The Garden of Eden</i> . Huile sur toile. 97,8 x 134 cm, 1828.	85
Figure 40 : Thomas Cole, <i>Expulsion from the Garden of Eden</i> . Huile sur toile. 100,96 x 138,43 cm, 1828.	86
Figure 41 : John Martin, <i>Expulsion of Adam and Eve</i> . Gravure. Date et dimensions inconnues	87
Figure 42 : Thomas Cole, <i>Childhood</i> . Huile sur toile. 134,3 x 195,3 cm, 1842.	92
Figure 43 : Thomas Cole, <i>Youth</i> . Huile sur toile. 134,3 x 194,9 cm, 1842.	93
Figure 44 : Thomas Cole, <i>Manhood</i> . Huile sur toile. 134,3 x 202,6 cm, 1842.	94
Figure 45 : William Turner, <i>Seascape with a Squall Coming Up</i> . Huile sur toile. 45,7 x 60,9 cm, 1803.	96
Figure 46 : William Turner, <i>The Shipwreck</i> . Huile sur toile. 170,5 x 241,6 cm, 1805.	97
Figure 47 : Willem van de Velde, <i>Navires sur une mer agitée</i> . Huile sur toile. 132,2 x 191,9 cm, c. 1672.	98
Figure 48 : Thomas Cole, <i>Old Age</i> . Huile sur toile. 133,4 x 196,2 cm, 1842.	99
Figure 49 : Thomas Cole, <i>The Vesper Hymn</i> . Huile sur toile. 53,7 x 45,4 cm, c.1838.	105
Figure 50 : Thomas Cole, <i>The Titan's Goblet</i> . Huile sur toile. 49,2 x 41 cm, 1838.	107
Figure 51 : Thomas Cole, <i>The Subsiding of the Waters of the Deluge</i> . Huile sur toile. 90,8 x 121,4 cm, 1829.	109
Figure 52 : Thomas Cole, <i>Landscape with Tree Trunks</i> . Huile sur toile. 81,9 x 66,4 cm, 1828.	113
Figure 53 : Thomas Cole, <i>An Evening in Arcadia</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1843.	114
Figure 54 : Thomas Cole, <i>The Savage State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.	118
Figure 55 : Thomas Cole, <i>Destruction</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1836.	119
Figure 56 : Thomas Cole, <i>Catskills Mountain Landscape</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, c.1826.	120
Figure 57 : Thomas Cole, <i>Kaaterskill Falls</i> . Huile sur toile. 25,2 x 36,3 cm, 1826.	121
Figure 58 : Thomas Cole, <i>Falls of the Kaaterskill</i> . Huile sur toile. 92 x 109 cm, 1826.	121
Figure 59 : Thomas Cole, <i>Schroon Lake</i> . Huile sur toile. 86,36 x 116,84 cm, 1840.	123
Figure 60 : Thomas Cole, <i>American Lake Scene</i> . Huile sur toile. 46,4 x 62,2 cm, 1844.	124
Figure 61 : Thomas Cole, <i>Kaaterskill Falls</i> . Huile sur toile. 25,2 x 36,3 cm, 1826.	125
Figure 62 : Thomas Cole, <i>Childhood</i> . Huile sur toile. 134,3 x 195,3 cm, 1842.	126

Figure 63 : Thomas Cole, <i>The Subsiding of the Waters of the Deluge</i> . Huile sur toile. 90,8 x 121,4 cm, 1829.....	126
Figure 64 : Thomas Cole, <i>An Evening in Arcadia</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1843.....	127
Figure 65 : Thomas Cole, <i>Expulsion from the Garden of Eden</i> . Huile sur toile. 100,96 x 138,43 cm, 1828.....	128
Figure 66 : Thomas Cole, <i>Youth</i> . Huile sur toile. 134,3 x 194,9 cm, 1842.....	129
Figure 67 : Thomas Cole, <i>Study for The Pilgrim of the World on His Journey</i> . Dimensions inconnues, c.1846-1847.....	131
Figure 68 : Thomas Cole, <i>Childhood</i> . Huile sur toile. 134,3 x 195,3 cm, 1842.....	133
Figure 69 : Thomas Cole, <i>Youth</i> . Huile sur toile. 134,3 x 194,9 cm, 1842.....	133
Figure 70 : Thomas Cole, <i>Manhood</i> . Huile sur toile. 134,3 x 202,6 cm, 1842.....	134
Figure 71 : Thomas Cole, <i>Old Age</i> . Huile sur toile. 133,4 x 196,2 cm, 1842.....	134
Figure 72 : Thomas Cole, <i>The Garden of Eden</i> . Huile sur toile. 97,8 x 134 cm, 1828.....	135
Figure 73 : Thomas Cole, <i>Expulsion from the Garden of Eden</i> . Huile sur toile. 100,96 x 138,43 cm, 1828.....	136
Figure 74 : Détail de Thomas Cole, <i>The Oxbow</i> . Huile sur toile. 130,8 x 193 cm, 1836.....	137
Figure 75 : Détail de Thomas Cole, <i>The Pastoral State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.....	138
Figure 76 : Thomas Cole, <i>The Architect's Dream</i> . Huile sur toile. 136 x 214 cm, 1840.....	138
Figure 77 : Thomas Cole, <i>Elevation of State House, Columbus, Ohio</i> . Dessin. 27,3 x 37,5 cm, 1838.....	140
Figure 78 : Détail de Thomas Cole, <i>The Architect's Dream</i> . Huile sur toile. 136 x 214 cm, 1840.....	140
Figure 79 : Thomas Cole, <i>Kaaterskill Falls</i> . Huile sur toile. 25,2 x 36,3 cm, 1826.....	142
Figure 80 : Thomas Cole, <i>The Consummation of Empire</i> . Huile sur toile. 129,5 x 193 cm, 1836.....	143
Figure 81 : Thomas Cole, <i>The Hunter's Return</i> . Étude. Huile sur toile. 19,1 x 25,4 cm, c.1845.....	144
Figure 82 : Thomas Cole, <i>The Hunter's Return</i> . Huile sur toile. 101,9 x 153,7 cm, 1845.....	144
Figure 83 : Détail de Thomas Cole, <i>The Savage State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.....	145
Figure 84 : Détail de Thomas Cole, <i>Destruction</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1836...	146
Figure 85 : Thomas Cole, <i>The Oxbow</i> . Huile sur toile. 130,8 x 193 cm, 1836.....	150
Figure 86 : Thomas Cole, <i>The Pastoral State</i> . Huile sur toile. 100,3 x 161,2 cm, 1834.....	150
Figure 87 : Thomas Cole, <i>The Architect's Dream</i> . Huile sur toile. 136 x 214 cm, 1840.....	151
Figure 88 : Frederic Edwin Church, <i>To the Memory of Cole</i> . Huile sur toile. 80,6 x 121, 29 cm, 1848.....	153
Figure 89 : Thomas Cole, <i>Catskill Mountain House: The Four Elements</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1844.....	155
Figure 90 : Détail de Thomas Cole, <i>Catskill Mountain House: The Four Elements</i> . Huile sur toile. Dimensions inconnues, 1844.....	156
Figure 91 : Thomas Cole, <i>A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning</i> . Huile sur toile. 91 x 136,9 cm, c. 1844.....	157
Figure 92 : Détail de Thomas Cole, <i>A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning</i> . Huile sur toile. 91 x 136,9 cm, c. 1844.....	157

Figure 93 : Détail de Thomas Cole, <i>The Hunter's Return</i> . Huile sur toile. 101,9 x 153,7 cm, 1845.....	158
Figure 94 : William Turner, <i>The Slave Ship</i> . Huile sur toile. 90,8 x122,6 cm, 1840.....	161

MOTS-CLEFS : Thomas Cole, Romantisme, Peinture américaine, Paysage, Eau, Liquidité, Désir, Jouissance

RÉSUMÉ

Thomas Cole (1801-1848) est un peintre anglo-américain à l'origine de la première école de peinture indigène des États-Unis : la Hudson River School. On constate que l'eau – et, de manière générale, la liquidité – tient une place centrale dans son œuvre. Ce mémoire a pour but de déterminer si elle reflète les désirs de Cole et en comble certains. Cole était un romantique proche du courant transcendantaliste, et glorifiait l'imagination. Aussi peut-on présumer que l'eau (dans sa valeur baptismale, notamment) est en lien avec le divin et l'âme humaine dans ses tableaux. De plus, il était épris de l'Amérique, son pays d'adoption, qu'il considérait comme un véritable Éden. On peut donc supposer qu'il s'est servi de l'eau (celle des lacs, des rivières et des cascades) pour donner une image idéalisée des États-Unis dans ses toiles. Mais il condamnait fermement la progression du défrichage et le développement du tourisme dans le nord-est du pays : nous allons voir que l'eau (celle de la pluie et des tempêtes) lui a permis de punir l'homme pour son impact néfaste sur l'environnement, et aussi pour sa nature pécheresse. Par ailleurs, le peintre craignait le passage trop rapide du temps. En fixant l'eau qui coule sur ses toiles, a-t-il exprimé le désir de suspendre celui-ci ? Il est également possible de voir en l'eau le reflet d'un désir de se fondre dans le corps perdu de l'Autre manquant, ou bien d'expérimenter une autre forme d'existence. Enfin, il semble que Cole ait voulu s'affranchir, grâce à la liquidité, de contraintes imposées à l'artiste, qu'il soit peintre ou poète (il est, en effet, l'auteur d'une œuvre poétique abondante) en cherchant à repousser les frontières de la représentation, qu'elle soit picturale ou linguistique.

KEYWORDS: Thomas Cole, Romanticism, American Painting, Landscape, Water, Liquids, Desire, Pleasure

ABSTRACT

Thomas Cole (1801-1848) was an Anglo-American painter and the founder of the first indigenous art movement of the United States: The Hudson River School. One can notice that water – or more generally speaking, everything that is liquid – holds a central place in his work. The aim of this master's thesis is to determine whether it reflects Cole's desires and fulfils some of them. A Romantic, Cole shared many ideas with the Transcendentalists and glorified imagination. Therefore, one can presume that water – when considered as a baptismal element – is related to the human soul and the Divine in his paintings. Moreover, he was fond of America, his new country, which he considered an Eden. Thus, one can suppose that he used water – large lakes, rivers, cataracts – to transmit an idealised image of the United States. However, he firmly condemned forest clearance and the impact of tourism in the North East of the country. Water – rain, tempests – allowed him to punish men for harming the environment and for their sinful natures. In addition, the painter feared the passage of time, which he found too rapid. By fixing water onto canvas, did he mean to express the desire to stop time? It is also possible to consider water the reflection of the desire to melt into the lost body of the missing Other, or to experiment with a different form of existence. Finally, it seems that Cole wanted to free himself from constraints imposed upon the artist, be they a painter or a poet – Cole is the author of an abundant poetic work – by searching to find a way to push the boundaries of representation, in both painting and poetry.