



HAL
open science

Sur les ailes d'Albion : Jean-Jacques Audubon en Grande Bretagne. Histoire naturelle et “ polite culture ”, 1826-1839

Marion Bélouard

► To cite this version:

Marion Bélouard. Sur les ailes d'Albion : Jean-Jacques Audubon en Grande Bretagne. Histoire naturelle et “ polite culture ”, 1826-1839. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04495102

HAL Id: dumas-04495102

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04495102>

Submitted on 8 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Marion BÉLOUARD

Sur les ailes d'Albion

Jean-Jacques Audubon en Grande Bretagne

Histoire naturelle et « polite culture »

1826-1839

Mémoire de recherche

(2nde année de 2^{ème} cycle)

en Histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de

Monsieur François-René MARTIN

Historien de l'art

Août 2019

SUR LES AILES D'ALBION
JEAN-JACQUES AUDUBON EN GRANDE BRETAGNE
HISTOIRE NATURELLE ET « POLITE CULTURE »
1826-1839

*Mais les espoirs sont des oiseaux craintifs volant à grande distance,
rarement atteints par le meilleur des canons¹.*

¹ « But hopes are shy birds fling [*sic*] at great distance, [and it is] seldom [that] reached the best of Guns [can reach them] », Jean-Jacques Audubon, 8 décembre 1820. Howard Corning, *Journal of John James Audubon : made during his trip to New Orleans in 1820-1821*, Cambridge, Mass., 1929, 66.

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à mon directeur de recherche, monsieur François-René MARTIN, historien de l'art et professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, pour avoir accepté de diriger ma recherche malgré la distance géographique, et pour avoir impulsé mon travail par ses remarques avisées.

Je remercie également tout particulièrement monsieur John BONEHILL, historien de l'art et professeur à l'Université de Glasgow, pour son enseignement de qualité et pour m'avoir personnellement accompagnée dans cette étude. Sa disponibilité et son expertise dans le domaine de l'art britannique m'ont permis de découvrir des perspectives de recherche extrêmement enrichissantes, et je lui en suis très obligée.

J'adresse par ailleurs mes sincères remerciements à monsieur Mark GLANCY, conservateur au National Museum of Scotland, pour avoir accepté de me rencontrer et pour l'intérêt porté à mon travail. Je lui suis spécialement reconnaissante de m'avoir présenté les collections sur Audubon que le musée conserve. Merci à messieurs Sandy WOODS et Robin RODGER du département des collections de la Royal Scottish Academy of Arts & Architecture, pour m'avoir personnellement donné accès aux archives de la RSA sur Audubon. Merci à monsieur Graham HOGG de la National Library of Scotland, pour le temps et l'aide qu'il a bien voulu m'offrir.

Mon entière gratitude et mon amitié vont à monsieur Jean-Louis LAVIGNE, qui a su me transmettre avec passion la recherche sur Audubon. Son aide m'a été particulièrement précieuse et nos séances de réflexion m'ont toujours permis d'orienter au mieux mon étude.

Je remercie également messieurs John CHALMERS et Hugh HOLLINGHURST pour m'avoir fait partager avec générosité leur engouement pour Audubon, ainsi que pour nos échanges fructueux. J'adresse mes remerciements à madame Zoé MARTY, qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions.

Ma reconnaissance va à mesdames Salomé VAN EYNDE, Liliane BÉLOUARD et Odile PINEAU pour leur œil attentif et leur assistance. Mille merci enfin à ma famille qui m'a toujours encouragée et qui a tant fait pour moi.

Avant-propos

À Couëron, petite ville de la périphérie nantaise de vingt mille habitants, « Jean-Jacques Audubon » est d'abord le nom du lycée professionnel de la commune, d'une rue de son ancien port, et de ses marais agricoles qui bordent l'estuaire de la Loire. Aussi, pour moi qui ai grandi dans cette localité, Audubon n'a pour longtemps signifié rien d'autre qu'une illustre mais obscure personnalité, au même titre que « François II » qui prêtait son nom à mon arrêt de bus². En 2016, alors étudiante en premier cycle à l'École du Louvre, je me renseigne, sous l'impulsion de la pure curiosité, sur ce peintre « poussiéreux », voire « rebutant », qui a fondé sa renommée sur l'abattage « atroce » des animaux qu'il peint, et dont ma commune a pourtant tenté de tirer les honneurs, se targuant d'avoir accueilli l'artiste durant toute sa jeunesse, entre 1788 et 1806. Quelle ne fut donc pas ma surprise, sinon ma stupéfaction, lorsque j'appris que ce même Audubon, qui comme moi a parcouru les rues et les sentiers couëronnais, est en réalité une célébrité majeure aux États-Unis, et considéré comme le « Léonard de Vinci de l'Amérique ». Il n'en fallait pas plus pour motiver mon intérêt, et constater qu'à Couëron, comme plus généralement en France, on ne connaît que trop peu son personnage ou son travail.

En 2017, l'exposition organisée par la BnF lors du Festival de l'Histoire de l'Art à Fontainebleau, puis celle du Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle viennent confirmer à mes yeux la pertinence d'une étude sur ce naturaliste et voyageur, et m'encourage à poursuivre une investigation personnelle. Je rencontre alors Jean-Louis Lavigne, le président-fondateur de l'association « Couëron Audubon Atlantique », aujourd'hui dissoute mais qui travaillait à la valorisation de l'histoire et de l'œuvre du peintre naturaliste. C'est à travers son excellente connaissance du sujet que je découvre le potentiel exploratoire d'une étude approfondie sur l'œuvre d'Audubon, et les enjeux passionnants qui en découlent en matière d'histoire trans-atlantique.

* François II de Bretagne, père d'Anne de Bretagne, est mort à Couëron, le 9 septembre 1488. Son tombeau, sculpté par Michel Colombe et Jean Perréal est conservé dans la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Nantes.

Bien qu'ayant participé au comité scientifique de l'exposition de La Rochelle, Jean-Louis Lavigne me dit partager mes constatations au sujet de la déconsidération française d'Audubon, et nous nous retrouvons sur la nécessité d'engager des recherches universitaires, en particulier du point de vue de l'histoire de l'art. La rédaction d'un mémoire de recherche pour ma deuxième année de Master à l'École du Louvre a donc été l'opportunité de développer cette étude d'un point de vue scientifique. En parallèle, mon échange universitaire en Écosse est venu nourrir mon travail de connaissances nouvelles, et m'a confortée dans mon parti-pris en m'initiant aux problématiques contemporaines de la recherche en histoire de l'art britannique, auxquelles l'histoire d'Audubon se rattache à bien des égards.

Mon intérêt de prime abord personnel pour Audubon vient ainsi expliquer l'origine de ce projet de recherche, mais il ne doit en aucun cas être confondu avec son objet. Bien au contraire, ce présent mémoire, que je me suis efforcée d'inscrire dans la démarche la plus rigoureuse et critique possible, dépasse en tous points le caractère affectif et local que j'ai pu au préalable attacher au sujet. Il a pour but d'ouvrir un champ de la recherche académique et professionnelle et d'étudier les perspectives nouvelles que propose l'histoire du personnage et de son œuvre – une ambition qui, je l'espère, portera ses fruits, et attisera chez le lecteur la même curiosité qui m'a conduite à écrire ces lignes.

Table des matières

<i>Remerciements</i>	7
<u>Introduction</u>	<u>13</u>
De l'intérêt d'un regard nouveau sur Audubon	13
Un premier axe d'étude : le séjour britannique	25
<u>Chapitre I. Espaces trans-atlantiques</u>	<u>30</u>
I. Audubon en Grande-Bretagne	30
1. L'aventure éditoriale	30
2. « Tournant spatial »	33
II. Contexte historique	34
1. Époque georgienne	34
2. Empire du savoir : création et circulation	36
III. Une nouvelle culture ?	39
1. Enfant des Lumières	39
2. Héritage du premier Empire britannique aux États-Unis	42
<u>Chapitre II. Espaces sociaux</u>	<u>45</u>
I. Espaces de production du savoir	45
A. Espaces institutionnels	46
1. Liverpool	47
2. Édimbourg	50
3. Londres	59
B. Espaces privés de création du savoir	64
1. Sociétés savantes et clubs privés	64
II. Espaces de circulation et de réception du savoir	72

A. Culture imprimée	75
1. Production d'un double-éléphant folio	75
2. Diffusion des numéros et communication	83
3. Débat dans la presse	86
B. Espace domestique	88
1. Histoire naturelle et collectionnisme : une histoire de goût	89
2. Imaginaire et amabilité	94
3. Accomplissement domestique	99
<u>Chapitre III : sensibilité des Oiseaux d'Amérique</u>	<u>104</u>
I. Vérité de la nature	105
II. « Vérité du cœur »	117

INTRODUCTION

DE L'INTÉRÊT D'UN REGARD NOUVEAU SUR AUDUBON

Audubon. C'est l'histoire d'un homme qui aimait tant la nature qu'il s'est élancé « sur les ailes du monde³ ». C'est l'histoire d'un homme qui, en croquant sur le motif les « tribus à plumes », souhaitait rendre visible le royaume du vivant. Sous la pointe de son crayon, se révèle, a-t-on pu lire, la « vision sauvage et poétique du cœur du Nouveau Monde » : une vision faite d'oiseaux, « du troglodyte au colibri, du dindon sauvage du pygargue à tête blanche », de créatures éternellement « agitées, en mouvement ou en repos, dans leur joie et leur batifolage, leurs amours et leurs guerres, tantôt chanteurs ou enjôleurs, tantôt menaçants, s'attaquant ou se déchiquetant les uns les autres⁴ ». Audubon, c'est l'histoire d'incessants voyages dans les forêts encore vierges du continent américain, dans les contrées éloignées du Labrador, du Missouri ou de la Louisiane, parmi tant d'autres. C'est l'histoire d'une quête qui le mènera d'un bord à l'autre de l'Atlantique, ne comptant, pour le soutenir et le guider, que sur « [ses] modestes talents et [son] enthousiasme⁵ ». C'est une quête, le désir d'un épanouissement personnel, de l'exaltation d'une nation, d'une révérence spirituelle. En un mot : Audubon, c'est l'histoire d'un espoir.

Mais derrière le nom d'Audubon, se dissimule surtout l'histoire d'un monde, et même *de mondes*, qui n'ont eu de cesse de se croiser, dans le temps et dans l'espace au travers de cette figure pour le moins originale. Les mondes que parcourt Audubon, entre l'Amérique, la France et la Grande-Bretagne, sont au confluent de l'impérialisme colonial et de la philosophie des Lumières, du capitalisme trans-atlantique et de l'idéal progressiste, des révolutions politiques, scientifiques et culturelles, des expéditions sur l'extérieur et de la

³ Fabien Grolleau & Jérémie Royer, *Sur les Ailes du Monde, Audubon*, bande dessinée, Paris & Montréal, 2016.

⁴ « From the wren and the humming-bird to the wild turkey and the bird of Washington [...] There too were their attitudes and postures, infinite as they are assumed by the restless creatures, in motion or rest, in their glee and their gambols, their loves and their wars, singing, or caressing, or brooding, or preying, or tearing one another into pieces. [...] 'Twas a wild and poetical vision of the heart of the New World ». John Wilson, « Audubon's Ornithological Biography. Introduction », in : *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol.30, n°182, juillet 1831, 15-16.

⁵ Jean-Jacques Audubon, Ben Forkner (éd.), *Journaux & Récits. Édition établie et préfacée par Ben Forkner. Traduction sous la direction de Patrick Couton*, 2 vol., Nantes, 1992, 77. (Ci-après introduits sous l'abréviation « Audubon, J&R »).

recherche de soi. Des milieux si mouvants et poreux qu'il est impossible de les cerner tout-à-fait – si bien que lorsqu'un homme et son œuvre viennent en reliaison quelques facettes, c'est une fenêtre qui s'ouvre pour notre compréhension de l'histoire du monde moderne.

Le phénomène Audubon

Né le 26 avril 1785 aux Cayes⁶ dans la plantation que possédait son père, Jean-Jacques Audubon est le fils naturel de Jean Audubon, capitaine nantais d'origine sablaise et de Jeanne Rabin, une jeune domestique passagère comme lui sur *Le conquérant*, lors de son voyage en 1783 vers les Antilles françaises⁷. En 1788, âgé de trois ans, il est expédié par son père à Nantes, premier port négrier de France aux dix-huit et dix-neuvième siècles⁸, et adopté par Anne Moynet, épouse de Jean Audubon. Outre les appartements familiaux au centre de Nantes, le père avait fait l'acquisition d'une maison de villégiature à l'orée de Couëron, dans l'estuaire de la Loire, où la famille passait l'été. C'est bien là, dans les marais bordant la propriété de ses parents, que le jeune *Laforêt*⁹ se passionne pour la nature et les oiseaux, et débute le dessin¹⁰.

Comme bon nombre de fils de négociants nantais, Jean-Jacques Audubon est formé à l'apprentissage de la vie et des affaires : d'abord à Rochefort, puis aux États-Unis, perpétuant ainsi le schéma de développement du commerce atlantique¹¹. À l'été 1806, Audubon est en effet envoyé par son père en Pennsylvanie, pour prendre en charge l'exploitation de Mill

⁶ Francis Hobart Herrick, *Audubon the naturalist : a history of his life and time*, vol. I et II, New-York, 1917, 53-55.

⁷ Alice Ford, *John James Audubon : a biography*, New York, 1988, 21.

⁸ Olivier Pétré-Grenouilleau, *Nantes au temps de la traite des Noirs*, Paris, 1998 ; Eric Saugera, « Nantes et la traite négrière française. XVIII-XIX^e siècles », in : *Les anneaux de la mémoire*, cat. exp., Nantes, 1992.

⁹ Audubon a signé plusieurs de ses dessins de jeunesse de ce surnom que lui donnaient son père et Lucy. Lucille Bourroux, Jean-Jacques Audubon 1785-1851. Dessins de jeunesse. Catalogue Raisoné. cat. exp. La Rochelle, 2017, 74 ; 130.

¹⁰ Voir Lucille Bourroux (dir.), *Jean-Jacques Audubon 1785-1851. Dessins de jeunesse. Catalogue Raisoné*, La Rochelle, 2017, 122.

¹¹ Le parallèle a été fait avec deux autres familles nantaises, les Dacosta et les Rozier, partageant avec les Audubon les mêmes engagements économiques et politiques. Tangi Villerbu, « Le jeune Audubon dans l'histoire du commerce et des révolutions atlantiques », 22.

Grove, une propriété agricole dotée d'une mine plombifère, au nord-ouest de Philadelphie¹². Mais le fils impétueux n'est pas aussi impliqué que nécessaire dans les affaires paternelles, tant il est happé par l'exploration de la faune et de la flore si riches et abondantes que celle de la toute jeune nation américaine. Chasser de nouvelles espèces d'oiseaux, retranscrire ses observations, leur donner vie par le dessin sont autant d'occupations venant distraire le jeune homme de ses devoirs de gestionnaire, d'autant que la mine ne donne pas les résultats espérés. En 1808, il se marie à Lucy Bakewell, issue d'une famille anglaise, récemment installée dans une propriété voisine. Audubon se heurte rapidement à des désaccords financiers avec François Dacosta, l'associé de son père dans l'exploitation, lui faisant vendre ses parts de Mill Grove. C'est le début d'une vie aventureuse : il ouvre un négoce puis une scierie dans le Kentucky, il parcourt l'Est américain pour affaires, sans jamais manquer l'occasion d'explorer les forêts et d'en croquer les oiseaux, parfois encore inconnus, qu'il recherche. En 1819, ses activités économiques tournent au désastre, et Audubon déclare faillite. Sentant que sa vocation est ailleurs, il prend un nouveau départ comme portraitiste à Louisville puis Cincinnati. L'emploi de taxidermiste au sein du tout jeune Western Museum, n'est qu'un pis-aller qu'il met à profit pour approfondir ses connaissances zoologiques et anatomiques. Le véritable tournant dans sa vie ne se produit qu'en 1820 : ruiné, il joue sa dernière carte, sa carte maîtresse – sa passion ornithologique. Contraint de quitter sa famille, Audubon s'engage ainsi sans argent dans une longue descente vers la Louisiane, sur l'Ohio et le Mississippi, déterminé à se faire un grand nom comme peintre des oiseaux d'Amérique. Après quatre années de dessins et récits accumulés, il gagne Philadelphie à la recherche d'un éditeur pour ses oiseaux – en vain. Une cabale dans la capitale culturelle des États-Unis à cette période, orchestrée par les mécènes du naturaliste Alexander Wilson qui voyaient en Audubon un concurrent potentiel, l'incite à se tourner vers d'autres horizons. En Avril 1826, il embarque pour l'Angleterre, en quête d'une réalisation heureuse pour ce qu'il appelait sa « grande œuvre¹³ » (*'my great work'*). Pendant ce séjour britannique, qui allait durer onze ans, Audubon gagne la reconnaissance scientifique et artistique qui lui faisaient défaut en

¹² Et non, comme il a souvent été dit, pour échapper aux conscriptions napoléoniennes. Voir à ce sujet, Villerbu, « Le jeune Audubon dans l'histoire du commerce et des révolutions atlantiques », 15-16, Jean-Louis Lavigne, « Américain avant d'aller en Amérique », 118, in : *Jean-Jacques Audubon, 1781-1851. Dessins de jeunesse. Catalogue raisonné*, Lucille Bourroux (dir.), cat. exp. du 23 Décembre 2017 au 25 Mars 2018, La Rochelle, 2017.

¹³ « My great work is at last under way ». Lettre d'Audubon à William Roscoe du 24 novembre 1826. Jean-Jacques Audubon, Daniel Patterson (éds.), *John James Audubon's Journal of 1826*, Lincoln, Nebraska, Londres, 2011, 309.

Amérique, et parvient, à force de persévérance et d'un réseau très actif, à faire publier en 1839 son œuvre monumentale, *Les Oiseaux d'Amérique* : une édition complète de quatre cent trente-cinq illustrations comportant plus de deux mille spécimens représentés à taille réelle, l'ensemble au format gigantesque du double-éléphant folio.

Aujourd'hui, Audubon est un véritable phénomène outre-Atlantique. Naturalisé Américain depuis 1812 sous le nouveau nom de John James, son pays d'adoption l'érige parmi les Grands Hommes des États-Unis, tant sa personnalité incarne l'idéologie du *self-made man* et de l'aventure américaine : en témoigne, parmi les faits les plus notables, la présence de son portrait dans les collections de la Maison Blanche (fig. 1). Considéré comme l'un des plus éminents explorateurs et scientifiques de l'histoire, sa statue orne, aux côtés de celles de Lewis et de Clark, le fronton de l'American Museum of Natural History à New-York. Plus récemment encore, le catalogue édité en 2012 par la New-York Historical Society, où sont actuellement conservés les dessins originaux des *Oiseaux d'Amérique*, introduit le personnage par les superlatifs suivants :

Sans doute le plus grand artiste-naturaliste américain, John James Audubon était en effet un « oiseau rare ». Avec un pied dans l'art et l'autre dans les sciences naturelles, cette figure légendaire défie toute catégorisation. Dans ses œuvres écrites comme peintes, notamment son plus grand triomphe, *Les Oiseaux d'Amérique*, il combine la curiosité d'un naturaliste avec le regard d'un artiste et l'expressivité d'un poète pour assurer sa place unique dans le panthéon de l'histoire naturelle.¹⁴

Révéré comme l'un des plus éminents peintres naturalistes, Audubon incarne simultanément aux États-Unis la défense de l'environnement, et prête son nom à la plus grande organisation de protection de la faune et de la flore américaine, la National Audubon Society, qui réunit aujourd'hui quelques six cent mille membres. Nombreux sont les parcs, rues, établissements empruntant également le nom de cette icône américaine – auxquels s'ajoutent en outre une montagne dans le Colorado et un astéroïde. Si une chose est bien sûre au sujet d'Audubon, c'est à quel point son personnage relève aujourd'hui de l'icône nationale, combien il est entré dans la culture populaire américaine. Du point de vue de l'histoire de l'art – ou du moins de l'histoire du marché de l'art – *Les Oiseaux d'Amérique* remportent la palme

¹⁴ Roberta Olson, « A biographical sketch of an American Icon », in : *Audubon's Aviary : the original watercolors for The Birds of America*, New-York, 2012, 17.

du « livre le plus cher du monde », à la suite d'une vente historique à 7,3 millions de livres sterling (soit 11,5 millions de dollars) par la maison Sotheby's en décembre 2010¹⁵. En plus du panthéon national, Audubon est donc inscrit au registre des maîtres, argument supplémentaire venant confirmer son statut d'icône.

Cette notoriété exceptionnelle dont bénéficie Audubon aux États-Unis ne l'a cependant pas suivie jusque dans son pays d'origine, la France, où il est simplement inconnu du grand public. Plusieurs auteurs français, et en particulier Alphonse de Lamartine avaient pourtant commémoré son parcours et son œuvre dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et il y aurait une analyse à mener sur la dissipation de son renom de ce côté de l'Atlantique. On peut néanmoins souligner un regain d'intérêt – bien qu'encore timide, il faut le dire – pour son œuvre depuis les années 1990, et plus récemment ces dernières années, grâce aux deux expositions de 2017 : l'une au Château de Fontainebleau à l'occasion du Festival de l'Histoire de l'Art, organisée en partenariat avec le département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France¹⁶, l'autre au Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle, qui a par ailleurs donné lieu à une campagne de recherche analytique au C2RMF et à l'édition d'un catalogue raisonné, complété de contributions de spécialistes d'horizons différents¹⁷. Ces dernières manifestations ont permis non seulement d'introduire des réflexions inédites sur Audubon, mais également de valoriser les collections françaises qui, bien que modérées en nombre, peuvent venir éclairer la recherche : c'est le cas notamment des cent trente-et-un dessins de jeunesse, appartenant à la Société des Sciences Naturelles de la Charente-Maritime, et qui ont mis en évidence la passion précoce du jeune *Laforêt* pour l'histoire naturelle et l'art du dessin. En plus de ces précieux témoignages de jeunesse, trois éditions complètes des *Oiseaux d'Amérique* sont conservées au Muséum National d'Histoire Naturelle, à l'Institut de France ainsi qu'à la Bibliothèque Municipale de Besançon. La Bibliothèque Nationale de France conserve quant à elle les 125 premières

¹⁵ The Associated Press, « Britain: Copy of Audubon's 'Birds of America' Is Sold at Auction for \$10.3 Million, a Record » in : *New-York Times*, 7 décembre 2010 [en ligne] <https://www.nytimes.com/2010/12/08/world/europe/08briefs-AudubonBrf.html> [consulté septembre 2019].

¹⁶ *John-James Audubon, Oiseaux du Nouveau Monde dans les collections de la BnF*, exposition organisée par la Bibliothèque Nationale de France du 1er au 5 juin 2017, sous le commissariat de Corinne Le Bitouzé et Oriane Beaufiles, Château de Fontainebleau.

¹⁷ Lucille Bourroux (dir.), *Jean-Jacques Audubon, 1781-1851. Dessins de jeunesse. Catalogue raisonné*, cat. exp. du 23 Décembre 2017 au 25 Mars 2018, La Rochelle, 2017.

planches, acquises en 1834 à la suite d'un échange de collections avec le MNHN. Malgré tout, et bien que l'on relève une frêle connaissance du personnage dans le milieu écologique, on ne peut encore parler d'une réelle conscience du public français vis-à-vis de son œuvre, et encore moins des milieux des sciences humaines de l'histoire et de l'histoire de l'art. Si le pourquoi d'une telle mésestime française reste encore sans réponse, il est temps néanmoins d'enclencher la redécouverte de cet artiste naturaliste sur le sol de son enfance.

Historiographie et définition des nouveaux objectifs

L'histoire d'Audubon n'aurait su nous parvenir de façon si vivante sans les journaux, récits et correspondances qu'il entretenait tout au long de sa vie. Une première édition de ces manuscrits, bien que partielle, paraît en 1875, vingt-quatre ans après la mort d'Audubon, par le biais de sa veuve, Lucy Bakewell Audubon, dans *The life of John James Audubon the Naturalist*. En 1897, s'ensuit à l'initiative de sa petite fille, Maria Rebecca, la publication plus complète, mais non exhaustive, de trois journaux et de cinquante-huit « épisodes », sous le titre de *Audubon and His Journals*. Cette parution fut ponctuellement complétée par la transcription inédite de journaux et de lettres par Howard Corning, entre 1929 et 1969. Avec les éditions des *Ornithological Biographies*, ces sources primaires ont constitué le point de départ des biographies sur Audubon, qui sont, pour l'importante majorité, américaines. En effet, si les premières biographies du naturaliste, *Audubon the Naturalist*, et *Life and Adventure of Audubon the Naturalist*, paraissent à Londres respectivement en 1856 puis en 1868 (réédité en 1913) sous la plume de Jane Elizabeth St John (née Roscoe), et Robert Buchanan, ces ouvrages ne font figure que de cas singulier dans le paysage littéraire britannique, et ce sont davantage les travaux américains qui donnent le ton pour l'historiographie sur Audubon. Au sein des innombrables ouvrages paru aux États-Unis sur le personnage, seules quatre biographies retiennent notre attention pour leur fiabilité – quoique discutable pour certaines¹⁸ – que sont celles de Francis Hobart Herrick, *Audubon the Naturalist, a History of his Life and Time* (1917), bien documentée, celle d'Alice Ford, *John James Audubon* (1964, rééditée en 1988), de Richard Rhodes, *John James Audubon : The*

¹⁸ À ce sujet, voir Jean-Louis Lavigne, « Américain avant d'aller en Amérique », in : *Jean-Jacques Audubon*, Bourroux (dir.), 113-123.

making of an American (2004), et enfin de Gregory Nobles, *John James Audubon : The nature of the American Woodsman*. Seule cette petite poignée de publications en effet, a fait l'effort d'une recherche documentaire et de s'appuyer sur les sources primaires pour tailler l'histoire du personnage. À ces études biographiques s'ajoutent quelques essais et ouvrages critiques portant davantage sur l'œuvre d'Audubon, parmi lesquels nous retenons principalement le catalogue raisonné *Audubon's Aviary : the original watercolors for the Birds of America* (2012) publié par la New-York Historical Society sous la direction de Roberta Olson, conservatrice du département des arts graphiques. Enfin, l'ouvrage de Waldemar Fries, *The double elephant folio : the story of Audubon's Birds of America* (1973), est également notable en ce qu'il retrace en détail l'histoire complète de la réalisation des *Oiseaux d'Amérique*, ainsi qu'un état global des lieux des collections et leur provenance à la fin du vingtième siècle.

Néanmoins, comme ont pu le souligner Jennifer Baker¹⁹ ou, plus récemment, Tangi Villerbu²⁰, on ne peut que regretter la facture classique de ces ouvrages, exclusivement centrés sur le personnage d'Audubon et mettant l'accent sur la dimension individuelle et romanesque de son œuvre. Des études qui, par leur manque de contextualisation, l'absence d'analyse des réseaux dans lesquels s'insère Audubon et qui lui permettent d'entreprendre son projet, ont inhibé la part circonstancielle et culturelle du développement des *Oiseaux d'Amérique*. Plus encore, en plaçant le chasseur, le naturaliste et l'illustrateur dans le récit américain de l'immigration, de l'exploration, et de l'entrepreneuriat, elles ont fabriqué une mythologie autour de son personnage : celle du génie romantique enfanté par l'Amérique. Ainsi les études américaines mettent-elles l'emphase sur la notion de *making*, de « façonnage », démontrant avec une facilité déroutante, et donc douteuse, la manière dont l'esprit états-unien a pu infuser la vie et l'œuvre d'Audubon.

Du côté français, force est de constater que l'intérêt moindre pour la vie et l'œuvre du naturaliste a freiné toute démarche originale en termes de biographie ou d'analyse historique, si bien que l'historiographie moderne s'avère largement fondée sur les études américaines et

¹⁹ Jennifer J. Baker, « The making of John James Audubon », in : *The William and Mary Quarterly*, Vol. 63, n° 1, Janvier 2006), 176-177.

²⁰ Tangi Villerbu, « Le jeune Audubon dans l'histoire du commerce et des révolutions atlantiques », *Jean-Jacques Audubon*, Bourroux (dir.), 15 ; Villerbu, « Gregory Nobles, *John James Audubon: The Nature of the American Woodsman* », in : *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°55, 2017, 240-242.

dépourvue d'un regard propre – quand ils ne relatent pas de mésinterprétation²¹. Mis à part le catalogue de l'exposition de La Rochelle cité plus tôt, ainsi que les éditions traduites des *Scènes de la nature dans les États-Unis*²² et des *Journaux et Récits*²³, la littérature française se résume aux publications de deux auteurs principaux que sont Yvon Chatelin²⁴ et Henri Gourdin²⁵, elles-mêmes fondées sur les biographies de Herrick, de Ford et de Rhodes. On ne peut donc que déplorer cette attitude globale de la recherche, qui perpétue la rhétorique américaine et prive le public d'une réflexion compréhensive sur le personnage et son contexte historique – l'exemple le plus significatif étant peut-être la reprise du mythe américain en bande dessinée par le scénariste Fabien Grolleau et l'illustrateur Jérémie Royer²⁶.

En Grande-Bretagne, il faut souligner une meilleure connaissance du grand public pour la figure d'Audubon, certainement encouragée par les publications américaines en langue anglaise, par les liens culturels qui unissent les deux pays, mais aussi, peut-être, par l'intérêt populaire manifeste pour les productions d'histoire naturelle et une hiérarchie des genres picturaux différente du modèle français. À Liverpool, les collections d'huiles sur toiles par Audubon sont par exemple visibles en permanence dans leur salle d'exposition dédiée, au Victoria Gallery & Museum, de même qu'une édition complète des *Oiseaux d'Amérique* au sein de la Liverpool Central Library. À Édimbourg, le National Museum of Scotland prépare à l'heure actuelle une exposition sur le séjour écossais du naturaliste, réunissant les sources primaires disponibles sur le sol européen. L'historiographie britannique sur Audubon compte par ailleurs une petite dizaine de travaux offrant des perspectives innovantes pour la recherche « audubonienne ». Parmi eux, on retient les publications de John Chalmers²⁷, Hugh

²¹ À titre d'exemple, l'unique publication française à reproduire l'intégralité des illustrations des *Oiseaux d'Amérique*, éditée par Citadelle et Mazenod, révèle de nombreuses inexactitudes et une réelle faiblesse dans la vérification des sources. Roger Tory Peterson et Virginia Marie Peterson, préface de Jean Dorst, *Le grand livre des Oiseaux*, Paris, 1986 et 2007.

²² Eugène Bazin (trad.), *Scènes de la nature dans les États-Unis et le nord de l'Amérique. Ouvrage traduit d'Audubon*, 2 vol., Paris, 1857 et 1868.

²³ Voir note 4.

²⁴ Yvon Chatelin, *Audubon, peintre, naturaliste, aventurier*, Paris, 2001 ; Chatelin, *Promenades dans une Amérique naissante. Sur les pas d'Audubon le naturaliste (1803-1850)*, Paris, 2013.

²⁵ Henri Gourdin, *Jean-Jacques Audubon, un Buffon de génie*, Pézenas, 1998 ; rééd. Sous le titre *Jean-Jacques Audubon, 1785-1851*, Arles, 2002. Gourdin et Alain Jovéniaux, *Les oiseaux disparus de Jean-Jacques Audubon*, Paris, 2008.

²⁶ Voir note 2.

²⁷ John Chalmers, « Audubon in Edinburgh », in : *Archives of Natural History*, n° 20 (2), Édimbourg, 1993, 157-166 ; Chalmers, *Audubon in Edinburgh and his Scottish Associates*, Édimbourg, 2003.

Hollinghurst²⁸ et Christine Jackson²⁹, qui s'intéressent respectivement aux séjours d'Audubon à Édimbourg, Liverpool, et plus généralement en Angleterre. Chacun des trois auteurs soulève l'importance des contextes scientifique et artistique de l'Écosse et de l'Angleterre pour la réalisation des *Oiseaux d'Amérique*, soulignant par là même les réalités sociales et économiques de chaque région, et démontrant comment celles-ci ont bénéficié à Audubon et à son œuvre. Cet éclairage contextuel est tout-à-fait bienvenu, puisque les études les plus récentes manquaient jusqu'alors d'ampleur vis-à-vis du voyage en Grande-Bretagne. Souvent réduites au processus de fabrication du double-éléphant folio, les approches américaines, en particulier, ne tirent parti en effet d'aucune analyse critique, leur intérêt résidant principalement dans la façon dont elles reconstruisent la réalisation d'un chef-d'œuvre. De fait, ni les éditions de Ford, ni celle de Rhodes n'ont développé avec une telle profondeur, par exemple, l'importance des familles Rathbone et Roscoe pour l'établissement d'Audubon dans la société anglaise, son association avec l'écossais MacGillivray, ou encore la relation qu'Audubon entretient avec les aristocrates du pays. Ces apports anglo-saxons permettent ainsi de comprendre le contexte immédiat dans lequel évolue le peintre au cours de son séjour, mais ils sont également l'opportunité d'un contre-champ puisqu'ils autorisent pour la première fois d'envisager l'accomplissement d'Audubon au prisme de la réalité britannique.

Il faut souligner par ailleurs que, d'une façon générale, les études auduboniennes – dans toute leur étendue – relèvent surtout d'un jeu permanent d'allers-retours référentiels, et l'historiographie d'Audubon se construit moins sur ce que l'on peut, petit à petit, découvrir de son personnage que sur ce qu'on a pu *dire* de lui. L'histoire d'Audubon, c'est une histoire de citations, d'emprunts, de répétitions et de synthétisation entre les biographes, qui préfèrent se référer aux *études* fondamentales que se pencher sur les *sources* primaires. Et pour cause, on devine, en creux, la difficulté d'étudier Audubon dans son entière dimension, car il s'agit d'embrasser différentes cultures, différents espaces, différents contextes politiques et sociaux. C'est un sujet si vaste et si complexe qu'il nécessite de solides et amples connaissances, ainsi qu'une approche multidisciplinaire touchant, entre autres, à l'histoire, la géographie, la philosophie, l'histoire de l'art et l'histoire des sciences. En somme c'est un travail scientifique, nécessitant une expérience de la recherche, et une insertion dans un consortium

²⁸ Hugh Hollinghurst, *Birth of an Elephant: Audubon in Liverpool 1826*. By Hugh Hollinghurst for the Crosby and District Historical Society, Liverpool, 2007.

²⁹ Christine Jackson, *John James Laforest Audubon, an English Perspective*, Suffolk (publication privée), 2013.

professionnel. Or, on le voit bien, les études auduboniennes sont majoritairement individuelles, tenant pour la plupart de l'amateurisme au sens premier du terme – « celui qui aime ». Dans les meilleurs des cas, les auteurs ont justifié d'une expertise en sciences naturelles ou en histoire de l'art, mais on ne peut pas réellement parler de démarche scientifique puisque ces études ne relèvent pas d'un programme de réflexion institutionnel ou académique plus large³⁰.

Enfin, il convient d'attirer l'attention sur le point commun, assez regrettable, de bon nombre de ces parutions états-uniennes, britanniques ou françaises : celui d'une teneur compétitive sous-jacente au propos de l'étude. Nous avons constaté plus tôt un désintérêt américain pour le séjour d'Audubon en Grande-Bretagne, mais il en va de même pour la période française³¹. Inversement, les européens aiment à rappeler les origines occidentales du naturaliste et l'accueil que le Vieux Continent a su lui réserver alors qu'il était rejeté des cercles américains. Cette concurrence s'ancre dans une dispute internationale au sujet de la supposée « réelle » appartenance culturelle d'Audubon, qui viendrait flatter l'égo patriotique. Cette bataille pour l'identité du naturaliste s'illustre par l'ignorance, voire parfois l'occultation, dans un sens de l'Atlantique comme dans l'autre, par certains auteurs pour certaines périodes de la vie d'Audubon, qui pourraient ternir le sentiment national.

Ce tableau historiographique, que nous venons brièvement de brosser mais qui pourrait être approfondi, justifie à lui seul la nécessité d'un réexamen de l'histoire de la vie et de l'œuvre d'Audubon. La série d'études jusqu'alors existantes, si elle ne manque pas d'application dans son ensemble, manque en tous les cas de distance, de justesse et de transversalité – si bien que l'on se résout à assigner à ces travaux le substantif d'*auduboni*, tels une volée de passereaux se chamaillant autour d'une baie juteuse³². Pour élargir le regard

³⁰ Une thèse de doctorat de Linda Dugan Partridge, *From nature : John James Audubon's drawings and watercolors, 1805-1826*, soutenue à l'University of Delaware en 1992 retient notre attention, malheureusement son accès est restreint en France et il n'a pas été possible de la consulter pour cette présente étude. Il semblerait néanmoins, au vu de l'article de périodique qui en découle, que la thèse soit davantage portée sur l'analyse comparative d'un corpus avec la tradition de représentation ornithologique qu'une tentative de contextualisation historique. Linda Dugan Partridge, « By the Book: Audubon and the Tradition of Ornithological Illustration », *Huntington Library Quarterly*, n°59 (2), 1^{er} Janvier 1997, 269-301.

³¹ Lavigne, « Américain avant d'aller en Amérique », *Jean-Jacques Audubon*, 114.

³² D'après l'oiseau *Setophaga auduboni*, ou « Paruline d'Audubon » (en anglais « Audubon's warbler »).

sur l'histoire d'Audubon, on plaide pour une étude scientifique sérieuse, inscrite dans les débats académiques contemporains, et faisant la part belle à :

- D'une part, une approche historique, au sens large du terme, portant non plus exclusivement sur la carrière personnelle d'Audubon, mais sur sa place dans le siècle et sa relation avec les dynamiques politiques, économiques, sociales et culturelles de son époque et des lieux qu'il traverse. Sa vie, en effet, est tant et si bien documentée que l'objectif n'est plus de savoir ce qu'il a fait, mais quels sont les *mécanismes* qui l'ont mené à le faire.
- D'autre part, une approche non pas française, britannique ou américaine, mais trans-nationaliste. L'objectif n'est pas de décentrer la figure d'Audubon pour un autre centre, mais plutôt, de le placer dans une triangulation atlantique, entre les États-Unis, la France et la Grande-Bretagne – auxquels s'ajoutent même, occasionnellement, l'Italie et les Pays-Bas, et d'une façon générale l'ensemble des pays occidentaux et leurs colonies. Cette démarche permet de repenser Audubon dans un contexte de circulation intense au dix-neuvième siècle, d'étudier son œuvre au prisme du rôle joué par les images dans la création et la diffusion de l'histoire naturelle à cette période, et de comprendre en quoi elle s'inscrit dans un contexte historique, ou au contraire, peut-être, comment elle s'en détache : une perspective en lien avec les enjeux actuels de la recherche en histoire des sciences et en histoire de l'art³³.
- Enfin, une approche par l'histoire de l'art permettant de questionner *Les Oiseaux d'Amérique*, et l'œuvre d'Audubon d'une manière générale : un art pris pour acquis, jamais remis en cause aux États-Unis, et à l'inverse, rarement pris au sérieux en France. Peut-on inscrire cette œuvre dans une histoire de l'art occidental ? Roberta Olson dans son ouvrage monographique propose de relire la manière d'Audubon à travers la triple histoire de la peinture de vanité européenne, de l'académisme davidien, et de la sensibilité romantique naissante, sans toutefois apporter la preuve qu'Audubon avait véritablement connaissance de ces esthétiques³⁴. Des pistes ainsi soulevées pour une étude du style, qu'il serait intéressant de venir justifier ou réfuter. Néanmoins, l'histoire de l'art ne peut se résumer à

³³ Voir notamment les récentes initiatives de recherche sur la construction de réseaux savants au cours des dix-huit et dix-neuvième siècles, comme par exemple le projet *Curious Travellers* mené conjointement par l'University of Glasgow et l'University of Wales [en ligne] <http://curioustravellers.ac.uk/> [consulté septembre 2019].

³⁴ Olson, « Audubon's innovations and the tradition of ornithological illustration : some things old, some things borrowed but most things new », in : *Audubon's aviary*, 48-53.

l'histoire de la ligne et des techniques, et il convient de prendre en compte la pensée et le contexte intrinsèques à la création, l'exposition et la réception de l'œuvre d'Audubon pour en saisir la signification.

Les objectifs étant posés pour une nouvelle historiographie audubonienne, nous nous permettons une courte digression venant illustrer notre position au sein de cette approche. Au cours de nos recherches pour cette présente étude, nous avons pu discuter avec certains biographes d'Audubon autour de l'importance du contexte britannique pour la réalisation des *Oiseaux d'Amérique*. L'un d'eux, à l'issue de nos échanges, a finalement conclu par les mots suivants : « Audubon aura assurément réalisé son œuvre à la bonne période ». Ce commentaire qui, en d'autres termes, suggère qu'Audubon a eu la chance, l'opportunité, voire le génie, de produire son travail au moment adéquat, nous a permis de faire rebondir notre propre réflexion, et d'introduire la problématique suivante : et si ce n'était pas tant Audubon qui aurait réalisé son oeuvre à la bonne période, que la période qui aurait fait d'Audubon et de son oeuvre ce qu'ils sont ? Ainsi, nous suggérons d'engager une réflexion qui prendrait le parti à contre-courant de celui des *auduboni* : celui d'une perspective globale. Nous proposons d'interroger la vie et l'œuvre de Jean-Jacques Audubon au prisme des grands mouvements de son temps, et d'en envisager, non pas la spécificité mais l'exemplarité.

UN PREMIER AXE D'ÉTUDE : LE SÉJOUR BRITANNIQUE

Les perspectives d'études qui s'offrent à la nouvelle recherche audubonienne sont nombreuses. Pour ce qui concerne l'histoire de l'art, on relève, à simple titre d'exemple, le contexte artistique américain dans lequel Audubon s'insère au cours de ses voyages dans le Kentucky, l'Ohio ou la Louisiane, entre les années 1810 et 1820 ; ou encore la culture du collectionnisme à laquelle il se frotte en Pennsylvanie, incarnée à ce moment par William Bartram et William Peale. La période française d'Audubon, entre 1785 et 1806, représente par ailleurs un axe de recherche majeur, par son étendue et son incidence inévitable sur la pratique du naturaliste.

Néanmoins, pour amorcer la dynamique de recherche sur Audubon, ce mémoire propose en premier lieu une réflexion renouvelée sur son séjour britannique entre 1826 et 1839. Commencer par cette période spécifique de la vie du naturaliste se justifie en effet par deux aspects. Le premier est d'ordre logique puisque ce temps passé en Angleterre et en Écosse est celui de la publication des *Oiseaux d'Amérique*, c'est à dire non seulement de la concrétisation du projet d'Audubon mais aussi celui de la rencontre réussie entre l'œuvre, son auteur et le public. Une telle constatation soulève la question des fondements de cette bonne réception chez les Britanniques, des mécanismes sociaux, intellectuels, culturels qui ont bénéficié à Audubon et qui contrastent nettement avec le rejet américain : quels sont-ils ? Peu d'auteurs (sinon aucun ?) ont cherché à analyser ces rouages ; aussi, pour comprendre les composantes du succès d'Audubon et la nature de son œuvre, il paraît judicieux de commencer par cette étape-clé. En outre, la Grande-Bretagne à cette période est plus qu'un pays : c'est un empire. Première puissance coloniale depuis le dernier quart du dix-huitième siècle, le Royaume-Uni devient, au dix-neuvième, la première puissance économique mondiale, ce qui n'est pas sans conséquence sur les rapports socio-culturels et les productions intellectuelles et artistiques de l'époque. Mettre en lien la pratique d'Audubon avec les enjeux esthétiques et scientifiques contemporains, en prenant appui sur l'attention nouvelle de l'historiographie accordée aux systèmes de représentation, leur genèse, leur diffusion et leur réception, apparaît ainsi comme une piste fructueuse pour la recherche audubonienne. En

d'autres termes, il s'agit moins de considérer le séjour britannique comme un « coup de baguette magique » sur les espoirs d'Audubon que comme un pont permettant de relier le projet d'une œuvre à son aboutissement – un pont dont on peut chercher à comprendre la nature : ce qui le structure, ce qui le soutient et ce qui le traverse.

Le second aspect justifiant cet axe de recherche britannique est d'ordre pratique, puisque ce travail s'est inscrit temporellement dans mon échange académique avec l'Université de Glasgow pour l'année 2019-2020. J'ai souhaité tirer profit de cette opportunité de séjour pour investir les gisements documentaires primaires et secondaires locaux, et analyser la venue d'Audubon en Angleterre et en Écosse d'un point de vue britannique. Ainsi, en complément d'une recherche que j'ai souhaitée au plus proche des sources, mes séminaires à l'Université de Glasgow sur la culture du collectionnisme et l'art du paysage du dix-huitième et début du dix-neuvième siècles en Grande-Bretagne, m'ont permis de nourrir mon analyse par une meilleure connaissance du milieu social et du contexte artistique dans lequel a pu s'insérer Audubon.

Le premier chapitre de ce mémoire tente d'ouvrir la perspective géographique du cas d'étude sur la période britannique d'Audubon. Certes, le naturaliste ne débarque pas en Angleterre avant juillet 1826, néanmoins nous verrons que son appartenance à la culture européenne « éclairée » et l'hégémonie britannique aux États-Unis placent le personnage dans le contexte du « siècle georgien » : un contexte colonial trans-atlantique, dont la poursuite du « savoir-utile » relie un éventail de personnes et d'activités dans une perspective d'identification nationale. Dans une seconde partie, la perspective géographique se déplace vers l'étude des espaces sociaux dans lesquels évolue Audubon : sociétés savantes publiques d'Angleterre et d'Écosse, salons privés, réseaux de diffusion et de consommation du savoir et des produits culturels accueillent différemment l'artiste et son œuvre selon leur propre positionnement dans l'idéologie de la *britishness*³⁵. Enfin le troisième chapitre de notre étude se consacre à l'analyse d'une sensibilité proprement britannique dans l'œuvre d'Audubon, en tâchant de saisir les valeurs de goût sur lesquelles repose le succès des *Oiseaux d'Amérique*.

³⁵ La *Britishness*, ou « britannicité », constitue le nouveau référent de l'historiographie récente au Royaume-Uni, et désigne la « catégorie politique, sociale et culturelle qui devint le support privilégié d'une réflexion diachronique sur l'identité de la nation » selon Isabelle Baudino, « Le premier art anglais », in : *Perspective*, n°1, 2013, 82. Ce concept de construction culturelle de la nation a été théorisé par Benedict Anderson au début des années 1980 puis Linda Colley en 1992 dans *Britons: Forging the Nation, 1701–1837*.

Avertissements préalables et méthodologie

Les bornes chronologiques choisies pour cette étude (1826-1839) ont circonscrit ma recherche sur le terrain des sources primaires, non seulement puisqu'elles correspondent aux dates du séjour d'Audubon, mais également pour respecter les limites de temps et de volume imparties pour ce mémoire. Néanmoins, il convient de souligner deux points :

- D'une part, le fait que cette période constitue davantage un « fil rouge » pour ma recherche qu'une délimitation stricte du sujet, et que j'ai pris le parti dans mon analyse de dépasser ce cadre chronologique lorsque cela était nécessaire à mon argumentation, notamment pour le premier chapitre.
- D'autre part, le fait que cette recherche, notamment dans le deuxième chapitre, se concentre plutôt sur le premier voyage d'Audubon en Grande-Bretagne (1826-1829) que sur les suivants : le naturaliste retourne en effet trois fois aux États-Unis entre la parution des premières planches de son œuvre et leur aboutissement, afin de compléter sa collection de dessins³⁶. Ce resserrement autour du premier séjour s'explique par la raréfaction des sources primaires après 1829 : Audubon, en effet, écrivait ses journaux quasi-quotidiennement à l'attention de son épouse, Lucy, qu'il avait laissée en Amérique avec leurs deux fils, mais cesse cette activité à la fin de l'année 1828 puisqu'il rejoint sa famille quelques mois plus tard, et que Lucy repartira à ses côtés lors de ses futurs voyages européens. Ainsi, correspondances et sources imprimées constituent la seule documentation primaire pour les périodes 1830-1831, 1834-1836, et 1837-1839, et j'espère ainsi que les lecteurs sauront se montrer compréhensifs quant à l'analyse plus réduite pour ces intervalles de temps. Je me permets cependant de préciser que ces périodes s'avèrent moins cruciales pour l'insertion sociale d'Audubon en Grande-Bretagne et la réalisation des *Oiseaux d'Amérique*, puisque ces deux aspects sont déjà bien engagés à la fin de l'année 1828.

Par ailleurs, et bien que le séjour d'Audubon en Grande-Bretagne ne se restreigne pas à Londres, Édimbourg et Liverpool, le choix a été fait de limiter l'analyse à ces seules villes pour le rôle prééminent qu'elles ont pu chacune jouer dans l'entreprise générale des *Oiseaux d'Amérique*. Christine Jackson dans son ouvrage *John James Laforest Audubon, an English*

³⁶ Voir la chronologie graphique en annexes.

perspective, a bien mis en évidence les étapes d'Audubon à Manchester, Newcastle, York, Leeds, Cambridge et Oxford, et si ces différents arrêts se sont majoritairement avérés bénéfiques, ils restent néanmoins secondaires par rapport aux trois pôles que j'ai choisi d'investir. Ma recherche documentaire s'est quant à elle fixée, pour des raisons d'espace et de temps, aux centres d'archives de Liverpool et d'Édimbourg³⁷, mais une visite ultérieure à Londres pourra venir étoffer ces investigations, et apporter, peut-être, des éléments nouveaux.

En ce qui concerne les autres sources primaires et en particulier des textes écrits par Audubon, j'ai fait le choix méthodologique de me fier, par ordre de priorité, aux publications suivantes :

- *John James Audubon's journal of 1826 : the Voyage to The Birds of America*, une édition établie par Daniel Patterson, Patricio Serrano et John Knott et publiée par l'Université du Nebraska. Cette transcription récente de 2011 se veut être la première publication fidèle et exhaustive du seul journal de 1826, et corrige en effet beaucoup d'erreurs et omissions involontaires comme intentionnelles des éditions précédentes de Maria Rebecca Audubon et Alice Ford.
- *Letters of John James Audubon, 1826-1840*, une compilation de correspondances publiée par Howard Corning en deux volumes en 1930, et rééditée en 1969. C'est cette dernière version qui a été consultée ici.
- *Journaux et Récits*, une édition en deux tomes, établie et préfacée par Ben Forkner, traduite en français sous la direction de Patrick Couton avec le concours du Centre national des Lettres, et publiée en 1992 en collaboration avec la municipalité de Nantes. Cette édition représentait à cette époque la « première tentative mondiale de rassembler en un même ouvrage le plus grand nombre de textes disponibles³⁸ », avec chaque fois que possible la consultation des manuscrits originaux, et constitue donc une source plus fiable que les publications de Maria Rebecca Audubon.

Au sujet des sources secondaires, d'ordre biographiques, mon choix s'est principalement reporté, pour des raisons de fiabilité et de complétude, sur les publications précédemment citées de Francis Hobart Herrick, John Chalmers, et Christine Jackson. Par ailleurs, en ce qui concerne l'analyse des *Oiseaux d'Amérique*, je me suis concentrée sur les

³⁷ Voir bibliographie des sources primaires consultées en annexes.

³⁸ Ben Forkner, « Préface », in : *J&R*, 39.

dessins originaux, reproduits dans le catalogue de la New-York Historical Society, plutôt que sur les estampes gravées et imprimées par Lizars ou Havell, qui constituent d'autres œuvres en soi. Notons également que par l'expression « *Les Oiseaux d'Amérique* », je me réfère à l'entreprise globale d'Audubon, allant de son idée à sa publication au format double-éléphant folio.

En outre, étant donné que ce mémoire est rédigé en français mais qu'il se réfère à des notions et une bibliographie majoritairement anglo-saxonnes, il a parfois été délicat de citer certaines références ou concepts au cours de la rédaction, que j'ai souhaitée la plus en français possible. Lorsque les ouvrages disposaient de traductions publiées, j'ai fait le choix d'y recourir par souci de clarté et de constance pour le lecteur, néanmoins il a souvent été nécessaire de traduire par moi-même certains passages ou notions : les cas échéants, la citation originale est ajoutée en note de bas de page ou entre parenthèses pour servir de support à mon interprétation et parer à d'éventuelles approximations ou maladroites.

Enfin il convient d'ajouter un dernier mot sur la nature de ce travail, qui s'est avéré particulièrement passionnant mais non sans difficultés. Au temps de recherche raccourci dû aux modalités universitaires d'un séjour Erasmus, s'est ajoutée la très forte amplitude de sources disponibles au sujet d'Audubon, comme au sujet de la période britannique. Afin de répondre aux exigences de calendrier, il a été nécessaire de restreindre les documents à ceux que j'estimais les plus pertinents, mais je ne peux garantir l'infailibilité de ma démarche. Ce mémoire de recherche s'offre ainsi comme une première réflexion pour la période britannique, et ne prétend en aucun cas d'être exhaustif, ni au sujet du naturaliste et de son insertion sociale, ni au sujet du contexte politique, économique ou culturel de la Grande-Bretagne à cette époque. Bien au contraire, cette recherche aspire à enclencher une dynamique de travail collectif autour de la figure d'Audubon et des différents axes d'étude qu'elle soulève, et rien ne saurait mieux l'enrichir que d'autres analyses venant compléter ou discuter des idées qui seront évoquées ici.

CHAPITRE I. ESPACES TRANS-ATLANTIQUES

I. Audubon en Grande-Bretagne

1. *L'aventure éditoriale*

Au matin du jeudi 20 juillet 1826, le *Delos*, navire marchand chargé de coton en provenance de la Nouvelle-Orléans, approche des côtes anglaises. Traversant le canal de St. George, il n'est plus qu'à quelques vingt-cinq miles de Liverpool lorsque la ville portuaire est doucement dévoilée aux yeux des passagers. Parmi eux, le naturaliste américain Jean-Jacques Audubon témoigne de ce qui devait être un paysage fascinant.

Je me suis tenu sur le pont, et de la proue du navire on distingue de façon très nette le sol de l'Angleterre. Autour de nous, le spectacle est magnifique : j'ai compté cinquante-six vaisseaux toutes voiles dehors ; et sur notre droite, on aperçoit des montagnes dans un horizon de brume. Mes idées noires m'ont abandonné. Je me sens plein de joie et mon cœur déborde d'espoir.³⁹

À cette époque, Liverpool est l'un des ports les plus puissants de l'Empire britannique, fondé sur le commerce international et une industrie textile en croissance exponentielle⁴⁰. Le spectacle des vaisseaux chargeant ou débarquant les multiples richesses échangées entre l'Angleterre et l'outre-mer, avait donc de quoi captiver. Pourtant, c'est bien le retournement de la situation qui frappe le plus dans ces propos : en s'approchant du fleuve Mersey, Audubon, « le coureur des bois américain » (*'American woodsman'*) comme il aimera lui-même s'appeler, habitué à la rudesse de la nature quasi-immaculée des États-Unis, retrouve le monde moderne, riche, et résolument urbanisé qu'il avait quitté vingt ans auparavant⁴¹. Et

³⁹ Audubon, *J&R*, 221.

⁴⁰ Tristram Hunt, "Liverpool" in *Ten Cities that Made an Empire*, Allen Lane, Londres, 2014, 388-389.

⁴¹ En septembre 1788, Arthur Young au cours d'un voyage en France, tient les propos suivants au sujet de Nantes : « Quel miracle que toute cette splendeur et cette richesse des villes de France n'aient aucun rapport avec l'état de la campagne ! ». Arthur Young, *Voyages en France pendant les années 1787, 1788, 1789. Tome 1 / par Arthur Young ; nouvelle traduction par M. Lesage,...* ; précédé d'une introduction par M. Léonce de Lavergne, Paris, 1860, 158.

comme un explorateur du seizième siècle à l'affut de nouveaux horizons, le cœur d'Audubon « déborde d'espoir », car ce qu'il vient chercher en Grande-Bretagne n'est autre que l'accomplissement d'une vie : la publication de son œuvre ornithologique.

Si ses journaux européens ne couvrent que le premier voyage d'Audubon en Grande-Bretagne, de juillet 1826 à avril 1830, l'ensemble de son séjour, jusqu'en 1839, est relativement bien connu. De nombreuses sources primaires⁴² viennent en effet renseigner le déroulé de cette période qui va s'avérer cruciale dans le processus de publication des *Oiseaux d'Amérique*. À son débarquement dans la seconde ville de l'Empire, Audubon rencontre rapidement le succès pour ses dessins d'oiseaux, tant au sein de la société mondaine que du milieu scientifique local. L'enthousiasme anglais à l'égard de son œuvre lui fait ainsi envisager sérieusement sa publication, dont il entame la production à Édimbourg, en association avec le graveur et imprimeur William Home Lizars. La première épreuve du livre, à l'eau-forte et pointe sèche, est tirée le 28 novembre, et Audubon s'engage dans une recherche assidue de souscripteurs, parcourant le pays par monts et par vaux. En mai 1827, il gagne Londres, et après la rétractation de Lizars, la production des *Oiseaux d'Amérique* est placée entre les mains de la maison d'édition londonienne Robert Havell, père et fils. Les planches se trouvent dès lors perfectionnées par le procédé d'aquatinte, technique particulièrement appréciée en Angleterre depuis la fin du dix-huitième siècle pour sa plus ample palette de tonalités, retranscrivant la translucidité des aquarelles originales. Entre temps, dans sa quête méthodique de nouvelles espèces d'oiseaux, Audubon retourne par trois fois aux États-Unis, et ses nouvelles expéditions en Floride en 1832, au Labrador en 1833 puis le long du Golfe du Mexique en 1837, enrichissent son œuvre de dessins inédits⁴³. Le livre, distribué aux souscripteurs par série de cinq planches au format double-éléphant folio, est achevé d'imprimer le 20 juin 1838. Seront ainsi publiées près de deux cents exemplaires des *Oiseaux d'Amérique*⁴⁴, chacune comprenant quatre cents trente-cinq planches illustrées et mises en couleur à la main, figurant à cette époque la collection ornithologique américaine la plus complète jamais parue. En parallèle, et assisté par l'expertise de l'écossais William MacGillivray, professeur d'histoire naturelle et éminent ornithologue, Audubon rédige à

⁴² Voir Francis Hobart Herrick, *Audubon the naturalist : A history of his life and time. In two volumes*, New York, 1919 chapitres 22-25 ; 30 ; 32.

⁴³ Voir la chronologie en annexes.

⁴⁴ Fries, *The double elephant folio*.

Édimbourg les cinq volumes de l'*Ornithological Biography*. Préférant s'affranchir du dépôt légal anglais, qui exige que toute publication écrite soit déposée dans chacune des bibliothèques publiques du pays⁴⁵, Audubon fait le choix d'accompagner ses illustrations d'une édition distincte comprenant des descriptions documentaires et des témoignages « quant aux habitudes des oiseaux d'Amérique », publiée entre 1831 et 1839. Après treize ans d'intense labeur, goûtant enfin à la reconnaissance, Audubon rentre définitivement avec sa famille aux États-Unis. Dans sa propriété de Minnie's Land, sur les rives de l'Hudson au nord de Manhattan, il travaille à l'édition réduite de son œuvre, au format *in octavo*, et s'apprête à des expéditions inédites pour un nouveau projet de publication, *The Viviparous Quadrupeds of North America*. Il meurt dans sa maison familiale le 27 janvier 1851.

L'ensemble des différentes étapes de production des *Oiseaux d'Amérique* a été retracée de manière beaucoup plus exhaustive par John Chalmers pour la période écossaise⁴⁶, Hugh Hollinghurst pour les séjours liverpuldien⁴⁷, et Christine Jackson pour le reste du pays⁴⁸. Dans la tentative opportune de contextualiser l'incursion d'Audubon, tous trois s'accordent à souligner la dimension collective de son œuvre, et relèvent pour chacune des étapes fondamentales les acteurs britanniques, principaux ou secondaires. Imprimeurs, naturalistes, artistes, académiciens, professeurs, commerçants, industriels, aristocrates et citoyens philanthropes s'avèrent ainsi autant d'associés, de conseillers ou de mécènes indispensables pour Audubon et sans qui la publication n'aurait pu voir le jour. Ce réseau très actif, qu'Audubon tisse au fil de ses recommandations et de son insertion dans le monde social britannique, n'est pas seulement humain : c'est également un tissu géographique reliant New-York et Philadelphie à Liverpool, puis à Manchester, Édimbourg, Newcastle, York, Leeds, et enfin Londres, Cambridge, Oxford, et même Paris. Chacune de ces villes en effet marquera à sa manière l'artiste et son œuvre, ce que s'attachent à démontrer singulièrement les auteurs, dans une fresque diachronique du passage du naturaliste américain sur le sol britannique. Aussi, il est moins question de compléter ou de remettre en cause leur évaluation que d'en ouvrir la perspective géographique. À l'instar d'études plus récentes en histoire et en histoire

⁴⁵ Conformément au Copyright Act of 1814. Durham University Library, Copyright Act, London (1814), Primary Sources on Copyright (1450-1900) [en ligne] http://www.copyrighthistory.org/record/uk_1814 [consulté septembre 2019]

⁴⁶ John Chalmers, *Audubon in Edinburgh and his Scottish associates*, Édimbourg, 2003.

⁴⁷ Hugh Hollinghurst, *Birth of an Elephant, Audubon in Liverpool 1826*, Liverpool, 2007 (publication privée).

⁴⁸ Christine E. Jackson, *John James Laforest Audubon, an English perspective*, Suffolk, 2013 (publication privée).

de l'art mettant l'accent sur l'importance du lieu, de l'espace et de l'échelle pour comprendre la nature de la vie et de la culture intellectuelle aux dix-huit et dix-neuvième siècles, il est temps, en effet, de comprendre les composantes du réseau géographique d'Audubon : non pas une par une, mais bien par ce qui les relie ou les distingue entre elles.

2. « *Tournant spatial* »

L'historiographie des dix-huit et dix-neuvième siècles s'est vue dernièrement animée par une attention croissante portée sur la valeur de la « pensée géographique ». En s'appuyant sur des intérêts interdisciplinaires pour une époque considérée comme fondamentale dans la construction du monde moderne, les travaux de ces dernières décennies ont été entrepris non seulement sur la nature, les pratiques et le contenu intellectuel de la géographie comme science dans différents pays à cette période, mais également sur les multiples contextes géographiques en relation avec la création, la diffusion et la réception du savoir et des produits culturels. En d'autres termes, si l'on peut étudier une époque dans une perspective historique, il est aussi possible de l'étudier dans une perspective géographique. Donnant à voir, par exemple, la nature géographique de l'esprit des Lumières, les historiens en sont venus à démontrer comment celui-ci est lié à des discours politiques divergents⁴⁹. En histoire de l'art, les chercheurs ont illustré l'importance de certains espaces nouveaux pour la diffusion de la culture visuelle et la constitution de l'idée de public⁵⁰, tandis que les études en littérature se sont par exemple penchées sur les récits de voyage en tant que genre particulier de représentation géographique⁵¹.

Ce « tournant spatial » (*spatial turn*), comme étant la reconnaissance généralisée dans les sciences humaines et sociales que les variations dans l'espace, la signification du lieu, les questions d'échelle locale, nationale et transnationale renseignent des phénomènes historiques,

⁴⁹ Voir par exemple, Robert Mayhew, *Enlightenment geography: the political language of British geography, 1650-1850*, Londres, 2000 ; Withers Charles, *Geography, Sciences and National Identity: Scotland since 1520*, Cambridge, 2001.

⁵⁰ Voir David Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth century England*, New Haven, 1993 ; Rosie Dias 'A world of picture: Pall Mall and the topography of display, 1780-1799' in: *Georgian geographies*, eds. Ogborn & Withers, Manchester, 2004.

⁵¹ Voir par exemple Nigel Leask, *Curiosity and the aesthetics of travel writing, 1770-1840*, Oxford, 2002 ; Chloe Chard & Helen Langdon, eds., *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*, New Haven, 1996.

s'explique par l'influence de travaux philosophiques et sociologiques quant à la notion d'espace : ceux de Michel Foucault notamment, mettant en évidence les relations complexes entre les lieux, la connaissance et le pouvoir, mais également de Jürgen Habermas pour sa *Théorie de l'agir communicationnel*, Raymond Williams pour ses travaux sur la construction de la culture, et notamment sur le paysage, Edward Saïd pour sa conception des enjeux culturels et politiques de l'impérialisme et de l'héritage de la colonisation, et plus particulièrement, Bruno Latour, pour ses travaux en sociologie des sciences⁵². En s'appuyant sur cette perspective multi-géographique, nous tenterons ainsi d'analyser de manière, nous l'espérons, innovante, les différentes dimensions du réseau constitué par Audubon. Nous verrons que ce panorama, pour aussi britannique qu'il soit, ne prend pas forme pas à partir de son arrivée à Liverpool, mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, bien en amont. Plus qu'une carte, c'est une mappemonde que dessine le naturaliste qui, en absorbant et transformant les influences des espaces qu'il parcourt, relie ces espaces entre eux. Dans un article consacré aux emprunts et innovations stylistiques des *Oiseaux d'Amérique*, la conservatrice de la New-York Historical Society, Roberta Olson, met judicieusement en exergue l'inspiration formelle d'Audubon à l'égard de naturalistes britanniques tels que Prideaux John Selby ou Thomas Bewick⁵³. Néanmoins, ces observations manquent d'en analyser la raison d'être : quelles sont les origines de cette influence, et quelle intentionnalité se tient derrière l'adoption de telles formules ? Ainsi, à travers la question du « où », nous tenterons de comprendre les « pourquoi », les « comment » et les « quand » des *Oiseaux d'Amérique*.

II. Contexte historique

1. Époque georgienne

Le séjour d'Audubon, entre 1826 et 1839, s'inscrit dans un temps critique de l'histoire de la Grande Bretagne. Cette période de transition qui marque la fin de l'époque georgienne et

⁵² Ogborn & Withers, « Introduction », *Georgian Geographies*, 2.

⁵³ Olson, « Audubon's innovations and the tradition of ornithological illustration », *Audubon's aviary*, 41-106.

l'avènement de l'ère victorienne, est considérée comme un tournant dans le développement de l'Empire britannique, tant sur le plan politique et économique que sur le plan culturel et intellectuel⁵⁴. Tirant symboliquement son nom des rois George I^{er} (1714-1727) à Georges IV (1820-1830), l'époque georgienne caractérise plus largement l'histoire de la Grande-Bretagne au sortir de sa Glorieuse révolution de 1688-1689, jusqu'à l'accession au trône de la reine Victoria en 1837. Pendant ce « long siècle », le pays subit des bouleversements politiques, sociaux et culturels profonds, participant à l'essor de l'économie et de l'expansion coloniale britanniques au XVIII^e siècle. L'empire georgien, de fait, s'avère multiple : empire commercial, fondé sur un contrôle des voies commerciales maritimes et des modes variés d'exploitation de son territoire ; empire des idées, édifié par des penseurs comme Locke, Berkeley, Hume, Adam Smith ou Burke, alimenté par une scène littéraire prolifique et absorbé par une structure sociale toujours plus policée ; empire du savoir, stimulé par la soif de contenir le monde, et enrichi au moyen d'expéditions scientifiques. Pour autant, ces différentes facettes n'ont composé qu'un seul et même enjeu : celui d'une quête de pouvoir, dans un contexte de construction identitaire. Cet empire se voulait ainsi une réponse à la monarchie universelle dont rêvait alors l'Europe continentale, mais également à la contestation par la France de la prééminence intellectuelle britannique⁵⁵.

Le premier quart du dix-neuvième siècle voit toutefois la situation quelque peu changée pour la Grande-Bretagne. Au lendemain de la Révolution américaine, et suite à la perte des Treize Colonies, la forme de l'empire s'est transformée, et être britannique ne signifie plus la même chose⁵⁶. Le soutien de la Grande-Bretagne à la traite négrière et à l'esclavage dans les plantations est contesté dès la fin du dix-huitième siècle, entraînant leur abolition dans l'Empire, respectivement en 1807 et 1834. Prolongeant un « virage vers l'Est » amorcé dès la fin du dix-huitième siècle, selon la formule de Vincent Harlow⁵⁷, les britanniques déplacent leurs intérêts impériaux du monde atlantique vers le Pacifique et l'Asie. En parallèle, la puissance économique de l'Empire britannique se voit renforcée par

⁵⁴ Nicholas Dixon, « From Georgian to Victorian », in : *History Review* 68 (2010), 34-38.

⁵⁵ Richard Drayton, « Knowledge and Empire », in : *The Oxford History of the British Empire: Volume II: The Eighteenth Century*, eds. P. J. Marshall and Alaine Low, Oxford, 1998, 244.

⁵⁶ Miles Ogborn & Charles W. J. Withers, *Georgian geographies. Essays on space, place and landscape in the eighteenth century*, Manchester, 2004, 7.

⁵⁷ Vincent T. Harlow, *The Founding of the Second British Empire, 1763-93*, Londres, 1952, vol.I, 62.

une industrialisation précoce du pays, qui en quelques décennies, développe une structure de production performante permettant de maintenir les coûts de fabrication bas. Ces changements constituent une réorganisation fondamentale de l'Empire, appelant à une expansion commerciale sans précédent⁵⁸. La fin de l'époque georgienne vient ainsi préparer l'économie-monde qui se déploie dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, sous le règne de Victoria.

2. *Empire du savoir : création et circulation*

D'un point de vue social et culturel, l'étude de cette vaste période que constitue l'époque georgienne exige, comme démontré par la génération d'historiens incarnée par John Barrell, Ann Bermingham, Stephen Daniels, John Gascoigne ou David H. Solkin, une approche multidisciplinaire⁵⁹. Faisant appel à différentes techniques, centres d'intérêts et connaissances issus des différentes disciplines des sciences sociales, notamment de la littérature, de l'histoire de l'art et de l'histoire des sciences, la recherche a ainsi forgé un nouveau sens du contexte culturel du dix-huitième siècle britannique, et mis en évidence la prédominance de ce que nous avons appelé « l'empire du savoir » — en d'autres termes, l'entreprise impérialiste de la création d'un *useful knowledge*, d'un « savoir-utile ».

En 1620, le philosophe Francis Bacon, inspirateur de l'esprit des Lumières, avait déjà souligné le parallèle existant entre la conquête géographique et la conquête du savoir⁶⁰. Astronomie, géométrie, cartographie s'avéraient de fait essentielles à la navigation, mais également à la délimitation des frontières, et donc à l'expansion coloniale. La connaissance géologique, naturalistique, voire anthropologique de ces nouveaux territoires devint également un enjeu de domination et d'exploitation impériale des richesses⁶¹. Au cours du dix-huitième siècle, le programme baconien du développement de l'empire de l'homme sur l'univers par l'essor des connaissances ne décroît pas, créant ainsi d'importantes opportunités

⁵⁸ Ronald Hyam, *Britain's imperial century, 1815-1914. A study of empire and expansion*, Londres, 2016, 21.

⁵⁹ Peter de Bolla, Nigel Leask & David Simpson, *Land, Nation and Culture, 1740-1840. Thinking the Republic of Taste*, Basingstoke, 2005, 1-11.

⁶⁰ John Gascoigne, « Banks, mapping and natural knowledge » in, *Georgian geographies*, 152.

⁶¹ Drayton, « Knowledge and Empire », 232.

pour les savants européens, devenus agents de l'empire – l'un exemple des plus significatifs étant celui de Joseph Banks, éminent botaniste et célèbre pour sa participation à la première expédition de James Cook vers le Pacifique, en tant que Conseiller privé du gouvernement britannique⁶². En ouvrant de nouveaux secteurs du globe, les explorateurs fournissent les ressources intellectuelles rendant efficace le projet impérialiste, en particulier *via* la construction de « centres de calcul » tels que théorisés par Bruno Latour. Dans *La science en action*⁶³, le sociologue observe en effet la mise en place par les puissances coloniales d'organes officiels centralisants : dans une conception plane et cartographiée du monde, des institutions scientifiques, habituellement situées au centre de la nation expansionniste, canalisent le savoir issu de l'exploration coloniale. Ainsi ramenées au centre, ces informations sont elles-mêmes transformées en cartes, et permettent une exploration et une découverte encore plus approfondies de ce savoir nouveau. Dans un schéma perpétuel d'accumulation de cartes les unes au dedans des autres, les centres de calculs ont ainsi le pouvoir d'amplifier la connaissance. Ces « cycles d'accumulation » permettent alors la mise en place de réseaux, qui rendent le monde plus rationnellement explicable. Ainsi, et tout en contribuant au développement scientifique du pays, la collecte, la centralisation et la circulation des connaissances participent de la construction de l'empire, de plus en plus facile à contrôler à partir de ces modèles familiers du savoir⁶⁴.

Cependant, l'entreprise globalisante de création et de diffusion du savoir doit aussi s'appréhender vis-à-vis du contexte philosophique de l'époque georgienne, et plus globalement, de cette période de circulation des idées que caractérise le dix-huitième siècle. L'esprit des Lumières, en effet, se définit notamment par son programme encyclopédique, fondé sur l'hypothèse selon laquelle toutes les formes de connaissances peuvent être intégrées dans une synthèse méthodiquement organisée. Prenant appui sur la pensée d'Adam Smith et de son concept du « progrès » (*improvement*), les penseurs britanniques aspirent à la mise à disposition des connaissances au public : le savoir se doit d'être à la fois profitable aux

⁶² Au sujet de Joseph Banks, voir John Gascoigne, *Science in the service of Empire. Joseph Banks, the British State, and the uses of science in the age of revolution*, Cambridge, 1998. Plus généralement, au sujet de la centralisation des connaissances au dix-huitième siècle, voir Miller & Reill, *Visions of Empire: Voyages, Botany, and Representations of Nature*, Cambridge, 1996.

⁶³ Bruno Latour, *La science en action*, Paris, 1989.

⁶⁴ Gascoigne, *Georgian geographies*, 168.

intérêts politico-économiques de l'Empire, et à l'élévation sociale et morale de la collectivité⁶⁵. Les produits issus de ce « savoir-utile » – la collecte de spécimens botaniques ou d'histoire naturelle, mais aussi les ouvrages et illustrations scientifiques, pour ne citer que les plus caractéristiques – viennent ainsi satisfaire la curiosité et l'ambition sociale de l'aristocratie et de la bourgeoisie britannique, cette « société aimable » (*polite society*) modelée par le concept du *virtuoso*, comme désigné par John Gascoigne⁶⁶, autrement dit par la propension mondaine à s'instruire, et donc à s'élever, dans l'idéal des Lumières. Alliée aux plaisirs de « l'imagination », cette faculté mentale à multiplier les associations d'idées et qui fonde le plaisir esthétique dans le sensualisme, tel que l'avance Emmanuel Kant dans *Kritik der Urteilskraft*, puis plus précisément en Grande-Bretagne, Joseph Addison puis Mark Akenside⁶⁷, le bon usage du savoir influe sur la notion de goût et la capacité à juger (*connoisseurship*). Ce modèle de vie intellectuelle détermine de ce fait la manière de produire et de consommer les arts au dix-huitième siècle⁶⁸, dans un schéma de développement qui persiste jusqu'à la fin de l'ère georgienne, et dont Audubon, nous le verrons, se fera l'un des figurants.

⁶⁵ Ogborn & Withers, *Georgian geographies*, 13.

⁶⁶ Gascoigne, 'The ordering of nature and the ordering of Empire: a commentary', in : Miller & Reill, *Visions of Empire*, 109.

⁶⁷ Pierre Morère, *Sens et sensibilité. Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières*, Lyon, 2015, 63 ; 70-83.

⁶⁸ Voir John Brewer, *The Pleasures of the Imagination : English Culture in the Eighteenth Century*, Oxon, 1997.

III. Une nouvelle culture ?

1. *Enfant des Lumières*

Lorsque Audubon débarque en Angleterre, en juillet 1826, il est Américain depuis vingt ans⁶⁹, et il va sans dire que son mode de vie pionnier s'avère bien différent de celui de la haute société britannique, aux « manières parfaites » selon lui, et au « ton de voix si particulier⁷⁰ ». Durant son incursion progressive au sein de la *gentry*, Audubon ne manque pas de relever dans son journal les conventions et protocoles inhabituels, pour ne pas dire insolites, auxquels il est confronté. L'hospitalité et la convivialité sont soumises à l'étiquette, si bien que « le déjeuner, le dessert, les vins et la tasse de thé se succèdent à un tel rythme que si l'on ne changeait pas de pièce pour aller consommer ce qui suit, on aurait l'impression de vivre en un perpétuel repas⁷¹ ». Ce décorum, note-t-il, est néanmoins à double tranchant :

N'est-il pas choquant de constater qu'en Angleterre, où règne l'hospitalité à l'intérieur, règne aussi son contraire au dehors ? Personne n'ose « franchir les bornes sans autorisation » comme ils le disent. On dresse des pancartes pour prévenir « chien méchant », on installe des pièges d'acier et des pièges à fusils, et on construit même de hautes murailles pour échapper à la vue d'autrui⁷².

Ces commentaires sur la vie mondaine en Angleterre relèvent cependant davantage du registre anecdotique ; et si Audubon n'en partage pas les codes sociaux, il prend part néanmoins à cette culture du raffinement et de l'élévation par la connaissance, et ce sur bien des points.

⁶⁹ Audubon émigre définitivement aux États-Unis à l'été 1806. Il demande instantanément la citoyenneté américaine, qu'il obtient le 3 juillet 1812. Audubon, *J&R*, 41-42.

⁷⁰ Audubon, *J&R*, 231.

⁷¹ Audubon, *J&R*, 233.

⁷² Audubon, *J&R*, 234.

Élevé à Nantes dans l'agitation révolutionnaire⁷³, il est un enfant des Lumières françaises. Son père, Jean-Audubon est notamment membre du Comité révolutionnaire en janvier 1793⁷⁴, et plusieurs indices viennent souligner une appartenance idéologique à la pensée de Rousseau⁷⁵. L'exemple le plus frappant est peut-être celui du choix du prénom de son fils, Jean-Jacques. Par ailleurs, une lettre du 19 ventôse an XIII (10 mars 1805) de Jean Audubon, en réponse à François Dacosta, son associé dans l'exploitation de Mill Grove qui avait prétendu que cette plantation devait lui échoir à lui seul, et manifestait ses mécontentements au sujet du jeune homme, révèle l'état d'esprit rousseauiste du capitaine quant à l'éducation de son fils :

On n'ignore point à Philadelphie que vous avez autant de droits que moi... Il ne faut qu'un instant pour le faire changer du mal au bien, sa grande jeunesse et sa pétulance font tous ses torts, et si vous avez la bonté de lui donner l'indispensable, il sentira bientôt la nécessité de se rapprocher de vous [...] Il faut donc, mon cher Monsieur, que nous tâchions de le ramener par la douceur à son devoir. [...] C'est mon seul fils, mon héritier, et je suis vieux⁷⁶.

De son géniteur, Audubon retient ses façons d'un « gentleman extrêmement poli, façons qu'il avait consciencieusement développées, ainsi que son intelligence innée, par l'observation et une éducation d'autodidacte », mais également son opinion quant aux talents et au savoir qui « ne peuvent jamais faire défaut ni être retirés à quiconque s'est acquis de biens aussi précieux⁷⁷ ». Durant toute son enfance, sous la bonne tutelle de précepteurs⁷⁸, le

⁷³ Voir Samuel Guicheteau, « Allons enfants de la Patrie : l'engagement des Nantais dans la défense nationale et révolutionnaire, et sa portée politique (1791-1793) », in : *La révolution des ouvriers nantais - Mutation économique, identité sociale et dynamique révolutionnaire (1740-1815)*, Rennes, 2008, 197-229 ; Jean-Clément Martin, *La Loire-Atlantique dans la tourmente révolutionnaire*, Nantes, 1989.

⁷⁴ Archives Départementales de Loire-Atlantique, L239, « journal du citoyen Audubon, commissaire nommé par l'arrêté du département de la Loire-Inférieure du 17 janvier dernier pour prendre des renseignements utiles sur l'état civil, morale et politique du district de Savenay », folio 33, in : Bourroux (dir.), *Jean-Jacques Audubon*, 18.

⁷⁵ Chatelin, « Vie, œuvre et postérité d'Audubon en quelques moments clés », in : *Jean-Jacques Audubon*, Bourroux (dir.), 31-33.

⁷⁶ Jean Audubon à François Dacosta, Lettre du 19 ventôse an 13 (9 mars 1805). Collection Lavigne à Couëron, archives familiales, traduite in Herrick, *Audubon the Naturalist*, 118-119.

⁷⁷ Audubon, « Autoportrait » in : *J&R*, 50.

⁷⁸ « L'école que je fréquentais n'était pas des meilleures ; mes professeurs particuliers furent les seuls dont je tirai quelque profit ». Audubon, « Autoportrait » in : *J&R*, 51.

jeune Audubon se voit ainsi inculquer les principes républicains d’instruction et de diffusion du savoir fondé sur le mérite personnel, une idéologie très active à cette période en Loire-Inférieure, dans le contexte de pacification de l’Ouest de la France⁷⁹. En 1805, à son retour d’Amérique à Couëron, en bords de Loire, il s’instruit notamment auprès de Charles-Marie d’Orbigny, futur co-fondateur et conservateur du Muséum d’Histoire Naturelle de La Rochelle, qui lui enseigne les rudiments de la classification ornithologique, lui fait lire *L’histoire naturelle* et le forme à l’observation *in situ*⁸⁰. À ce titre, la célèbre formule de Lamartine désignant Audubon comme « un Buffon des États du Nord⁸¹ » ne manque point de justesse dans sa comparaison avec l’homme de science et académicien des Lumières. Une récente découverte d’un rapport de François-René Dubuisson, fondateur du Muséum de Nantes, adressé à Ferdinand Favre, alors maire de la ville, vient par ailleurs documenter la potentielle participation de Dubuisson à l’enseignement du jeune Audubon⁸². Le conservateur est l’acteur central du regroupement des sept cabinets naturalistes privés de Nantes, qui aboutira à la création du muséum en 1810⁸³ : aussi, l’initiation d’Audubon à l’ornithologie au sein même de collections naturalisées est une hypothèse envisageable.

Aux États-Unis, Audubon ne se détourne pas de son éducation éclairée et de son milieu bourgeois européen. Bien au contraire, beaucoup d’indices témoignent qu’il s’attache même à entretenir cette culture. En premier lieu, son épouse, Lucy Bakewell est la fille aînée de William Bakewell, « un véritable gentleman anglais [...] d’une rare érudition⁸⁴ » né à Derby dans une famille de propriétaires fonciers (*landowners*) à Crich, et occupant la position de magistrat pour la ville⁸⁵. Au printemps 1804, la famille Bakewell émigre en Pennsylvanie,

⁷⁹ À ce sujet, voir l’acte de colloque : Claude Allemand, « Le musée-école de Clisson », in : Blandine Chavanne, Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon (dir.), *La Collection Cacault. Italie-Nantes, 1810-2010*, Paris, INHA, 2016.

⁸⁰ Jean-François Heil, « La triple vie de l’Iconographie de Charles-Marie Dessalines d’Orbigny », in : *Jean-Jacques Audubon*, Bourroux (dir.), 42-43.

⁸¹ Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature : un entretien par mois, tome vingtième*, Paris, 1865, 112.

⁸² « Monsieur Audubon, célèbre ornithologue, autre Cuvier américain, a été initié par moi à cette science qui fait aujourd’hui sa gloire ». Pierre Watelet, « Jean-Jacques Audubon et le Muséum d’histoire naturelle de Nantes », in : *303 : Arts, Recherches et Création*, n° 82 (2), 2004, 22.

⁸³ Pierre-Yves Lacour, « Nantes et ses cabinets », in : *La République Naturaliste, collections d’histoire naturelle et révolution française (1789-1804)*, Paris, 2014, 403.

⁸⁴ Audubon, « Autoportrait », in : *J&R*, 56.

⁸⁵ Jackson, *John James Laforest Audubon*, 2.

peut-être à la suite de désaccords politiques et de la vision trop libérale de William⁸⁶, dans la propriété voisine de Mill Grove, nommée Fatland Ford. C'est à cette occasion qu'Audubon rencontre Lucy, et cultive avec sa famille les plaisirs d'une vie aussi sociable que bohème, s'adonnant aux sports de la chasse, aux bals, aux dîners, et même à la mode vestimentaire⁸⁷. Plus tard, et même dans les temps les plus durs, cet esprit d'élévation sociale, hérité du vieux continent, ne cessera d'animer la vie d'Audubon.

2. *Héritage du premier Empire britannique aux États-Unis*

Enfin, il s'agit de souligner, dans une perspective plus large, le contexte culturel et national dans lequel se situe Audubon avant d'embarquer pour Liverpool. En 1783, à l'issue de la guerre d'indépendance américaine, les États-Unis forment un pays neuf. Néanmoins, et bien que les plus fervents républicains plaident une émancipation culturelle du pays, on ne peut encore parler de révolution des mœurs et des idées qui rendrait l'Amérique affranchie des influences britanniques⁸⁸. Avant la Déclaration du 4 juillet 1776, la Pennsylvanie constituait en effet l'une des Treize colonies anglaises d'Amérique du Nord, soit les plus importants territoires du premier Empire britannique – un empire défini par ses flux commerciaux, ses mouvements de personnes et de valeurs, et par une allégeance commune à la couronne anglaise. La Grande-Bretagne y exerçait sa souveraineté sur le plan administratif et légal, mais aussi sur le plan idéologique, dans une construction de l'identité nationale du peuple britannique. La région du nord-est des États-Unis désignée sous le nom de « Nouvelle Angleterre », bien qu'elle exclue New-York, la Pennsylvanie, la Virginie et les Carolines, est significative de la projection de l'Empire britannique dans les territoires du nouveau continent. Ce phénomène d'anglicisation en Amérique du Nord est tel que l'historiographie récente montre que la Révolution américaine découle d'un exercice de récupération de

⁸⁶ Jackson, *John James Laforest Audubon*, 2.

⁸⁷ Audubon, « Autoportrait », in : *J&R*, 63.

⁸⁸ Peter J. Marshall, *Remaking the British Atlantic: The United States and the British Empire after American Independence*, Oxford, 2012, 287.

discours nationaliste dominant : c'est par la revendication de l'idéologie britannique de liberté que les *insurgents* se rebellent contre l'empire⁸⁹.

Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, la déclaration d'indépendance intellectuelle des États-Unis est encore balbutiante⁹⁰ : les américains ne sont pas prêts à renoncer totalement ni à l'héritage culturel des britanniques, ni à leur autorité académique. Tandis que la littérature disponible sur le sol américain est majoritairement publiée à Londres ou Édimbourg, les sociétés savantes américaines sont calquées sur le modèle anglais et cherchent à faire reconnaître leurs réalisations culturelles, artistiques et scientifiques en Grande-Bretagne⁹¹. De fait, l'esprit européen des Lumières s'est diffusé outre-Atlantique, ou du moins, y a trouvé une confirmation théorique⁹², et jusqu'aux années 1840, l'Amérique connaît une hausse importante de fondations d'institutions « philosophiques », tout comme l'accroissement de publications d'ouvrages et de revues scientifiques. Ce phénomène est particulièrement évident à Philadelphie, centre culturel de la nouvelle république, et témoigne du souci américain de se positionner dans le champ international de création et de diffusion du « savoir-utile »⁹³.

Entre son arrivée définitive aux États-Unis en 1806 et son premier voyage en Grande-Bretagne, Audubon est donc immergé dans une culture américaine ambivalente, partagée entre le legs du siècle passé, sa révérence anglo-saxonne, et le désir vibrant de faire ses preuves – autant de valeurs qu'il incarne lui-même. Ainsi, lorsqu'il décide en 1820 de consacrer le reste de sa vie à l'édification de sa « Grande œuvre », Audubon, un *Frenchman* sophistiqué et éclairé par l'ambition scientifique du savoir-utile, s'inscrit davantage dans ce schéma de développement très large que dans celui d'un accomplissement purement

⁸⁹ Jack P. Greene, « Empire and Identity from the Glorious Revolution to the American Revolution », in : *The Oxford History of the British Empire.*, 209.

⁹⁰ Il faut attendre les années 1830 avant que ne souffle sur l'expression identitaire américaine, jusqu'alors paradoxale, le désir d'un renouveau de la pensée et des arts, dont l'essayiste Ralph Waldo Emerson se fait le porte-parole. Voir Bauer Sylvie, Chauvin Serge, Kesselman Donna, « Introduction. Le « modèle » américain : perspectives transatlantiques », in : *Revue française d'études américaines*, 2015/4, n° spécial 145, 3-9. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-4-page-3.htm> [consulté septembre 2019]

⁹¹ Marshall, *Remaking the British Atlantic*, 288.

⁹² Il y a en effet un débat historiographique quant à l'influence hégémonique des philosophes européens lors de la construction de l'Amérique, pour lequel nous nous référons à la publication suivante : Nathalie Caron et Naomi Wulf, éd., « Introduction Les Lumières américaines dans l'historiographie contemporaine aux États-Unis : ambivalences et réticences », in : *Revue Française d'Études Américaines*, 92, 2002/2.

⁹³ Voir Amy R. Meyers, *Knowing nature : Art and Science in Philadelphia 1740-1840*, Yale, 2011.

individuel. Car en collectionnant les dessins des oiseaux d'Amérique, Audubon établit une forme de connaissance en devenir : des actes d'observation, enregistrés sous la forme visuelle, qui sera amenée, sous sa forme imprimée et diffusable, à interagir et compléter d'autres investigations scientifiques parallèles. Ainsi, le projet des *Oiseaux d'Amérique* prend-il part au processus philosophique global de la découverte du monde, de sa nature et de son histoire⁹⁴.

À l'instar de la période georgienne, qui fut identifiée comme celle de la genèse, voire de la fabrication de l'identité britannique, dans une compétition culturelle avec les autres nations impériales, et en particulier dans le contexte antagonique anglo-français, le projet ornithologique d'Audubon est partie prenante de la construction identitaire des jeunes États-Unis au début du dix-neuvième siècle. *Les Oiseaux d'Amérique* se lisent dès lors comme le produit d'un dessein national : celui d'un enrichissement scientifique de l'Amérique par l'Amérique. Cet apport au développement identitaire des États-Unis, à ce que signifie « être américain », se ressent encore aujourd'hui très bien tant le mythe d'Audubon est prégnant outre-Atlantique. Historiquement, Audubon participe ainsi, dans sa quête « d'accroître la connaissance ornithologique de [son] pays⁹⁵ », de l'affirmation d'une identité nouvelle de l'Amérique tout en se situant, paradoxalement, dans le modèle georgien, et plus généralement dans la tradition dix-huitiémiste de création et de diffusion du savoir. Géographiquement, ce schéma de développement fondé sur l'établissement de centres de calcul et le regroupement des connaissances, place Audubon dans une appartenance culturelle non pas déterminée, ni même double, mais bien *mouvante*. Mouvante, nous l'avons vu, par la circulation trans-atlantique de sa vie et de son œuvre, mais mouvante également, par les différents espaces sociaux dans lequel il s'insère.

⁹⁴ Voir par exemple, John Bonehill, 'New scenes drawn by the pencil of Truth': Joseph Banks' northern voyage, in : *Journal of historical geography*, vol. 43, janvier 2014, 9-27.

⁹⁵ Audubon, *J&R*, 116.

CHAPITRE II. ESPACES SOCIAUX

En s'intéressant à l'importation géographique des connaissances, depuis leur collecte au cours des expéditions scientifiques à leur centralisation en métropole, les historiens du *spatial turn* ont également porté une attention particulière aux différents espaces de création et de réception du savoir scientifique, mais également à ce qui relie ces espaces entre eux et la manière dont circulent les connaissances. Ce récent examen a mis en évidence une géographie plus large de la culture intellectuelle dont les caractéristiques peuvent différer selon des niveaux topographiques distincts (local, régional, national et international), mais également selon différents espaces sociaux : privé, domestique, public, institutionnel, urbain, professionnel, ou de divertissement. Dépassant ainsi l'idée *d'une* géographie⁹⁶, cette perspective a ainsi montré combien la connaissance, sous forme écrite ou visuelle, signifiait différentes choses selon l'espace où elle est interprétée, et comment ces interprétations ont donné lieu à des applications aussi multiples que disparates. Le présent chapitre souhaite donc interroger la réalisation des *Oiseaux d'Amérique*, en tant que forme visuelle du savoir, au prisme de ces différents espaces sociaux investis par Audubon.

I. Espaces de production du savoir

La science, en tant que système de connaissances approfondies des choses dans ce qu'elles sont, se veut intrinsèquement objective et abstraite. Transformer ces connaissances en « savoir-utile », c'est-à-dire attribuer une fonction à la science, signifie donc la soumettre à l'interprétation et créer un discours. Pour Bruno Latour, le savoir-utile, le discours, se comprend au travers de ses espaces de création, c'est à dire, des centres de calcul : la science est profitable différemment selon les lieux où elle est produite. Quand Audubon débarque en Angleterre, le savoir qu'il a accumulé sous forme visuelle (ses dessins) et écrite (ses journaux et carnets de notes) n'est à ce stade qu'une collection d'informations « extérieures » : un

⁹⁶ Ogborn, Withers, *Georgian Geographies*, 3.

savoir brut, qui n'a pas encore été ramené au centre pour être transformé en discours. Au-delà de la publication concrète de son œuvre, c'est d'ailleurs bien dans une quête de reconnaissance scientifique qu'Audubon s'est élancé : l'interprétation et la légitimation de ses travaux, les rendre dignes d'un discours scientifique et du savoir-utile en les soumettant à l'approbation de différents centres de calcul. Comme l'a en effet souligné Michel Foucault, « la volonté de vérité s'appuie sur un support institutionnel⁹⁷ ». Le « long siècle » dans lequel Audubon s'inscrit est ainsi caractérisé en effet par l'essor de nombreux espaces de production du savoir, favorisés notamment par une ample liberté d'expression et le développement considérable de la littérature imprimée⁹⁸. Espaces institutionnels – universités, académies, muséums d'histoire naturelle, galeries d'art, jardins botaniques – mais aussi espaces non-officiels – sociétés savantes, presse spécialisée – forment autant d'acteurs dans la création du discours scientifique. C'est ainsi qu'en 1824, à l'issue de cinq années éprouvantes à la découverte de nouvelles espèces d'oiseaux, Audubon décide que le temps est venu de mettre ses travaux en lumière⁹⁹. Il se rend à Philadelphie, son carton à dessins sous le bras, à la recherche d'un éditeur pour ses aquarelles. Toutefois, le processus de légitimation scientifique n'aura pas lieu à Philadelphie mais en Grande-Bretagne, où les conditions de création du savoir lui sont plus favorables – une considération couramment admise des *auduboni*, mais qui néanmoins laisse en suspens la question du « pourquoi ». Aussi, pour tenter de comprendre la production des *Oiseaux d'Amérique*, et les raisons de sa légitimation en Grande-Bretagne, il convient dans un premier temps de réduire l'échelle autour de ses espaces de création : quels sont-ils ? et comment interagissent-ils avec le projet ?

A. Espaces institutionnels

Fondés sur le modèle la Royal Society de Londres, inaugurée en 1662, les établissements officiels du savoir de la Grande-Bretagne georgienne, c'est-à-dire, à caractère public ou gouvernemental, abritent l'essor de la science expérimentale. Véritables

⁹⁷ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, 1971, 18.

⁹⁸ Voir David Allan, *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge, 2010 ; William St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, 2004.

⁹⁹ Herrick, *Audubon, The Naturalist*, 327.

« ‘tribunaux de la raison’, instances de jugement qui sont en concurrence pour discuter des énoncés scientifiques, les promouvoir ou les interdire¹⁰⁰ », ils sont la première manifestation de l’institutionnalisation de la recherche, jusque-là organisée au gré des princes mécènes. Au tournant du dix-huitième siècle, alors que le cercle scientifique s’élargit de plus en plus à la sphère publique, leur position est renforcée comme administration étatique de la preuve scientifique pour l’évaluation des découvertes : ils ont le rôle de validation et de transmission du discours scientifique, avec notamment la création de commissions au sein des académies.

1. Liverpool

À Liverpool, c’est dans cette typologie d’espace qu’Audubon présente pour la première fois sa collection d’*Oiseaux d’Amérique*. Seulement dix jours après son arrivée, le 31 juillet 1826, est organisée une exposition au Royal Institution de plus de deux cent vingt-cinq dessins¹⁰¹. Dès le lendemain, l’événement compte quatre cent treize visiteurs, et le 4 août, l’exposition est reconduite pour plusieurs semaines encore¹⁰². La rapidité avec laquelle se sont enchaînés les événements s’explique par l’efficacité du réseau social d’Audubon, et sa mise en relation dès son arrivée avec les Rathbone, une famille de fameux négociants et armateurs locaux, et surtout, avec William Roscoe¹⁰³. Ce dernier en effet est une figure majeure de l’histoire liverpuldienne : banquier et avocat, il est membre du Parlement de 1806 à 1807 et s’investit activement dans la lutte contre l’esclavage et la traite négrière. Il fait figure de pionnier dans l’étude de la culture italienne en Angleterre, notamment par sa biographie de Laurent de Medicis, mais se révèle aussi collectionneur, poète, botaniste.

¹⁰⁰ Stéphane Van Damme, *À toutes voiles vers la vérité. Une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*. Paris, 2014, 62.

¹⁰¹ Audubon, *J&R*, 228. Cependant, dans une lettre de recommandation à l’attention de Richard Rathbone, Vincent Nolte parle d’une « collection de plus de quatre cent dessins » (voir page suivante).

¹⁰² « [...] lui ayant montré le brouillon que vous avez rédigé pour annoncer la reconduite de l’exposition de mes dessins » (‘... *having shewn to him the drafts you have made to announce the reexhibition of my Drawings*’). Lettre du 8 août 1826 de Audubon à William Roscoe, Liverpool City Council Archive Service, Roscoe Papers, 920 ROS/154.

¹⁰³ Pour un résumé du séjour d’Audubon à Liverpool en 1826, voir Jackson, *John James Laforest Audubon*, 23-39 et Hollinghurst, *The birth of an Elephant*, 1-19.

« Architecte des aspirations culturelles de Liverpool¹⁰⁴ », c'est sous son impulsion qu'est établie une série d'institutions pour la promotion des arts et des sciences¹⁰⁵, en particulier le Royal Institution, inauguré en 1817 et où Audubon expose ses dessins quelques neuf ans plus tard. Conduit par un comité de professeurs en chimie, botanique, anatomie, et physiologie, et dont Roscoe tient la présidence, le Royal Institution dès son ouverture, définit sa mission telle que « la promotion de la littérature, de la science et des arts : I) par des écoles académiques, II) par des conférences publiques, III) par l'encouragement des sociétés pouvant s'unir pour des objets similaires, IV) par la collection de livres, de spécimens d'art, d'histoire naturelle etc. V) en pourvoyant un laboratoire et un atelier philosophique VI) par l'association des propriétaires¹⁰⁶ ». En 1820, le Royal Institution se dote d'une salle d'exposition dédiée à l'accrochage de ses collections mais également pour des expositions de la Society of Artists, ainsi que des pièces additionnelles pour les étudiants en art¹⁰⁷. Le musée d'histoire naturelle constitue « l'activité la plus populaire de l'Institut » : les collections sont organisées par le naturaliste William Swainson, et le docteur Thomas Traill, également professeur d'anatomie à la Liverpool Academy of Arts située au sien de l'institut, en occupe la position de « gardien » (*Keeper*)¹⁰⁸. Tous deux feront partie intégrante de l'entourage scientifique d'Audubon au Royaume-Uni. Le musée détient une importante collection de spécimens, notamment exotiques grâce aux liaisons commerciales de la ville avec l'outre-mer. Multidisciplinaire, à l'image de son père fondateur, le Royal Institution de Liverpool est donc révélateur d'une vision de l'art et de la science comme des disciplines imbriquées et complémentaires dans leurs facultés d'élévation intellectuelle. L'historien Arline Wilson a démontré que cette conception est inspirée pour Roscoe du modèle médicéen, qui voit dans les arts et les sciences un rôle énergisant et médiateur dans la société. Ainsi, en affranchissant le savoir de l'exclusivité de la majorité, en rendant public les arts et les sciences, Roscoe et ses suivants tentent de créer une force civilisante, un électorat averti et éclairé au sein de la

¹⁰⁴ Arline Wilson, « The cultural Identity of Liverpool 1790-1850 » in: *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire*, vol. 147, Liverpool, 1998, 62.

¹⁰⁵ Ian Sutton, *The Extended Roscoe Circle: Art, medicine and the cultural politics of alienation in Liverpool 1762-1836*.

¹⁰⁶ Henry A. Ormerod, *The Liverpool Royal Institution, A record and retrospect*, Liverpool, 1953, 11.

¹⁰⁷ Ormerod, *The Liverpool Royal Institution*, 13.

¹⁰⁸ Ormerod, *The Liverpool Royal Institution*, 35.

bourgeoisie liverpuldivienne¹⁰⁹. Il s'agit en effet de préserver la cité commerçante de l'oligarchie nobiliaire, et donc d'une révolution. Affirmant ainsi leur position dans le débat politique menant au Great Act de 1832, le *Roscoe's circle* aspire à sortir la ville de son image négative d'un port négrier et mercantiliste, et faire de Liverpool la nouvelle Florence¹¹⁰.

C'est ainsi que lorsqu'un naturaliste américain, fraîchement débarqué de Louisiane, s'enquiert d'une couverture scientifique pour sa collection de dessins d'oiseaux, le Royal Institution ne manque pas de venir à sa rencontre. Dès le lendemain de son arrivée, sans encore avoir eu l'occasion de montrer ses travaux à quiconque, Audubon reçoit en effet une note de Richard Rathbone « [l'invitant] à dîner avec M. Roscoe et lui-même mercredi prochain¹¹¹ ». Rathbone aura certainement eu confiance dans le jugement de Vincent Nolte, un influent marchand transatlantique, qui lui a formulé une lettre de recommandation au sujet d'Audubon :

Cher Monsieur,

J'ose mettre entre les mains de M. John Audubon, un homme d'une grande respectabilité scientifique, ces lignes d'introduction à votre attention, persuadé que sa rencontre ne peut manquer de vous intéresser au plus haut point. [...] Il transporte avec lui une collection de plus de quatre cents dessins, qui surpassent de loin tout ce que j'ai vu jusqu'à présent, et qui témoignent le mieux de son talent et de la perfection avec laquelle il a mené ses recherches. Son but est de trouver un acheteur ou un éditeur pour eux, et si vous pouvez l'aider dans cette tâche, et le présenter en personne ou par lettre à des hommes de distinction dans les arts et les sciences, vous me rendez un grand service. [...] votre présentation à M. Roscoe et à d'autres serait un plus. Sa collection de dessins ornithologiques s'avérerait une acquisition des plus précieuses pour n'importe quel musée, ou tout riche mécène des arts, et, je pense, transmettrait une bien

¹⁰⁹ Sutton, « The Extended Roscoe Circle », 454.

¹¹⁰ Wilson, « The cultural Identity of Liverpool 1790-1850 », 62.

¹¹¹ Audubon, *J&R*, 222.

meilleure idée des oiseaux américains que tous les oiseaux naturalisés de tous les musées réunis.¹¹²

À l'instar des Roscoe avec qui ils sont étroitement liés, les Rathbone ont concouru à l'essor conjoint du commerce et de la culture à Liverpool, et occupent une place importante sur la scène publique et politique du nord-ouest de l'Angleterre¹¹³. En rédigeant ces lignes, Nolte fait preuve de perspicacité quant aux motivations qui pourraient pousser les Rathbone à encourager Audubon : l'enrichissement des collections du musée au profit de l'élévation intellectuelle et culturelle de la ville. Après sa rencontre le 26 juillet avec Edward Roscoe, fils de William, Audubon se voit proposer un espace *d'exposition* pour ses peintures : un espace tout à la fois physique, public, et visuel. Loin d'être renvoyés à la sphère privée des sociétés savantes et de la presse spécialisée, les oiseaux d'Audubon sont reçus comme partie du programme politique incarné par le Royal Institution, et sont en retour élevés au rang de l'art, entérinant ainsi leur double valeur esthétique et scientifique.

2. Édimbourg

À Édimbourg, Audubon est également reçu par les institutions de la ville en tant que peintre et naturaliste – néanmoins, la frontière entre les arts et les sciences s'avère beaucoup plus délimitée dans la métropole écossaise qu'à Liverpool. Ce phénomène peut s'expliquer par l'héritage des problématiques universalistes du dix-huitième siècle et de la sectorisation des connaissances. Avec l'acte d'Union de 1707 intégrant l'Écosse au Royaume-Uni, les bénéfices du libre-échange et l'ouverture sur le monde ont créé des conditions favorables au

¹¹² « Dear Sir, I have ventured to put in the hands of Mr. John Audubon, a gentleman of highly respectable scientific acquirements, these introductory lines to you, under the persuasion that his acquaintance cannot fail to be one of extreme interest to you. [...] He carries with him a collection of over four hundred drawings, which far surpass anything of the kind I have yet seen, and afford the best evidence of his skill, and the perfection to which he has carried his researches. His object is to find a purchaser or a publisher for them, and if you can aid him in this, and introduce him either in person or by letter to men of distinction in arts and sciences, you will confer much of a favor on me. [...] your introduction to Mr. Roscoe and others may do more. His collection of ornithological drawings would prove a most valuable acquisition to any museum, or any moneyed patron of the arts, and, I should think, convey a far better idea of American birds than all the stuffed birds of all the museum put together. » , Lucy Audubon, *The life of John James Audubon, the Naturalist*, New-York, 1875, 119.

¹¹³ Edward Morris, « The formation of the gallery of art in the Liverpool Royal Institution », in : *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire*, vol. 142, Liverpool, 1992, 95-96.

Scottish Enlightenment, c'est à dire l'enracinement de l'esprit des Lumières à Glasgow, Aberdeen et Édimbourg. L'ancienne ville royale écossaise en particulier, perd son statut de capitale politique pour gagner celui de centre de savoir : non seulement éclairée de découvertes scientifiques inédites et d'une pensée philosophique et économique originale, Édimbourg rayonne par le développement de nouvelles institutions, créées dès la fin du dix-septième siècle, comme le Royal College of physicians (1681) et la Faculty of Advocates Library (1682). Comme l'explique Stéphane Van Damme¹¹⁴, l'officialisation du savoir par son équipement universitaire et académique, associée à l'essor des disciplines scientifiques telles que la chirurgie, l'astronomie, la cartographie et les mathématiques – essor encouragé par le patronage royal –, vient redynamiser la professionnalisation et la culture de l'enseignement en Écosse, creusant ainsi la division entre les arts et les sciences. Ainsi le séjour d'Audubon dans la capitale du Nord est caractérisé par le double-objectif d'être distingué des cercles scientifiques d'une part, et artistiques d'autre part. Le naturaliste est bien conscient de la prédominance du corps professoral dans le champ de l'expérimentation scientifique ; aussi se rend-il stratégiquement, dès le lendemain de son arrivée, et tirant assurance de ses nombreuses lettres de recommandation, au domicile des plus éminents théoriciens de la ville.

Je suis allé rendre visite au professeur Jameson dans le quartier du Circus : il n'était pas chez lui ; [...] On a cherché en vain le Dr Charles Henry, de l'Hôpital Royal ; le Dr Thompson était également absent, et il était impossible rencontrer le professeur Duncan avant six heures. Je n'ai donc vu que le Dr Knox, qui habite dans le Surgeon Square, et le professeur Jameson au Collège. Ce dernier m'a reçu assez froidement¹¹⁵.

Bien que son premier contact avec les hommes de science semble peu fructueux à Audubon, cette mauvaise fortune ne dure que peu de temps, et chacun des noms apparaît avec récurrence au fil de ses journaux. Robert Jameson (1774-1854), en particulier, jouera un rôle important dans l'avancement des publications d'Audubon et contribuera à asseoir sa notoriété en tant qu'ornithologue. Depuis sa succession à John Walker dans le poste de *Regius*

¹¹⁴ Van Damme, *À toutes voiles vers la vérité*, 173-195.

¹¹⁵ Audubon, *J&R*, 265.

*professor*¹¹⁶ à l'université d'Édimbourg, Jameson occupe en effet une position unique dans l'enseignement de l'histoire naturelle, située au centre névralgique du réseau scientifique national¹¹⁷. En 1819, il fonde avec le physicien David Brewster le *Edinburgh Philosophical Journal*, une revue dédiée aux avancées scientifiques dans le domaine de l'histoire naturelle, et pour laquelle il propose à Audubon de contribuer par des articles scientifiques dès 1826¹¹⁸. Outre la chaire universitaire, qu'il occupera jusqu'à sa mort, Jameson est également nommé *Keeper* du Muséum d'Histoire Naturelle de l'université, pour lequel il exploite au mieux ses capacités de gestion. Sa réussite la plus fameuse concerne le réaménagement du musée en 1826 au sein de bâtiments neufs et modernisés de l'université¹¹⁹, mais surtout, l'important enrichissement des collections, qui avaient été en grande partie usurpées à la mort Walker¹²⁰. En l'espace de cinquante ans, pas moins de 40 000 roches et minéraux, 10 000 fossiles et 8 000 oiseaux, ainsi que de nombreux crânes, squelettes, poissons, reptiles, invertébrés, insectes, coquillages récents, moulages¹²¹ viennent compléter le musée au seul moyen du réseau influent de Jameson à travers l'Europe et les colonies britanniques. Au-delà des nombreux legs ou acquisitions par l'université dont le musée bénéficie, le professeur est autorisé en 1807 par la Couronne à engager des expéditions de ses étudiants comme agents naturalistes dans tous les territoires de l'Empire¹²², obtenant par là même l'exemption des taxes douanières pour l'importation des découvertes au sein du musée¹²³. Par ces multiples acquisitions provenant des quatre coins du monde, Jameson réédifie, dans le sillon de

¹¹⁶ Titulaire d'une chaire universitaire fondée par un souverain (notamment à Oxford ou à Cambridge instituée par Henry VIII) ou pourvue par nomination de la Couronne. (« Regius Professor », Oxford Living Dictionaries, 2019. [en ligne] https://www.lexico.com/en/definition/regius_professor [consulté septembre 2019]). John Walker (1731-1803), naturaliste parmi les plus influents des Lumières écossaises, devient le premier professeur Regius d'histoire naturelle à l'Université d'Édimbourg, en 1779. Il est également l'un des membres fondateurs de la Royal Society of Edinburgh.

¹¹⁷ Charles D. Waterstone, « Geology and the Museum », in : *Scottish Journal of Geology*, 8 (2), 1972, 131.

¹¹⁸ Audubon est l'auteur de six articles au total, entre 1826 et 1831. Voir la liste des publications britanniques d'Audubon en annexes.

¹¹⁹ Aujourd'hui le *Old School College of Edinburgh University*. Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 75.

¹²⁰ Charles W. J. Withers, « 'Both useful and ornamental' John Walker's keepership of Edinburgh University's Natural History Museum 1779-1803 », in : *Journal of the History of Collections* 5, n°1, (1993), 75.

¹²¹ Dennis R. Dean, *Jameson, Robert (1774-1854)*, in : *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 29, 763-765 ; George Wilson, *Memoir of Edward Forbes*, Cambridge et Londres, 1861, 108-117.

¹²² Jessie M. Sweet, « Robert Jameson and the Explorers : the search for the North-West Passage. Part I. », in: *Annals of Science*, vol. 31 (1), 1974, 21.

¹²³ Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 76.

Walker¹²⁴, la valeur du musée comme dispositif éducatif, à destination des étudiants et des naturalistes – « Un autre aspect de mon mode d'enseignement est celui du Musée (où je rencontre les étudiants trois fois par semaine, et parfois six jours par semaine)¹²⁵ » rapporte-t-il – mais également comme dispositif d'utilité publique, puisque les collections sont ouvertes aux visiteurs.

Outre les spécimens naturels, Jameson aspire en effet à introduire au sein du musée des collections d'artéfacts archéologiques et anthropologiques, mais aussi des dessins, modèles, cartes et instruments, dont il souligne la portée scientifique : « Dessins de sujets zoologiques et géologiques, – mais aussi de paysages – des costumes de différentes nations et tribus, – forment des documents précieux pour l'historien de la nature¹²⁶ ». Au moment où il rencontre Audubon, il s'est d'ailleurs engagé en tant que collaborateur à l'édition des *Illustrations of Ornithology*, par Prideaux John Selby et William Jardine¹²⁷, publiée entre 1826 et 1840. Ainsi, s'il se montre d'abord réticent aux requêtes d'Audubon, Jameson révisé son jugement sous l'incitation de William Lizars, l'artiste graveur et imprimeur dont Audubon a fait la connaissance seulement un jour plus tôt :

Enfin donc le professeur Jameson est venu me rendre visite ! C'est le chaleureux M. Lizars qui l'a amené ce matin, alors que je finissais une lettre à Victor. Il s'est montré très aimable avec moi, vraiment très aimable [...] Il m'a dit qu'avec mon autorisation il allait annoncer mon œuvre au monde ; et je ne doute pas qu'il devienne un excellent ami¹²⁸.

Un mois plus tard, Jameson compte parmi les relations d'Audubon les plus enthousiastes à l'égard de ses oiseaux, si bien qu'au matin du jeudi 7 décembre 1826, ce

¹²⁴ À la fin du dix-huitième siècle, Walker conçoit le Muséum comme un projet civique national : voir Charles W. J. Withers, « 'Both useful and ornamental' John Walker's keepership of Edinburgh University's Natural History Museum 1779-1803 », 65-77.

¹²⁵ Geoffrey N. Swinney, « Robert Jameson (1774–1854) and the concept of a public museum » in : Archives of natural history, vol.37, (2), 2010, 236.

¹²⁶ « Drawings of zoological and geological subjects, – also of the scenery of countries – the costume of different nations and tribes, – form valuable documents for the natural historian. » Robert Jameson, in « Instructions to collectors: John Walker (1773) and Robert Jameson (1817); with biographical notes on James Anderson (LL.D.) and James Anderson (M.D.) », Jessie M. Sweet & James Anderson éds., *Annals of Science*, 29 (4), 1972, 397-414.

¹²⁷ William Jardine & Prideaux John Selby, *Illustration of ornithology*, Édimbourg, 1826-1849 ; Christine Jackson & Peter Davis, *Sir William Jardine: A Life in Natural History*, Leicester, 2001, 38.

¹²⁸ Audubon, *J&R*, 270.

dernier prend connaissance d'une heureuse nouvelle : « Je n'ai cessé d'écrire que très tôt ce matin, et j'ai terminé mon texte pour le professeur Jameson qui, de son côté, m'a fait savoir par une note que l'Université d'Édimbourg désirait souscrire à mon œuvre¹²⁹ ». En se positionnant comme souscripteur, sous le nom de l'université, Jameson envisage donc la publication des *Oiseaux d'Amérique* moins comme un simple objet de curiosité intellectuelle, qu'un réel apport scientifique, et donc « publiquement instructif », aux collections du Muséum, positionnant par là même Audubon dans les rangs des spécialistes. Plus encore, il fait preuve d'un véritable pari sur l'avenir : compte-tenu de l'importante valeur financière d'une telle publication, et de la méconnaissance de la figure d'Audubon dans le monde scientifique, l'engagement des fonds propres de l'université ne peut se lire que comme une certaine prise de risque de la part de Jameson. Pourtant, c'est bien là que se joue toute la stratégie du *Regius Professor*, qui considère les collections du Muséum d'Histoire Naturelle « non pas comme un département privé de l'Université, mais comme un département public lié dans une certaine mesure au pays de l'Écosse », avant d'ajouter qu'il s'agit en fait du « Musée national de ce pays¹³⁰ ». En tant que première institution publique de Grande-Bretagne souscrivant à la publication des *Oiseaux d'Amérique*, l'université d'Édimbourg, par les faits de Jameson, affirme son avancement en matière d'histoire naturelle, faisant ainsi du projet d'Audubon un instrument d'affirmation identitaire et de rayonnement intellectuel de l'Écosse.

Parmi les autres hommes de sciences dont Audubon fait la connaissance, le capitaine Basil Hall (1788-1844) est également enclin à favoriser l'insertion de son ami américain dans les réseaux du savoir écossais. Né à Édimbourg, fils du chimiste et géologue James Hall, le capitaine est à la tête de plusieurs expéditions scientifiques de la marine britannique, notamment en Corée (1818) et en Amérique méridionale (1823) dont il est le premier à livrer

¹²⁹ Audubon, *J&R*, 290.

¹³⁰ « [...] the Royal Museum, which not to be considered as a private department of the University, but as a public department connected in some degree with the country of Scotland ; it is the National Museum of this country' » Robert Jameson, 12 octobre 1826, in *Evidence, Oral and Documentary, taken and received by the Commissioners [...] for Visiting the Universities of Scotland*, House of Commons Parliamentary Papers Online, Command Papers, vol.1, 1837, 144.

les descriptions et compte-rendus géographiques¹³¹. Membre de la Royal Society d'Édimbourg en 1811, puis de Londres en 1816, il est un intime de Walter Scott, alors président de la R.S.E. : c'est lui qui recommande Audubon à l'élection au sein de l'institution¹³². Après la présentation des premières estampes de Lizars, le 5 février 1827, pour lesquelles « chacun manifestait un vif étonnement¹³³ », sa candidature est finalement votée un mois plus tard, le 5 mars 1827¹³⁴. Certes l'intercession de Hall a joué en termes de calendrier, cependant l'élection d'Audubon doit moins s'interpréter comme une faveur de la Royal Society accordée au capitaine que comme le désir de tracer indépendamment les nouveaux chemins du savoir. Dans ses études des Lumières écossaises, Stéphane Van Damme met en évidence ce qu'il appelle une « culture de la distance » à Édimbourg¹³⁵ : la ville, ancrée dans le vaste réseau de circulations et d'échanges hérité du dix-huitième siècle, tend à se démarquer de Londres, sa rivale dominatrice, en incitant ses élites à élaborer un discours du décalage culturel : une stratégie de mobilisation des réseaux savants différents du pouvoir londonien. Ainsi, et à l'instar de l'Université, la Royal Society d'Édimbourg, incorpore l'œuvre d'Audubon dans sa politique d'innovation scientifique et de connexion aux autres formes et centres de connaissance.

La notoriété d'Audubon à Édimbourg ne se limite pas, néanmoins, aux seuls cercles de la science et du « savoir-utile ». Très tôt, ses *Oiseaux d'Amérique* sont appréciés et évalués des réseaux culturels et artistiques de la ville : en témoigne son exposition de deux cent neuf dessins au sein du Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, du 14 novembre au 23 décembre 1826, soit moins d'un mois après son arrivée dans la capitale du nord.

¹³¹ *Account of a Voyage of Discovery to the West Coast of Corea and the Great Loo-Choo Islands, et Extracts from a Journal Written on the Coasts of Chili, Peru, and Mexico* ; J. K. Laughton, revised by Roger Morriss, « Hall, Basil », in : Oxford Dictionary of National Biography Online [en ligne] <https://doi-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/10.1093/ref:odnb/11944> [consulté septembre 2019].

¹³² « Edinburgh January 22nd 1827 [...] Mr J.J. Audubon recommended by Captain Hall [...] The Council agreed to recommend Mr [...] Mr Audubon as a Foreign Member ». National Library of Scotland, Minutes du conseil 1826-1827, ACC 10 000/16. p. 42-43. ; Audubon, *J&R*, 315-316.

¹³³ Audubon, *J&R*, 318.

¹³⁴ Audubon, *J&R*, 323.

¹³⁵ Van Damme, *À toutes voiles vers la vérité*, 177,185.

Récemment installé au sein d'une architecture néo-classique reliant l'*Old* à la *New Town*¹³⁶, le Royal Institution partage le bâtiment avec la Royal Society d'Édimbourg et la Society of Antiquaries, mais bien que colocataires, les trois administrations restent distinctes et autonomes¹³⁷. Fondé en 1819 sur le modèle du British Institution de Londres, il se compose « non pas d'artistes, mais d'admirateurs des arts, désireux, par leurs contributions financières communes et leurs influences personnelles, à diffuser cette appétence parmi leurs compatriotes¹³⁸ ». L'institut se flatte en effet d'avoir impulsé le développement des arts et du goût au sein de la cité¹³⁹, davantage empreinte d'une tradition philosophique et scientifique. Par ses expositions régulières – dans un premier temps des maîtres anciens, puis des artistes « modernes » –, par l'acquisition d'œuvres contemporaines, par la constitution d'une bibliothèque d'arts graphiques et de livres d'art, ou encore en facilitant l'accès des artistes aux réseaux londoniens, elle « suscite l'émulation et la production auprès des jeunes artistes » et « encourage le progrès des arts¹⁴⁰ ». Ainsi, lorsque Audubon se rapproche du Royal Institution au début de novembre 1826 pour présenter sa collection de dessins, Francis Cameron, assistant secrétaire, soumet l'idée au comité de fournir gratuitement une salle d'exposition, ce qu'approuve le comité, jugeant bon de « suivre l'exemple du Liverpool Institution¹⁴¹ ». L'exposition est favorablement reçue par la critique, comme en témoigne un article de l'hebdomadaire *Caledonian Mercury* – « La collection de M. Audubon est l'une des plus belles et des plus frappantes illustrations d'histoire naturelle jamais exposées dans cette

¹³⁶ Actuellement le Royal Scottish Academy Building. Pour une analyse architecturale, voir Naik, Anuradha S., & Margaret C.H. Stewart, « The Hellenization of Edinburgh: Cityscape, Architecture, and the Athenian Cast Collection » in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 66, no. 3, 2007, 366–389.

¹³⁷ National Records of Scotland, NG3/7/11 Statement for the Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, 6.

¹³⁸ « It was composed, not of Artists, but of admirers of art, desirous, by their united pecuniary contributions and personal influence, to diffuse a similar taste among their countrymen ». *Ibid.*, 3.

¹³⁹ « The friends of the institution cannot compare the position and prospects of art, as latterly existing, with what they were when the Institution was formed, without attributing some of the influence which has produced the change, to the combined examples and exertions of those who then associated themselves in the hope of giving to the public feeling a more decided impulse in this important direction. », *Ibid.*, 4

¹⁴⁰ « These objects embrace what may appear calculated to promote the improvement of the fine arts [...] to excite emulation and industry among younger artists ». *Ibid.*, 5-6.

¹⁴¹ National Records of Scotland, NG3/1/1 Minute book 1819-1867. (Retranscription du document d'archive en annexes).

ville¹⁴² » – ainsi que *The Edinburgh new philosophical journal*, « Nous pourrions nous attarder longtemps, et avec admiration, sur ces fins témoignages de maîtrise et de goût, mais nous ne décrivions que modestement les sentiments des milliers de personnes ayant vu les tableaux de M. Audubon dans la salle du Royal Institution à Liverpool, et dans le Hall du Royal Institution¹⁴³ ». On voit néanmoins à travers ces arguments à quel point le Royal Institution, fort de la recommandation de son homologue liverpuldien, tient l'œuvre d'Audubon comme preuve de son innovation dans le paysage institutionnel écossais, dans un programme d'émulation pour les artistes locaux. Cela se ressent davantage encore les mois suivants lorsque, en février 1827, la figure du naturaliste cristallise une rivalité latente entre le Royal Institution et la Scottish Academy. En effet, suite à l'incertitude croissante des artistes associés au Royal Institution quant aux moyens mis en œuvre par le comité pour le développement des arts, en particulier à l'endroit de l'enseignement et de la rémunération des artistes, ces derniers fondent, sur le modèle de la Royal Academy de Londres, un nouvel établissement ayant pour but d'« assurer leur progrès, et permettre aux artistes écossais, dans leur pays natal, ces facilités dans la poursuite de leurs études », sous le nom de Scottish Academy of Painting, Sculpture, and Architecture¹⁴⁴. Selon eux, le Royal Institution, « ne doit être considéré qu'à la lumière d'un auxiliaire, et ne doit pas supplanter ou réprimer l'action des artistes eux-mêmes, dont les efforts unis et indépendants sont essentiels au plein succès des arts en Écosse¹⁴⁵ ». La Scottish Academy organise ainsi sa première exposition annuelle de février à mars 1827 au 24, Waterloo Place, alors même que le Royal Institution inaugure sa sixième exposition annuelle. Les Archives nationales d'Écosse conservent un compte-rendu des échanges épistolaires entre les *Directors* du Royal Institution et les *Associates* de la

¹⁴² « This collection of M. Audubon is one of the most striking and beautiful illustrations of natural history that has ever been exhibited in this city. » « Private correspondance », in : *Caledonian Mercury*, 16 nov 1826, British Library Newspapers [en ligne] <http://link.gale.com/apps/doc/BB3205396278/GDCS?u=glasuni&sid=GDCS&xid=8c886f07>. [consulté septembre 2019]

¹⁴³ « Did our space allow of we could dwell long, and with enthusiastic admiration, on these fine displays of skill and taste, and, after all, would but embody in a feeble manner the feelings of thousands who have seen Mr Audubon's pictures in the room of the Royal Institution in Liverpool, and in the Hall of the Royal Institution in this city. » *The Edinburgh new philosophical journal*, October 1826 - April 1827, 210-211, Harvard University [en ligne] <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044089574750> [consulté septembre 2019]

¹⁴⁴ National Records of Scotland, NG3/4/32/9 Miscellaneous correspondence (Retranscription du document d'archive en annexes).

¹⁴⁵ National Records of Scotland, NG3/4/32/9 Miscellaneous correspondence

Scottish Academy¹⁴⁶, dont nous retiendrons l'opposition de chacun à trouver un compromis. Audubon expose ainsi pour les deux expositions, cette fois-ci non pas sa collection d'aquarelles mais quatre huiles sur toile : *A covey of Highland Black Cock, painted from nature* au Royal Institution, ainsi que *A group of pheasants surprised by a fox ; Two cats fighting over a dead squirrel* et *Wood pigeons*¹⁴⁷ à la Scottish Academy, où son portrait, peint par John Syme en novembre 1826¹⁴⁸, est également exposé. Le 4 décembre 1827, il est élu Membre Honoraire de la Scottish Academy, aux côtés des autres naturalistes Prideaux John Selby, Thomas Sully et William Jardine¹⁴⁹. Autant de marques de reconnaissance artistique pour la figure d'Audubon semblent avoir été considérées comme un acte de « récupération » pour le Royal Institution, qui ne manque pas de rappeler dans son *Annual Report* de janvier 1827, qu'il était bien le premier à présenter la collection ornithologique d'Audubon au public écossais¹⁵⁰. Quoi qu'il en soit, cette querelle d'institutions permet de comprendre la réalisation d'Audubon à Édimbourg au prisme d'un plus ample objectif : celui du développement des arts et de la création d'une école écossaise à part entière.

Institutions artistiques et scientifiques à Édimbourg, bien que s'admettant distincts par leur discipline, apparaissent ainsi animés d'une dynamique commune : celle d'une valorisation de la « double grandeur » d'Édimbourg, une ville à la fois universelle mais qui pourtant célèbre son appartenance écossaise. Car en construisant un système relationnel tourné vers l'extérieur, les institutions artistiques et scientifiques d'Édimbourg, se taillent une place prééminente dans la production du savoir et des objets culturels. La légitimation de la figure d'Audubon au sein des cercles du savoir et de la culture à Édimbourg cristallise ainsi le développement du sentiment identitaire écossais à cette période : faire de la ville une

¹⁴⁶ National Records of Scotland, NG3/4/32/10 Miscellaneous correspondence (Retranscription du document d'archive en annexes).

¹⁴⁷ Voir reproductions en annexes.

¹⁴⁸ Audubon, *J&R*, 284.

¹⁴⁹ Audubon est élu membre « honoraire » il ne réside pas officiellement en Écosse. Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 49 n27.

¹⁵⁰ National Records of Scotland, NG3/4/32 Miscellaneous correspondence, *Report by the Directors to the Annual meeting of the members of the Royal Institution for the Encouragement of the Fine arts in Scotland, held on the 10th day of January 1827, and approved of at the said meeting*, Edimbourg, Janvier 1827, 8-9. (Retranscription du document d'archive en annexes).

« Athènes britannique », qui doit se comprendre comme l'élaboration d'une conscience de soi au sein de l'espace culturel plus grand de la *britishness*¹⁵¹.

3. *Londres*

En mai 1827, après six mois passés au cœur de la « belle Edina¹⁵² », Audubon gagne Londres, qu'il découvre pour la première fois. À peine arrivé, pourtant, la ville lui laisse de funestes impressions : « Pour moi Londres n'est que la gueule d'un énorme monstre que gardent des millions de dents aigües. Si j'en réchappe, ce ne sera que par miracle¹⁵³ », écrit-il dans son journal. Certes pessimiste, cette vision de Londres n'en est pourtant pas moins perspicace, puisque Audubon met en effet le doigt sur la réalité particulièrement concurrentielle de la ville à cette période, notamment en ce qui concerne les arts et la culture visuelle en général¹⁵⁴. Dans les années 1820, la capitale dépasse 1,5 million d'habitants¹⁵⁵, et en comparaison, Édimbourg, qu'Audubon vient de quitter, n'est qu'un « simple village¹⁵⁶ ». Plus rien ne semble évident au naturaliste anxieux d'accomplir son œuvre, et qui s'abandonne ainsi à une mélancolie qui ne le quittera pas avant d'avoir quitté la capitale, en septembre 1827.

Pourtant, Audubon n'est pas en reste, puisqu'il transporte avec lui une soixantaine de lettres de recommandations à l'attention des personnalités éminentes des cercles officiels et de l'histoire naturelle¹⁵⁷. Audubon entre ainsi rapidement en contact avec John George Children, alors secrétaire de la Royal Society et responsable du département de Zoologie au British Museum, qui deviendra l'un de ses amis et conseillers londoniens les plus notables. À la

¹⁵¹ Voir Van Damme, « Édimbourg, Athènes Britannique », « Édimbourg, ville-monde », in : *À toutes voiles vers la vérité*, 151-194, et plus précisément 177, 183-185.

¹⁵² Audubon, *J&R*, 288.

¹⁵³ Audubon, *J&R*, 354.

¹⁵⁴ Voir Solkin, *Painting for Money*.

¹⁵⁵ Great Britain Historical Geographical Information System, University of Portsmouth, *A Vision of Britain through Time*, valeur effective de la donnée : 1,560,419 en 1821. [en ligne] <http://www.visionofbritain.org.uk/datavalue/88636818> [consulté septembre 2019]

¹⁵⁶ « Edinburgh is a Mere village compared with this Vasty Capital », Howard Corning, *Letters of John James Audubon*, 1826-1840, v.1-2., New-York, 1969, 31.

¹⁵⁷ Herrick, *Audubon the Naturalist*, 377, n1.

lumière de ses journaux cependant, et bien qu'il ne cesse « de communiquer des lettres et d'assister aux réunions de diverses sociétés », Audubon paraît moins à la recherche d'une reconnaissance scientifique qu'il ne l'était au cours des dix derniers mois. Peut-être se lasse-t-il de ces espaces de légitimation du savoir, comme le signale cette entrée du 28 mai 1827 : « J'ai passé une soirée à la Société Royale où, comme dans toutes les autres sociétés royales, j'ai dû subir une lourde et ennuyeuse conférence¹⁵⁸ ». Ou peut-être est-il lucide quant à la difficulté et de relier de si nombreuses et si conséquentes institutions ; le fait est qu'Audubon n'est plus en quête d'estampiller son travail d'un ultime sceau national de la connaissance. Son élection à la Royal Society d'Édimbourg en mars dernier le satisfait déjà outre-mesure, comme en témoigne une lettre à Lucy, quelques jours plus tard :

Édimbourg, le 12 mars 1827.

Ma très chère,

Je suis maintenant fier de pouvoir t'annoncer le résultat de la dernière réunion de la Royal Society d'Édimbourg. J'ai été élu à l'unanimité comme membre étranger de cette institution le 5 mars. En cet instant, je suis enfin un F. R. S. – ne trouves-tu pas que ce soit merveilleux ? Pour moi, c'est comme un rêve, et d'autant plus quand je vois les égards particuliers que me portent tous les rangs de la meilleure société. Le 6, j'ai reçu la lettre officielle du Secrétaire avec le sceau de la Society et les armoiries de l'Écosse – avec ceci, ainsi que mes autres diplômes et lettres, je t'assure que cela me permet d'être respecté et bien reçu dans toutes les parties du monde civilisé¹⁵⁹.

Plus que l'estime des instances scientifiques et artistiques, Audubon est désormais surtout préoccupé par la réalisation de son œuvre : « Maintenant, ma seule inquiétude est de recueillir beaucoup de souscripteurs et de réussir à collecter l'argent, afin de permettre à M.

¹⁵⁸ Audubon, *J&R*, 356.

¹⁵⁹ « Edinburgh March 12th, 1827 / My Dearest Friend / I am now proud that I can announce thee the result of the last meeting of the Royal Society of Edinburgh. I was unanimously elected a Foreign Member of that Institution on the 5th. I was unanimously elected a Foreign Member of that Institution on the 5th. Instant and am at last an F. R. S.—Wilt thou not think it wonderful; to me it is like a dream, and quite as much so when I see the particular attentions paid me by all ranks of the best Society. On the 6th. I received the official Letter from the Secretary with the seal of the Society and the arms of Scotland—this along with my other diplomas and Letters, I assure thee enable me to be respected and well received in any portion of the Civilized World ».

Lizars de rester actif et d'assurer le travail en cours¹⁶⁰ ». Pour ce faire, il mise moins sur les sociétés et collections nationales que sur les fonds privés : à l'issue de la publication des *Oiseaux d'Amérique* en 1838, seules deux institutions londoniennes ont souscrit au projet, contre dix-sept aristocrates locaux. En outre, ces souscriptions ne se confirment qu'en 1835, soit huit ans après l'université d'Édimbourg. Le British Museum ne s'engage qu'afin de compléter des numéros manquants à la souscription du Major-General Thomas Hardwicke, qui lui a été léguée¹⁶¹. Le London Institution, quant à lui, aurait souscrit pour l'édition complète, sous l'initiative de son bibliothécaire Edward William Brayley¹⁶², mais cette acquisition ne figure pas au catalogue à cette date, ni aux suivantes, et la localisation du livre, si livre il y a, reste un mystère. Ces acquisitions tardives ne peuvent être mises sur le compte de la méconnaissance du projet, puisque, nous l'avons vu, Audubon côtoie depuis son arrivée à Londres le responsable des collections d'histoire naturelle du British Museum, John G. Children¹⁶³, et puisqu'il est également très tôt en contact avec la Linnean Society, dont Brayley est également membre. Aussi, il apparaît que la promotion de l'œuvre d'Audubon ne s'accorde pas avec les objectifs immédiats des institutions londoniennes, qui ne semblent souscrire à la publication que dans une politique d'alignement culturel et scientifique vis-à-vis de l'international, lorsque Audubon jouit déjà d'une renommée certaine. En dépit de sources fiables disponibles, cette hypothèse n'a pu être vérifiée à l'heure actuelle, mais il conviendrait de la tester ultérieurement et d'en déduire si possible, les raisons de ce désintérêt.

Si à Londres Audubon ne tire pas parti du soutien institutionnel, il veille cependant à bénéficier d'un non moins officiel et prestigieux appui, dont il célèbre l'assentiment dans son journal :

Le roi ! Mon cher livre lui a été présenté par Sir Walter Waller, baronet, chevalier commandeur des Compagnons de l'Honneur, à la requête de mon excellent ami J. P. Children, du British Museum. Sa Majesté a daigné le trouver à son goût, m'a permis de le publier sous son

¹⁶⁰ « Now my only present care is to procure plenty of subscribers and manage to collect the money closely as to enable Mr Lizars to keep his hands at work and *the work* in progress », Corning, *Letters of John James Audubon, 1826-1840*, 24.

¹⁶¹ Aujourd'hui conservé à la British Library. British Library, « Collection items », Audubon's Birds of America. [en ligne] <https://www.bl.uk/collection-items/the-birds-of-america> [consulté septembre 2019]

¹⁶² Jackson, *John James Laforest Audubon*, 128. NB: L'auteur ne précise pas ses sources à ce sujet, et il m'a été impossible d'en confirmer la véracité.

¹⁶³ Children, cependant, souscrit au projet à titre personnel.

patronage, avec son approbation et sa protection, y a souscrit dans les termes habituels, non pas comme le font généralement les rois, mais en tant que gentleman de son propre royaume ; et mes amis se sont mis à parler aussitôt comme si une montagne de souverains venait de tomber dans mon escarcelle¹⁶⁴.

Francis H. Herrick souligne dans sa biographie du naturaliste qu'Audubon était déterminé depuis son arrivée à Londres à publier son œuvre sous le patronage royal¹⁶⁵. Peut-être avait-il gardé en tête la remarque de Bertram Mitford, le frère de son ami et souscripteur Robert Mitford, qu'il rencontre lors d'une visite du domaine familial, dans le comté de Northumberland, en avril 1827, et pour qui il garde un souvenir estimé :

Il tenait absolument à voir mes dessins et il les examina plus attentivement que quiconque auparavant. Il connaissait si bien l'art du trait que je m'en sentis proprement alarmé, chaque fois que je lui présentais une nouvelle feuille. Après en avoir examiné une bonne centaine sans dire un seul mot, il s'exclama soudain : « Absolument merveilleux ! Notre roi devrait s'en porter acquéreur, car ils sont de trop belle facture pour appartenir à une seule personne »¹⁶⁶.

Rendre visible son œuvre non plus seulement aux personnalités de l'élite sociale, mais au peuple lui-même par l'intermédiaire du roi : c'est bien l'idée d'assigner définitivement à l'œuvre un caractère universel que souffle le connaisseur, et qui marque nécessairement Audubon. Plus qu'une marque suprême de légitimité, le patronage de George IV vient plutôt – et surtout – placer *Les Oiseaux d'Amérique* sur la carte d'un patrimoine scientifique et artistique national. Dans une perspective plus générale, cette approbation royale peut s'envisager comme une volonté étatique de prolonger la politique georgienne dans la quête du « savoir-utile ». Ceci étant, la protection royale s'avère davantage symbolique que financière, puisque comme le souligne Audubon lui-même, le roi s'est engagé dans les mêmes conditions que tous les autres souscripteurs. À défaut d'une véritable subvention, le mécénat royal constitue néanmoins un argument commercial inégalable pour Audubon, ce dont il ne manque pas d'user dans ses *Prospectus* : des annonces publicitaires publiées dans la presse locale ou distribuées par lui même, et présentant en en-tête le souverain comme le bienfaiteur principal

¹⁶⁴ Audubon, *J&R*, 361.

¹⁶⁵ Herrick, *Audubon the Naturalist*, 390.

¹⁶⁶ Audubon, *J&R*, 335.

des *Oiseaux d'Amérique*¹⁶⁷ (fig. 2). À la mort de George IV en 1830, la souscription est relayée par la reine Adelaide, épouse du nouveau roi William IV. Bien que la part symbolique du patronage royal s'en voit amoindrie – le projet n'étant plus soutenu que par la reine *consort*, il relève désormais davantage du mécénat princier et privé –, cela n'affecte pas sa force publicitaire, comme en témoignent les nouveaux prospectus portant le nom de la souveraine¹⁶⁸ (fig. 4).

Par leur défaillance en terme de légitimation institutionnelle, les séjours londoniens constituent pour Audubon davantage un tournant dans l'histoire de la production de son œuvre¹⁶⁹ que dans celle de sa notoriété scientifique et artistique. Le patronage royal, néanmoins vient pourvoir symboliquement le travail d'Audubon d'une valeur philosophique héritée des Lumières, la finalité universelle, ce à quoi s'ajoute son élection à la Royal Society, de Londres, le 18 mars 1830¹⁷⁰. Ce privilège, qui intervient trois ans après celle de la Royal Society d'Édimbourg, à une période où Audubon est retourné en Amérique, s'interprète cependant comme un vote de convenance : de fait, le naturaliste attribue l'honneur qui lui est fait au soutien de ses amis John G. Children et Lord Stanley¹⁷¹.

¹⁶⁷ « Under the particular Patronage and Approbation of His Most Gracious Majesty », in *The Foreign Quaterly Review*, Londres, Juillet 1827-Juillet 1846, Janvier 1829, 3, 6. (Voir illustration en annexes).

¹⁶⁸ Herrick, *Audubon the Naturalist*, 392. (Voir illustration en annexes).

¹⁶⁹ Le premier séjour londonien voit notamment le remplacement de la maison d'édition de William Lizars par celle de William Havell : cet événement capital est analysé dans le chapitre suivant.

¹⁷⁰ The Royal Society, Library and information service, List of Fellows of the Royal Society 1660-2017. [en ligne] https://royalsociety.org/~media/Royal_Society_Content/about-us/fellowship/Fellows1660-2007.pdf?la=en-GB [consulté septembre 2019]

¹⁷¹ Robert Buchanan, *Life and adventures of Audubon the naturalist*, Londres, 1913, 155. NB : L'auteur ne précise pas sa source, mais il s'agit probablement d'une lettre d'Audubon adressée à William Swainson, en date du 5 mai 1830, conservée dans les archives de la Linnean Society of London (réf. MS/270/44).

B. Espaces privés de création du savoir

Au cours de ce chapitre, nous avons vu comment l’insertion d’Audubon au cœur des espaces les plus officiels de la connaissance et de la culture anglo-saxonne, lui a permis de profiter d’une légitimité scientifique et artistique nouvelle. Universités, sociétés et académies royales viennent ainsi chacune mettre en lumière le « savoir-utile » contenu dans *Les Oiseaux d’Amérique*, dans un phénomène de « révélation » à des fins proprement politiques. Cette institutionnalisation de l’œuvre d’Audubon – que l’on peut davantage concevoir comme une *instrumentalisation* réciproque et entendue – ne constitue pas, néanmoins, son seul facteur de réalisation. Parallèlement, en effet, le naturaliste tire parti d’une insertion dans les espaces privés de création du savoir que sont ces milieux intellectuels et culturels de haute sociabilité, reposant non plus sur des intérêts publics et gouvernementaux, mais bien individuels. Sans procéder à l’analyse complète des sociétés savantes qu’Audubon fréquente lors de son séjour, c’est cet aspect de « profitabilité » que nous souhaitons interroger dans cette partie, dans une perspective exploratoire.

1. Sociétés savantes et clubs privés

Au cours de l’ère georgienne, ce réseau des institutions officielles que nous avons pu apprécier à travers l’exemple d’Audubon, particulièrement compétitif, hérité du programme baconien, occupe le paysage – ou devrait-on dire la *carte* – de la découverte du savoir-utile, et de la production du discours scientifique en Grande-Bretagne. Fleurit néanmoins depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle un réseau de sociétés savantes ou de regroupements privés (*clubs*), en marge de l’oligarchie académique de la connaissance, et témoignant des limites du monde institutionnel. Au début du dix-neuvième siècle, comme récemment illustré par William C. Lubenow¹⁷², ces différentes académies locales, sociétés littéraires, scientifiques ou philosophiques, ont maillé le pays, et interviennent dans le champ de la connaissance comme des espaces alternatifs et affranchis du dogme académique. Elles constituent une autre forme de centre de calcul : celle du laboratoire, de l’espace de conjecture

¹⁷² William C. Lubenow, *‘Only connect’ : Learned Societies in Nineteenth-Century Britain*, Rochester, 2015.

et d'innovation, où les courants de pensée se rassemblent ou s'opposent, se jaugent et se jugent. De cette « commensurabilité », comme désignée par Lubenow, résulte un nouveau mode de fabrication du savoir, davantage ancré dans des comportements et codes tacites plutôt que dans des dogmes, ainsi qu'une nouvelle classe de penseurs – celle des intellectuels libéraux. Fondés tant par des professionnels que des amateurs éclairés, les espaces privés du savoir sont en effet diversement constitués, l'accès étant plutôt déterminé par différentes formes de mérite fondées sur les valeurs de goût, de tact et de la pertinence intellectuelle, que par la classe sociale. Dès lors, le « savoir-utile » ne se caractérise plus par son application impérialiste mais par sa sécularisation : c'est à dire la légitimation de la curiosité, de l'originalité et de l'objectivité des « sachants ». Ce glissement de finalité s'avère pour autant tout aussi politique puisque, aussi hétérogènes et privés qu'ils soient, ces centres alternatifs de la connaissance ont pour effet d'élargir la société civile, et de créer de nouveaux espaces de sociabilité¹⁷³. Néanmoins, comme pour les sites institutionnels du savoir, les sociétés savantes et clubs s'organisent différemment en fonction de leur localité et de leur rapport « géographique » avec la science, ce qu'illustrent bien le parcours d'Audubon dans ces multiples espaces privés.

À Édimbourg, la Wernerian Natural History Society est la première société libérale à laquelle Audubon est introduit, probablement par le biais de Thomas Traill, du Royal Institution de Liverpool, qui en est un correspondant, mais également à la suite de ses rencontres avec Robert Knox, l'anatomiste, William Lizars, le graveur, et surtout Robert Jameson, *regius professor* d'histoire naturelle à l'université¹⁷⁴. C'est ce dernier qui fonde la société en 1808 en hommage à son mentor, le géologue allemand Abraham Gottlob Werner¹⁷⁵. Bien que modelée sur le schéma de la Royal Society of Edinburgh, la Wernerian Society n'en demeure pas moins distincte sur le plan intellectuel et dans sa finalité : se consacrant d'une part uniquement à la promotion et l'étude de l'histoire naturelle, son objectif, d'autre part, consiste à nourrir l'enseignement universitaire de Jameson d'un discours

¹⁷³ William C. Lubenow, 'Only connect', 172, 273-276.

¹⁷⁴ Audubon, *J&R*, 270.

¹⁷⁵ Pour un compte-rendu de l'histoire de la Wernerian Society d'Édimbourg, voir le chapitre dédié dans Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 104-119.

scientifique innovant, en étroite relation avec le Museum de l'université¹⁷⁶. Véritable laboratoire, la Wernerian Society s'attache en effet à élaborer l'histoire naturelle par l'interprétation des découvertes, et intervient en amont de sa légitimation par les corps officiels du savoir, dont nous parlions plus tôt. Cette interprétation s'effectue principalement au cours des réunions de la société, auxquelles Audubon participe dès le 16 décembre 1826, comme en relatent les minutes de la Société :

Le secrétaire a lu le récit de M. Audubon sur les habitudes du Vultur Aura, ou « buse de Turquie », dans lequel il exploitait l'opinion généralement reçue de son extraordinaire pouvoir olfactif. Un beau dessin de l'oiseau par M. Audubon fut au même moment présenté. M. Audubon étant présent, il a par la suite montré à la Société sa façon de fixer les oiseaux récemment tués dans diverses attitudes contre une planche marquée par des carrés ou des lignes de division ; correspondantes à des lignes similaires au graphite sur la feuille de papier à dessin. [...] Le président a annoncé une communication pour la prochaine réunion de M. Audubon, sur les habitudes de l'alligator¹⁷⁷.

Cet aperçu de la séance révèle qu'à la différence de ses interventions dans les salles de la Royal Society d'Édimbourg, davantage tenues à la présentation de ses dessins, Audubon est convié par la Wernerian Society à communiquer ses observations scientifiques, et délibérer avec la communauté. Il est aussi invité par Jameson et David Brewster, entre autres, à rédiger des articles pour leurs journaux scientifiques, respectivement le *Edinburgh New Philosophical Journal* et le *Edinburgh Journal of Science*¹⁷⁸. Le naturaliste est donc accueilli non pas pour sa proposition d'une forme visuelle du savoir (les dessins), mais bien pour son savoir théorique : une plus-value intellectuelle dans un débat émulateur. De cette invitation à la parole, à l'élocution scientifique, découle en effet un rapport individuel au savoir : c'est le *sachant* qui se met en jeu, qui se fait reconnaître de ses pairs. Élu membre à la séance

¹⁷⁶ L'exemple de l'accessibilité exclusive des membres de la Wernerian Society à la collection géologique huttonnienne (fait relaté dans Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 78) est significatif d'un désir de Jameson de primauté sur la recherche scientifique.

¹⁷⁷ University of Edinburgh, Centre for Research Collections, Archives & Manuscripts collections, Records of the Wernerian Natural History Society, Coll-206/1/1 : Minutes volume 1, 12 January 1808 - 01 May 1830 (retranscription du document d'archive en annexes).

¹⁷⁸ Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 217.

suivante, le 13 janvier 1827¹⁷⁹, Audubon s'insère ainsi dans cet espace de « commensurabilité » et, tandis que ses communications sont l'opportunité pour les membres de la société d'adhérer individuellement à l'innovation scientifique, Audubon est à même de récolter des fonds pour son projet de publication. Les naturalistes William Jardine, James Wilson ou encore Henry Witham, tous membres de la société, comptent ainsi parmi les souscripteurs des *Oiseaux d'Amérique*¹⁸⁰.

À Londres, Audubon est également rapidement au contact des sociétés privées du savoir, mais la toute jeune Zoological Society de Londres constitue un exemple significatif de son insertion dans les espaces savants et de sociabilité londonienne. Peu de temps après son arrivée dans la capitale, Audubon fait la connaissance des membres fameux de la société, notamment Nicholas Ayleward Vigors, un naturaliste irlandais, cofondateur et premier secrétaire. Son ami John G. Children y est également rattaché, et c'est très probablement par leur intermédiaire qu'Audubon est petit à petit introduit dans le cercle sélect des zoologues britanniques. Le 1er juin, il est invité dans la résidence de Robert Inglis, où il rencontre également le docteur Thomas Horsfield, ainsi que la veuve de Thomas Stanford Raffle – trois hommes à qui la société zoologique de Londres doit sa fondation. Ces différentes accointances lui permettent, à son retour à Londres en janvier 1828, de fréquenter les offices de la société et d'y présenter son œuvre : « j'ai passé la soirée à Bruton Street, dans les salons de la Zoological Society, où m'accompagnaient Lord Stanley, Lord Auckland et ce cher général Hardwicke. Une fois de plus on a ouvert mon carton et discuté de mon travail ». Le 24 février, il est finalement élu membre « à part entière » de la société zoologique de Londres¹⁸¹. Cette longue procédure de sociabilité pour aboutir à l'élection n'est pas un fait nouveau pour Audubon – nous avons constaté des pratiques similaires pour les Royal Societies d'Édimbourg puis de Londres –, mais elle contraste avec l'élection très rapide d'Audubon au sein de la Wernerian Society. En outre, elle met en évidence le *standing* intellectuel dans lequel la Société, et par extension, ses membres, tentent de se placer : un espace éminemment respectable, soumis aux règles strictes de la recommandation. Comme il le reconnaît lui-même, et *a contrario* de la Wernerian Society, Audubon s'avère autant admis

¹⁷⁹ Audubon, *J&R*, 299. University of Edinburgh, Minutes volume 1, 12 January 1808 - 01 May 1830. (retranscription du document d'archive en annexes).

¹⁸⁰ Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 219.

¹⁸¹ Audubon, *J&R*, 382-383.

au sein de la Société Zoologique de Londres pour ses travaux scientifiques que pour sa respectabilité : « J'ai été élu membre *fondateur* de la Zoological Society de Londres : je dois cet honneur au grand général Hardwicke, l'un de mes souscripteurs¹⁸² ». Lui-même a bien compris combien la société est attachée à ces valeurs de sociabilité, et n'oublie pas de cultiver son réseau : aussi prête-t-il le nom de Children et Vigors à deux espèces d'oiseaux qu'il a lui-même découvertes¹⁸³, et n'oublie pas d'envoyer la première épreuve d'un nouveau dessin d'aigle à la tête blanche au président de la société, le Marquis de Lansdowne dans « un geste naturel de courtoisie¹⁸⁴ ». Étroitement liée au Club Zoologique de la Linnean Society¹⁸⁵, la Société Zoologique de Londres, fondée en avril 1826, retient en effet les convenances et codes de ces espaces de conversation, et constitue encore à cette période un cercle très fermé : de fait, même les jardins zoologiques s'avèrent privés, ce que déplore *The Literary Chronicle* dans son édition du 14 juin 1828 :

Le second impair dont nous devons nous plaindre est que l'entrée est payante. S'il s'agissait d'un tarif pour le public, personne ne pourrait s'en plaindre, et la plupart des gens seraient très heureux d'être admis dans les jardins dans de telles conditions ; mais comme ils n'admettent pas le public, car ils prétendent être une société privée ne recevant que leurs membres et leurs amis comme ils peuvent choisir de le faire, nous pensons que la résolution consistant à extorquer des shillings à l'entrée est un mode lamentable pour recueillir des fonds, et nous ne pensions pas voir les propriétaires d'une institution aussi ambitieuse y faire recours¹⁸⁶.

Nouvellement établis dans Regent's Park, les jardins de la Zoological Society sont inaugurés le 27 avril 1828 mais ne seront en effet ouverts au grand public qu'en 1847¹⁸⁷. Dès

¹⁸² « I have been elected an *original* member of the Zoological Society of London. – I owe this honor to a great Major General Hardwicke, one of my subscribers ». Corning, *Letters of John James Audubon*, 61.

¹⁸³ Audubon, *J&R*, 376.

¹⁸⁴ Audubon, *J&R*, 395.

¹⁸⁵ John Bastin, « The first prospectus of the Zoological Society of London : new light on the Society's origins », in : *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, vol. 5 (5), 1970, 369-388.

¹⁸⁶ « The next fault which we have to complain of is, that they take money at the gate. If they admitted the public at so much a head, no one could complain of this, and most people would be very glad to gain admission into the gardens on such terms ; but as they do *not* admit the public, as they profess to be a private company, only admitting the subscribers and such of their friends as they may choose to give orders to, we think that the plan of taking shillings at the gate is a pitiful mode of raising money, and one which we did not expect to see resorted to by the proprietors of so spirited an institution. » « Zoological society's garden, Regent's Park », in : *The Literary chronicle*, London, n° 474, 14 juin 1828, 41-42.

¹⁸⁷ Takashi Ito, *London Zoo and the Victorians, 1828-1859*, Londres, 2014, 19.

la fondation de la Zoological Society néanmoins, ses initiateurs souhaitaient établir dans la capitale un espace pour accueillir la collection zoologique de la société, et dans le but à la fois d'« intéresser » et d'« amuser » ses adhérents¹⁸⁸, de « développer leurs connaissances de la nature par le biais une observation plus approfondie¹⁸⁹ ». Cette volonté de divertissement est intéressante en ce qu'elle déplace une fois de plus la vocation scientifique de la société vers un objectif de sociabilité : comme démontré par Takashi Ito, ce qui deviendra le London Zoo se caractérise plus à cette période comme un espace d'échanges sociaux que celui de l'étude zoologique à proprement parler¹⁹⁰. Ainsi, et avant même leur ouverture officielle, Audubon se voit offrir l'entrée définitive aux jardins par la Zoological Society, comme un gage de son appartenance à l'espace privilégié : « de retour chez moi, j'ai découvert un petit jeton d'ivoire avec mon nom suivi de la mention “et ses amis” ; il était accompagné d'une lettre précisant que c'était un billet d'entrée permanent au Jardin zoologique. On me l'avait envoyé à la requête de M. Brooks¹⁹¹ ». Dans ce nouvel amphithéâtre de l'élite londonienne, où *voir* s'avère moins important que d'*être vu*, Audubon a désormais le loisir de convier ses amis et associés, notamment William Bentley¹⁹², ou d'y rencontrer de potentiels souscripteurs¹⁹³. Ainsi, et au travers de ces deux exemples, il apparaît qu'à Édimbourg comme à Londres, les sociétés privées, et notamment celles pour l'étude de l'histoire naturelle, construisent leur respectabilité sur le jeu permanent d'interaction sociale entre leurs adhérents. Leur finalité s'appréhende donc aussi bien à l'aune de leurs revendications scientifiques qu'à celle des prétentions sociales et intellectuelles de leurs membres constituants. En outre, ces prétentions s'avèrent elles-mêmes modelées différemment selon leur lieu d'expression. À Édimbourg, le rapport individuel au savoir dont témoignent les membres de la Wernerian Society peut se lire comme une ferveur nationaliste écossaise, dans le même contexte de construction identitaire

¹⁸⁸ « which should interest and amuse the public ». Scherren, Henry, *The Zoological Society of London*, Londres, 1905, 3.

¹⁸⁹ « enlarge their knowledge of nature through the closer examination of her works ». The Zoological Society of London, *The gardens and menagerie of the Zoological Society delineated, Quadrupeds, vol.I*, Chiswick, 1830, v.

¹⁹⁰ Ito, « The Question of Access », *London Zoo and the Victorians, 1828-1859*, 81-106.

¹⁹¹ Audubon, *J&R*,

¹⁹² Audubon, *J&R*, 380.

¹⁹³ James Burton, le concepteur du Jardin Zoologique de Regent's Park, et le Lieutenant-Colonel Charlewood sont deux souscripteurs des *Oiseaux d'Amérique*, qu'Audubon répertorie à l'adresse de la Zoological Society. Jackson, *John James Laforest Audubon*, 119.

qui prévaut au sein de la Royal Society ou de l'Université d'Édimbourg. Jugeons plutôt les échanges entre Robert Jameson et Audubon :

Mercredi 6 décembre. — Après le petit-déjeuner, je suis allé rendre visite au professeur Jameson et, comme le Dindon sauvage doit figurer dans le premier tirage, j'ai proposé de lui donner, à la place, un compte-rendu des mœurs du vautour aura. Il semblait beaucoup tenir à ce que je lui donne un compte-rendu, quel qu'il fût. Je lui ai fait part de la présentation de ma candidature à la Wernerian Society, et il a répondu que mon adhésion y serait tout à fait souhaitable, considérant que cela renforcerait mes liens avec le pays, et qu'il m'apporterait volontiers son appui¹⁹⁴.

Ou encore :

Dimanche 10 Décembre. — [...] Je dois faire des conférences sur l'histoire naturelle à la Wernerian Society, au cours de chacune de leurs réunions durant le reste de mon séjour ; le professeur Jameson m'a dit que je ne tarderais pas à devenir membre de toutes les autres sociétés savantes et que cela donnerait de l'influence à mon œuvre à travers toute l'Europe¹⁹⁵.

« Renforcer les liens avec le pays », « à travers toute l'Europe » : des mots qu'Audubon, sous l'effet de l'excitation, jette librement sur les pages de son journal, mais qui traduisent en creux un calcul délibéré du professeur Robert Jameson. En associant le nom d'Audubon avec celui de la Wernerian Society, et en veillant à la bonne intégration de l'américain dans le milieu scientifique européen, le président mise sur l'effet synergique de leur alliance scientifique. L'assurance d'une renommée internationale de sa société savante – et potentiellement de Jameson lui-même –, peut s'appréhender dans ce contexte d'affirmation identitaire écossaise vis-à-vis de la souveraineté scientifique londonienne que nous évoquons plus tôt.

À Londres, pourtant, la Zoological Society n'est pas moins l'expression d'une revendication nationale, et révèle le besoin des hommes de science londoniens de se mesurer aux autres capitales européennes du savoir, et particulièrement à leurs rivaux français. À Paris, le Muséum d'Histoire Naturelle compte dans ses jardins une ménagerie publique depuis 1794, et s'enorgueillit en 1827 d'y accueillir Zarafa, la girafe offerte à Charles X par le vice-

¹⁹⁴ Audubon, *J&R*, 289.

¹⁹⁵ Audubon, *J&R*, 293.

roi d'Égypte Méhémet Ali. Londres par comparaison, ne peut se prévaloir à cette période que des espaces cruellement réduits et principalement lucratifs de la Ménagerie Royale, dans la Tour de Londres, et du zoo particulier d'Edward Cross, dans l'Exeter Exchange¹⁹⁶. Si George IV reçoit lui aussi une girafe de la part du prince égyptien, l'animal reste confiné à l'abri des regards au château de Windsor, comme animal royal de compagnie¹⁹⁷. Dans l'objectif de parer à cette lacune scientifique, et toujours dans le contexte de compétition culturelle entre les puissances européennes, la Zoological Society établit donc dès ses débuts en 1826 les plans d'un parc zoologique sur le modèle du Jardin des Plantes parisien¹⁹⁸.

Quels que soient les moteurs de ces espaces sociaux du savoir, ils constituent ainsi pour Audubon un moyen efficace de prospection commerciale. En cultivant ses relations sociales, le naturaliste se construit un socle sur lequel s'appuyer pour recueillir des souscriptions et assurer financièrement la production de son œuvre.

Nous avons distingué les sociétés privées et publiques pour mieux articuler notre analyse et étudier les mécanismes inhérents à chacun de ces espaces. Il convient néanmoins de préciser que la frontière entre les institutions officielles et les sociétés savante n'est pas aussi arrêtée et que, bien au contraire, elle s'avère poreuse : en témoignent les positions de Jameson, qui appartient à la fois à l'université et à la Wernerian Society, ou de Children, secrétaire de la Royal Society, mais également membre fondateur de la Zoological Society. Le rapport individuel à la connaissance et la « commensurabilité » propre aux espaces privés du savoir est également souvent présent dans les institutions officielle, comme le montre l'existence d'un *club* de la Royal Society auquel Audubon se voit convié¹⁹⁹. Inversement, les sociétés privées peuvent aussi avoir un rôle à jouer dans la politique gouvernementale et la position de la Grande-Bretagne sur la scène mondiale de la connaissance : c'est le cas, nous l'avons vu, de la Zoological Society.

¹⁹⁶ British Library, « Collection items », Royal Menagerie, Exeter 'Change, Strand. [en ligne] <https://www.bl.uk/collection-items/royal-menagerie-exeter-change> [consulté septembre 2019]

¹⁹⁷ Alexandra Loske, « Everybody Loves a Giraffe, Especially our George », Brighton Museums, Collections, Fine arts. [en ligne] <https://brightonmuseums.org.uk/discover/2011/04/12/everybody-loves-a-giraffe-especially-our-george/> [consulté septembre 2019].

¹⁹⁸ Henry Scherren, *The Zoological Society of London : a sketch of its foundation and development, and the story of its farm, museum, gardens, menagerie and library*, Londres, 1905, 17-19.

¹⁹⁹ Audubon, *J&R*, 360.

II. Espaces de circulation et de réception du savoir

Les dessins des *Oiseaux d'Amérique*, nous l'avons compris dans les derniers chapitres, constituent le véritable discours scientifique d'Audubon, un savoir sous une forme visuelle. Cependant, la connaissance n'a pas de sens sans interlocuteur, et, maintenant que son discours est validé par les instances officielles du savoir, il s'agit pour Audubon de le diffuser *via* des textes mais aussi et surtout *via* sa forme visuelle. En effet, rappelons qu'Audubon n'est pas seulement un scientifique, il est aussi artiste : c'est d'ailleurs sur la relation entre le dessin et l'observation qu'il fonde sa crédibilité scientifique. Ainsi, lorsqu'il embarque pour l'Angleterre en mai 1826, ses intentions sont claires : gagner la reconnaissance des hommes de science européens, certes, mais surtout révéler son *oeuvre* au public. La notion de public s'avère ainsi très importante pour Audubon, qui veut diffuser largement son travail de pointe – et c'est justement à travers ses images qu'il balance entre le discours rigoureux et spécialiste et la popularité au sein du grand public. Ce rapport à la circulation et à la réception de son travail constitue ainsi une étude de cas particulièrement intéressante dans cette période de séparation des arts et des sciences.

Vendre ses dessins d'oiseaux – c'est à dire vendre son discours scientifique – à la manière d'une œuvre d'art pourrait certes rapporter de l'argent à Audubon et une renommée parmi les spécialistes, mais elle ne lui apporterait pas d'engouement populaire. Pourtant, nous l'avons vu plus tôt, c'est ce précisément qu'il recherche, et ce moins dans une perspective mégalomane que dans l'idée de construction identitaire américaine. Par le développement du savoir et la célébration combinée les beautés de la nature américaine, Audubon tâche en effet de démontrer au plus grand nombre combien l'Amérique est source de découvertes. Et pour parvenir à ses fins, Audubon a une idée en tête : celle de la publication de ses dessins sous la forme d'un livre. Une idée en germe probablement depuis sa rencontre avec Alexander Wilson, en 1810, lorsque celui-ci lui présente sa collection de dessins ornithologiques et son intention de les faire publier²⁰⁰. Ce faisant, Audubon, à la suite de Wilson qu'il admire particulièrement, viendrait se placer dans une histoire du livre naturaliste illustré : une tradition dans l'histoire naturelle, dont l'historiographie souligne la première apparition en

²⁰⁰ Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 22.

1542²⁰¹, et à travers laquelle Audubon s'est lui-même formé, tant sur le plan scientifique qu'artistique. Les dessins de jeunesse conservés au Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle et de la Houghton Library de la Harvard University révèlent qu'Audubon s'est en effet dans un premier temps conformé aux conventions picturales qui voulaient que l'on représente les oiseaux de profil, témoignant ainsi d'un legs buffonien. Rappelons par ailleurs que le jeune Audubon, à Nantes, était formé par le naturaliste d'Orbigny et probablement Dubuisson, et par conséquent sûrement très au fait de cette littérature illustrée.

Il convient par ailleurs de replacer l'intention d'Audubon dans le contexte de la popularisation de la lecture qui s'opère au cours du siècle des Lumières et particulièrement au sein de la période georgienne britannique. Le développement massif du livre, dû aux progrès techniques de l'imprimerie et de la papeterie, ainsi que de nouveaux réseaux de distribution et de circulation, telle la mise en place de salons de lectures et de services de bibliothèques²⁰² a permis la création d'un nouveau et plus large lectorat. Cet accroissement du marché du livre correspond en effet à un intérêt croissant pour la chose intellectuelle et au succès économique de la communication sous forme imprimée²⁰³. Audubon, chez qui on décèle un fort attachement à la littérature à travers ses fréquentes références aux auteurs contemporains britanniques – Byron, Edgeworth, Thompson, Smollet, et surtout Scott²⁰⁴ –, est partie prenante de cette culture littéraire qui imprègne son époque. On peut sans trop de risques apparenter cet appétit pour les belles-lettres à sa relation à Lucy et la famille très cultivée des Bakewell²⁰⁵, mais surtout à l'apprentissage éclairé qu'il reçoit à Nantes étant jeune. Les rares souvenirs d'enfance qu'Audubon évoque dans ses écrits permettent notamment de saisir l'importance et la sagesse accordées à la lecture dans l'éducation parentale, et dont témoigne le passage suivant :

La première fois que mon père rentra de mer après cela, ma chambre ressemblait à une salle d'exposition, et il fut si content en découvrant mes diverses collections qu'il me complimenta sur mon goût pour semblable passe-temps ; mais lorsqu'il s'enquit de mes autres activités et

²⁰¹ Voir Valérie Chansigaud, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Paris, 2009.

²⁰² Voir David Allan, *A nation of readers: the lending library in Georgian England*, Londres, 2008.

²⁰³ Thomas Bremer, « Introduction » in: *Modes de lecture dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, 2006, 19-25.

²⁰⁴ Forkner, « Préface » in : Audubon, *J&R*, 13.

²⁰⁵ Jackson émet tout au long de son ouvrage l'hypothèse du déménagement de la bibliothèque familiale des Bakewell lors de leur immigration en Amérique, et qui aurait profité à Audubon. Jackson, *John James Laforest Audubon*, 80.

que, la mine coupable, je baissai la tête, il me planta là sans rien dire. Après dîner, il demanda à ma sœur de faire un peu de musique et, en l'entendant jouer, il fut si enchanté de ses progrès qu'il lui offrit un beau livre. [...] Le lendemain matin, à l'aube, lui et moi partions en voiture de maître ; on y avait arrimé ma malle, etc., j'avais mon étui à violon sous les pieds, puis le cocher reçut l'ordre de se mettre en route, et mon père sortit un livre de sa poche pour lire en silence, me laissant seul avec mes pensées²⁰⁶.

Le livre se révèle donc comme un objet particulièrement significatif pour Audubon dans sa teneur intellectuelle, mais peut aussi y voir une qualité matérielle. Le livre symbolise, d'une part, l'assemblage physique, la « reliure » des connaissances entre elles, et par leur organisation en chapitres, la classification sensible du savoir, et de la compréhension du monde. D'autre part, nous l'avons évoqué, le livre se transporte, se distribue : c'est un objet mouvant qui se transmet de main en main, qui touche un éventail de personnes de tous âges, de chaque sexe et de différentes conditions sociales. C'est par ailleurs un objet de valeur qui peut se revendre, par sa qualité conceptuelle, mais aussi par sa valeur substantielle, surtout lorsqu'il recourt à un savoir-faire d'excellence. Enfin, le livre est reproductible, se multiplie par centaines voire par milliers. On constate ainsi un goût des naturalistes et des collectionneurs pour les beaux livres de science illustrée : pour les uns, le livre constitue une valorisation de leur travail, l'occasion de reproduire, multiplier mais surtout transcender leurs œuvres par des techniques de pointe en matière d'impression ; pour les autres, c'est une manière de valoriser leur cabinet, de flatter leur expertise et la sûreté de leur goût. Un livre illustré de science est donc par conséquent souvent aussi un livre d'esthète, et au début du dix-neuvième siècle, on ne s'étonne pas de retrouver un Pennant, un Bewick, ou un Buffon dans les collections des amateurs d'art et de nature.

La publication des *Oiseaux d'Amérique* s'opérera en Grande-Bretagne et, nous l'avons dit, mobilisera deux maisons d'édition pour la parution d'entre cent soixante-quinze et deux cents exemplaires sur une période de onze ans²⁰⁷. Cette partie a pour ambition de comprendre ce processus, les étapes qui se sont succédées entre la présentation des aquarelles originales dans l'espace d'exposition et leur acquisition sous la forme d'un livre par les souscripteurs.

²⁰⁶ Audubon, *J&R*, 52.

²⁰⁷ Dont près de quatre-vingt exemplaires pour des souscripteurs européens. Fries, « Subscribers sets and costs », in : *The double elephant folio*, 140, 171.

Entre temps, ces aquarelles ont circulé dans le pays avec Audubon, pour finalement retourner définitivement avec lui aux États-Unis en 1839. Mais ces dessins ont engendré d'autres images, leurs reproductions gravées par Lizars puis Havell, qui elles-mêmes pourront circuler indépendamment. C'est précisément ce phénomène, les mécanismes inhérents à la communication du discours scientifique d'Audubon, que nous souhaitons explorer ici tout en tâchant de comprendre qui consomme ce discours et pourquoi.

A. Culture imprimée

Nous avons déjà souligné à quel point, à Liverpool, Audubon et ses *Oiseaux d'Amérique* investissent rapidement l'espace public. Les dessins sont visibles de tous les Liverpuldiens grâce à l'espace d'exposition au Royal Institution dans lequel Audubon est accueilli. Néanmoins, Audubon ne recherche pas seulement la reconnaissance, il cherche aussi un éditeur pour *diffuser* son œuvre. Liverpool à cette période n'ayant pas d'organe de presse à proprement parler, son entourage lui conseille de se tourner vers Londres, mais surtout vers Édimbourg, à l'évidence par ce qu'on estime qu'il sera plus facile de s'y faire une place – l'« Athènes du Nord » est en ce moment un centre de bouillonnement scientifique, néanmoins plus petit en taille, et donc plus accessible que Londres.

1. *Production d'un double-éléphant folio*

La capitale écossaise, en effet, est en pleine culture de la distance par rapport à Londres, et accueille favorablement le travail scientifique d'Audubon. Nous avons pu voir que les institutions publiques du savoir différenciaient de plus en plus les sciences et les arts, par un processus de professionnalisation. Dans le domaine privé, cependant, cette frontière n'est pas aussi rigide et artistes, naturalistes et scientifiques se côtoient beaucoup, comme en témoigne la relation étroite entre les peintres-naturalistes William Jardine, John Prideaux Selby, l'artiste-graveur William Home Lizars, l'imprimeur et scientifique Patrick Neill, et le professeur Robert Jameson. La Wernerian Society a même un peintre officiel, Patrick Syme,

un peintre de fleurs et oncle de John Syme qui réalisera le portrait de Audubon à l'automne 1827. Aussi, lorsque Audubon rencontre Lizars en octobre 1826, ce dernier se passionne instantanément pour les dessins du naturaliste :

Lentement, j'ai défait la boucle de mon carton à dessins, ai avancé une chaise à mon visiteur et, le cœur plein d'appréhension, je lui ai tendu un dessin. M. Lizars s'est levé d'un coup en s'exclamant : « Mon Dieu ! Je n'ai jamais rien vu de pareil ! » Et il ne cessait de manifester sa surprise et son ravissement, ajoutant que Sir William Jardine devait voir cela et qu'il lui écrirait ; et ajoutant encore que M. Selby devait lui aussi voir mes peintures²⁰⁸.

Fils du graveur Daniel Lizars, William Home Lizars se forme d'abord aux métiers de la gravure et de l'impression auprès de son père. Dans l'ambition de devenir peintre professionnel, il intègre la Trustees' Academy d'Édimbourg, sous la direction de John Graham, et expose en 1812 à la Royal Academy de Londres deux huiles sur toiles, *A Scotch Wedding* et *Reading of the Will*, aujourd'hui conservées aux National Galleries of Scotland. L'année même où Lizars s'est fait connaître avec ces deux œuvres, son père décède et, malgré son récent succès en tant que peintre, William décide de se concentrer sur la gravure et l'impression sur cuivre afin de soutenir sa mère et sa famille²⁰⁹. Fort de sa formation artistique, Lizars se révèle comme dessinateur, graveur et illustrateur topographique, et se fait reconnaître pour ses publications destinées au tourisme écossais (impulsé notamment grâce au succès des romans de Walter Scott), telles *The Picturesque views of Edinburgh*²¹⁰ d'après John Wilson Ewbank (1825), ainsi que pour ses collaborations avec des peintres écossais tels Alexander Nasmyth²¹¹. En 1826, il est étroitement impliqué dans la fondation de la Royal Scottish Academy qu'il rejoint comme graveur associé. Il contribue également à la gravure et la publication d'ouvrages médicaux comme celui de son frère John Lizars, *A System of Anatomical Plates of the Human Body* (1822-1826).

²⁰⁸ Audubon, *J&R*, 270.

²⁰⁹ Jennifer Melville, « Lizars, William Home (1788-1859) », Oxford Dictionary of National Biography Online [en ligne] <https://doi-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/10.1093/ref:odnb/16815> [consulté septembre 2019].

²¹⁰ Audubon se fait d'ailleurs offrir un exemplaire de cet ouvrage par William Lizars en gage d'amitié. Audubon, *J&R*, 272.

²¹¹ Peter Garside, « Print illustrations and the cultural materialism of Scott's Waverley novels », *Essays and Studies*, vol. 66, 2013, 129.

En novembre 1826, Lizars décide d'entreprendre la publication de la première série des *Oiseaux d'Amérique*, dont il réalise la gravure sur cuivre et le tirage des deux premières planches dès le début du mois suivant. À cette période, pourtant, il est déjà engagé dans la réalisation de la publication commune des naturalistes Selby et Jardine, *Illustrations of Ornithology*, et l'idée de mener de front ce projet avec celui d'Audubon s'avère particulièrement ambitieuse. En effet Audubon est très déterminé sur l'apparence finale que devra prendre son livre : les oiseaux doivent être reproduits en couleur et grandeur nature, le plus fidèlement possible aux aquarelles originales. Cela suppose donc un grand format de papier – le plus grand qui soit, c'est à dire le format double-éléphant, soit soixante-quinze par cent centimètres – et surtout, nécessairement, plus de temps et de main d'œuvre pour graver, imprimer, manipuler et colorer les planches à la main. Le projet des *Oiseaux d'Amérique* est donc un projet colossal et très coûteux : une opération qui s'avère extrêmement risquée pour Lizars, d'autant qu'Audubon, de son côté, n'a pas l'argent pour assumer la production de l'ouvrage et qu'il est à cette époque encore trop peu reconnu par les instances productrices du savoir pour pouvoir s'engager dans une levée de fonds. Aussi, on s'interroge sur les raisons qui ont bien pu le motiver le graveur écossais à produire *Les Oiseaux d'Amérique* sans garanties financières.

La réponse semble se trouver dans la bonne compréhension de Lizars du contexte culturel dans lequel il vit. En effet, s'il ne connaît pas Audubon et qu'il découvre seulement son œuvre, il connaît cependant bien le public écossais. Par son parcours artistique et sa carrière de graveur et imprimeur, et donc, en tant que professionnel de la *diffusion*, Lizars s'est forgé une expertise de la tendance picturale. Il sait quels travaux ont potentiel à être généralisés et collectionnés, car il connaît le goût de ses clients, ceux qui ont souscrit au projet de Selby et de Jardine, comme ceux des *Picturesque Views of Edinburgh*. Aussi, son investissement dans le projet d'Audubon est révélateur non seulement d'une foi en la qualité scientifique d'Audubon, fondée sur sa bonne connaissance des milieux écossais du savoir, mais surtout d'une certaine clairvoyance quant à l'affordance des *Oiseaux d'Amérique* à plaire au public. C'est ainsi qu'il déclare à Audubon : « M. Audubon, les gens d'ici ne savent pas qui vous êtes, mais croyez-moi, ils vont l'apprendre »²¹².

²¹² Audubon, *J&R*, 272-273.

À travers ce propos se devine donc l'intention lucrative de Lizars de publier Audubon, et nous verrons en effet dans notre seconde partie que Lizars ne s'y trompe pas : *Les Oiseaux d'Amérique*, en répondant à la demande du public cultivé britannique, s'inscrivent en effet dans la façon aimable (*polite*) de consommer le savoir. Toutefois, c'était sans compter sur la sur-estimation de Lizars de ses capacités de production à l'imprimerie. La réalisation juxtaposée des *Oiseaux d'Amérique* d'Audubon et des *Illustrations of ornithology* de Selby et Jardine, excède en effet les ressources matérielles et humaines de la maison d'édition, si bien qu'après la parution des dix premières planches pour Audubon, Lizars est contraint de se retirer en juin 1827 du projet, suite à la grève de ses coloristes²¹³. La reproduction des *Oiseaux d'Amérique* et leur processus de publication prennent alors un tournant significatif puisque, le nouveau graveur et imprimeur Robert Havell s'appuie sur une technique différente de gravure, faisant gagner les planches en qualité. Néanmoins, l'importance de Lizars dans l'opération globale de diffusion de l'œuvre d'Audubon ne doit pas être minimisée : bien au contraire, il faut souligner que les reproductions par Lizars sont très rapidement profitables au naturaliste, puisque c'est par leur présentation à la Royal Scottish Academy qu'il peut bénéficier d'un soutien scientifique et artistique des instances publiques :

À sept heures, M. Lizars est arrivé et nous sommes partis à la réunion de l'Académie Royale. Deux de mes planches se trouvaient sur la table. Le Dr Brewster et M. Allan souhaitaient que l'Académie souscrive à mon œuvre, et le comité s'est retiré pour en débattre ainsi que d'autres sujets ; l'assemblée était importante et composée sans aucun doute de gens de haute culture²¹⁴.

Les premières estampes réalisées par Lizars servent également de pierre de touche à Audubon pour justifier de son ambition à ses potentiels souscripteurs, et leur permettre de juger de la qualité du travail. La rencontre d'Audubon avec Lizars et leur collaboration, aussi courte qu'elle soit, constitue un tremplin non négligeable pour Audubon qui, sans son « *bon cheval de bataille*^{*215} » et son inspiration visionnaire, n'aurait peut-être jamais pu se faire de nom à Londres, voire n'aurait peut-être jamais pu faire aboutir le projet de sa vie.

²¹³ Audubon, *J&R*, 358.

²¹⁴ Audubon, *J&R*, 300.

²¹⁵ *En français dans le texte original. Audubon, *J&R*, 273.

Dès l'été 1827, Audubon est donc en quête d'un nouvel imprimeur, et profite de son séjour à Londres pour délocaliser la production de ses *Oiseaux d'Amérique*. La capitale britannique est un centre d'impression prolifique à cette époque, et comprend de grands organes de presse et éditoriaux. Dans une lettre à Lucy en juin 1827, Audubon s'émerveille des capacités de production de la ville : « Londres offre toutes sortes de facilités imaginables ou nécessaires à la publication d'une œuvre aussi immense [que *Les Oiseaux d'Amérique*]²¹⁶ ».

En tant que capitale politique et culturelle, Londres constitue en effet un « centre de calcul » majeur pour l'Empire Britannique dans sa poursuite du savoir-utile, et cette assimilation des connaissances passe notamment par un système de production imprimée efficace depuis le dix-septième siècle²¹⁷. Scientifiques et artistes s'associent pour rendre visuel le discours nouveau, à l'instar du chirurgien William Hunter qui publie en 1774 une *Anatomy of the human gravid uterus exhibited in Figures*, un recueil de 34 planches illustrées par l'artiste anatomiste Jan van Rymsdyk, représentant l'utérus humain à différents stades de la grossesse, et dans des états progressifs de dissection²¹⁸. Mais surtout Londres est marquée une tradition de la gravure d'art, en germe à la fin du dix-septième siècle, et qui fleurit au dix-huitième siècle avec l'émergence de la gravure satirique, avec les figures de William Hogarth ou James Gillray²¹⁹ ; de la gravure topographique²²⁰ et du récit de voyage et des guides imprimés de tourisme domestique, sous l'impulsion de William Gilpin dans le dernier quart du dix-huitième siècle avec la publication de ses *Observations on the River Wye*²²¹. La technique de la gravure se voit par ailleurs améliorée au tournant du dix-neuvième siècle grâce à la mise au point de l'aquatinte, notamment par Paul Sandby²²². Ce procédé permet de

²¹⁶ « London affords all sorts of facilities imaginable or necessary for the publication of such immense work » Corning, *Letters of John James Audubon*, 28.

²¹⁷ Elizabeth L. Eisenstein, « The book of Nature transformed : Printing and the rise of modern science », in : *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, 2012, 209-285.

²¹⁸ Voir Mungo Campbell & Nathan Flis, *William Hunter and the Anatomy of the Modern Museum*, Yale, 2018.

²¹⁹ James Baker, *The Business of Satirical Prints in Late-Georgian England*, Londres, 2017, 79.

²²⁰ John Bonehill, « 'The centre of pleasure and magnificence' : Paul and Thomas Sandby's London », in : *Huntington Library Quarterly*, n°75 (3), 2012, 365- 392.

²²¹ William Gilpin, *Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770*, Londres, 1782.

²²² Voir John Bonehill & Sarah Skinner « 'Grand Secrets': Sandby's Materials and Techniques » in: *Paul Sandby Picturing Britain*, éd. John Bonehill & Stephen Daniels, cat. exp., Londres, 2009.

reproduire la transparence de l'aquarelle, non pas par un réseau de lignes comme au burin ou à la pointe sèche, mais grâce à la dispersion d'une poudre de résine qui, après morsure à l'acide, donne des teintes plus veloutées que les stries graphiques. C'est cette technique que vont utiliser les nouveaux éditeurs d'Audubon, Robert Havell père et fils, pour graver *Les Oiseaux d'Amérique*. Grâce à l'aquatinte, les reproductions d'oiseaux gagnent en transparence et en éclat par comparaison avec les deux premiers numéros tirés par Lizars. En effet, le graveur écossais n'a utilisé que la pointe sèche pour traduire les niveaux de gris, utilise un vocabulaire de lignes et de trames optiques qui, malgré leur finesse, viennent altérer la clarté des couleurs. Havell, par la technique de l'aquatinte, obtient des niveaux de gris davantage transparents, à la manière d'une superposition de calques, et rendant de fait une texture beaucoup plus légère. Les planches, comme pour Lizars, sont ensuite colorées à la main par les coloristes. Audubon constatera lui-même des variantes dans l'application des couleurs, et veillera très consciencieusement à ce que les planches soient conformes à ses dessins, comme en témoigne cette lettre adressée à Robert Havell en décembre 1835 :

J'ai examiné, et cela de près, la plaque d'*Ardea Occidentalis* - l'oiseau est parfait ! Les terminaisons des parties les plus sombres du ciel sont trop dures, et j'aimerais que ces extrémités ou bords extérieurs soient grattés et que les teintes violacées de ces parties soient rendues plus foncées par les coloristes²²³.

Les Oiseaux d'Amérique viennent donc profiter d'un marché londonien favorable à la gravure. La maison d'édition Havell profitera d'ailleurs largement de cette production, non seulement financièrement, mais également en notoriété, ce qui est également particulièrement visible sur les annonces publicitaires de Havell, qui utilisent le nom d'Audubon²²⁴ (fig. 8 et 9). Dans un décor sophistiqué, composé de livres, de tableaux, d'une bibliothèque, de cloches en verre comprenant des animaux naturalisés, l'ensemble évoquant la composition d'une nature morte, deux rapaces en plein vol tendent par leur bec une peau entière de zèbre. Sur sa surface tannée est écrit : « Robt Havell, Graveur, marchand de gravure, et éditeur pour sa

²²³ « I have examined, and that closely too, the plate of *Ardea Occidentalis* — the bird is perfect ! The terminations of the darker portions of the sky are too harsh, and I should like you to have these extremities or outer edges scraped and the purplish tints about those parts rendered darker by the colorers. » Corning, *Letters of John James Audubon*, 107.

²²⁴ Prospectus publicitaire pour la maison Havell, page verso, in : Herrick, *Audubon The Naturalist*, 386-387. (Reproduction du document en annexes).

Majesté et la famille royale. 77 Oxford Street (à l'opposé du Panthéon), Londres ». Sur les autres éléments de la composition, on peut lire « portrait » « encadrement » « reliure » « coquillages » « oiseaux » « couleurs » et finalement, au centre, sur la tranche d'un grand ouvrage, « Birds of America ». À côté, la maison Havell liste ses publications d'histoire naturelle et de vues topographiques, Audubon est encore listé le premier. Parmi toutes ses références catalogue, Audubon constitue donc un argument publicitaire irremplaçable. À l'époque où est publié ce prospectus, dans les années 1835²²⁵, le succès d'Audubon est devenu patent auprès du public, et Havell profite de cette notoriété pour élargir sa clientèle.

Audubon ne choisit pas Havell non plus par défaut. Tout d'abord, c'est un graveur spécialisé en reproduction d'esquisses de voyages et de vues topographiques, et surtout en histoire naturelle. La publicité est très intéressante en ce qu'elle met en évidence non seulement de la popularité de l'histoire naturelle auprès du grand public, mais également en ce qu'elle révèle la connexion étroite que cette science a avec le milieu de l'imprimerie. De la même manière que l'imprimerie est liée aux arts graphiques (et qu'elle vend, comme l'indique l'affiche publicitaire, de l'aquarelle en « pains » ou en « godets », du papier, des crayons, des pinceaux, et autres matériaux d'artistes²²⁶), elle est aussi liée au milieu de l'histoire naturelle, et vend non seulement des ouvrages en la matière, mais aussi des « coquillages », « Oiseaux et bêtes empaillées et conservées », « un bon assortiment d'insectes », « taxidermie et l'art de collectionner et de préparer des objets d'histoire naturelle ²²⁷ ». La maison d'édition fait ainsi également office de musée, et d'ailleurs le magasin est renommé « zoological gallery » sur la façade (fig. 7). Au delà de l'intérêt partagé entre Audubon et Havell, la publicité est donc révélatrice de la nature de la clientèle de la maison d'édition, à savoir des collectionneurs. Là encore on voit bien en quoi la société à la fin de l'ère georgienne est encore ancrée dans le modèle de développement du dix-huitième siècle et de l'idéal des Lumières. Car si les instances officielles du savoir, comme à Édimbourg et à Londres, ont de plus en plus tendance à séparer les arts et les sciences, ce n'est pas le cas dans

²²⁵ Les deux premiers volumes de la *Biographie ornithologique* sont parus, le troisième paraît à la fin de l'année 1835.

²²⁶ « Water colours in cakes or boxes, black lead pencils, brushes, drawing papers » Prospectus publicitaire pour la maison Havell, page recto in : Herrick, *Audubon The Naturalist*, 386-387. (Reproduction du document en annexes).

²²⁷ « Birds and beasts stuffed and preserved », « a good assortment of insects » ; « taxidurmie [*sic*] and the art of collecting and preparing objects of natural history ». Prospectus publicitaire pour la maison Havell, in : Herrick, *Audubon The Naturalist*, 386-387. (Reproduction du document en annexes).

les couches sociales, où les arts et les sciences restent très intriquées, et dépendent l'un de l'autre : ce phénomène se constate notamment chez les collectionneurs, qui sont surtout des *virtuosi*, des « hommes de loisir et de culture », aussi versés dans la littérature que dans la science, dans les arts que dans l'histoire²²⁸. La clientèle d'Havell est donc très certainement l'un des critères de choix d'Audubon, qui veut toucher la cible des collectionneurs, à la fois amateurs d'arts et d'histoire naturelle – celle que sert la maison Havell. Ainsi, Audubon se rend au 77 Oxford Street dès les premiers jours de sa recherche, déterminé à ce que ce soit les Havell qui prennent en charge le processus de publication alors vacant des *Oiseaux d'Amérique*²²⁹. De son côté, de la même façon que Lizars neuf mois plus tôt, les Havell père et fils ont su voir le potentiel lucratif des dessins d'Audubon, et y reconnaître le goût du public.

C'est donc un double-éléphant folio qu'Audubon fait réaliser pour diffuser son discours scientifique. Le format, nous l'avons évoqué, n'est pas anodin et traduit non pas tant une ambition démesurée que le moyen d'appuyer son discours, fondé, comme il s'en défend, sur l'observation et la représentation de faits, ainsi que l'illustration des oiseaux grandeur nature²³⁰. Mais il faut voir aussi cela comme un moyen de diffuser sa manière, son *art*. Loin du croquis, de l'ébauche, du petit format spontané que constitue souvent l'aquarelle, Audubon en fait son médium d'excellence et il le fait en grand format. À l'instar des peintres d'histoire, Audubon donne à son œuvre, par sa taille exceptionnelle, une dimension spectaculaire, et fait entrer ses illustrations ornithologiques dans le registre de l'art. Il n'est donc pas question de « réduire » son œuvre. Quel qu'en soit le prix, les estampes des *Oiseaux d'Amérique* doivent rivaliser de dextérité, et retranscrire au mieux sa manière. Audubon veut faire de son travail un objet *remarquable*, sur le plan intellectuel comme sur le plan esthétique : la qualité des estampes doit égaler la qualité du discours. Audubon parle d'ailleurs, comme cité plus tôt, de sa « grande oeuvre » : grande par sa taille, sa qualité, et son prestige. Or imprimer de si grandes illustrations s'avère si cher qu'il fait nécessairement basculer le projet dans la catégorie de livre de luxe, destiné à une minorité élitiste, et donc diffusé dans une moindre mesure. Il s'agit donc d'un compromis entre la « démocratisation » scientifique, l'ouverture

²²⁸ John Gascoigne. *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture*. Cambridge, 2003. p.115

²²⁹ Audubon, *J&R*, 359-361.

²³⁰ Voir à ce sujet le chapitre III.

du discours réservé à une minorité intellectuelle à une audience plus large, et la qualité moindre du livre populaire, aux coûts de production faible. D'autres artistes comme Thomas Bewick, et que Audubon admire, ont fait un choix différent et ont préféré réduire les coûts de production par la gravure sur bois de bout et monochrome pour créer des ouvrages très estimés du grand public et plus largement diffusés. Plus tard, Audubon, qui a bien conscience de l'inaccessibilité en nombre et en prix de son travail, réalise une édition *in octavo* de ses oiseaux, grâce à la *camera obscura*, à laquelle il a été initié par David Brewster à Édimbourg.

2. Diffusion des numéros et communication

Un compte-rendu très complet du processus de production a été réalisé par Waldemar Fries dans son ouvrage *The double elephant folio*²³¹ ce que complète par ailleurs la recherche de Cathleen Baker par l'université de Syracuse²³². Aussi nous aborderons rapidement le processus de fabrication pour nous intéresser plus précisément sur la manière dont les produits étaient diffusés et communiqués. Audubon et Lizars mettent en place un programme de diffusion des gravures : elles sortiront par numéro (matriculés en chiffres arabes), chaque numéro comprenant cinq planches (matriculées en chiffres romains). Audubon envisage au lancement du projet un ensemble d'environ quatre cent planches, qui formeront trois volumes distincts d'environ cent trente planches chacun. Finalement en 1838, ce sont quatre cent trente-cinq planches qui seront produites, formant ainsi quatre volumes (quatre volumes formant un set). Comme l'indique le *Prospectus*²³³, cinq numéros paraissent chaque année, et les numéros sont envoyés à chaque souscripteur au fur et à mesure qu'ils étaient remplis et sont payés à l'avance ou sur réception. D'autres abonnés préfèrent attendre que tous les numéros d'un volume soient prêts, et s'arrangent ensuite avec Audubon pour que le ou les

²³¹ Waldemar H. Fries, *The double elephant folio : the story of Audubon's Birds of America*, Chicago, 2006 (rééd. Fries et Susanne M. Low, 2006).

²³² Cathleen A. Baker, *Audubon's The birds of America: A Technical Examination and Condition Survey of the Four-Volume Folio Set Belonging to Syracuse University*, Department of Fine Arts, Graduate School of Syracuse University, 1985, révisé 2006. [en ligne] http://www.thelegacypress.com/assets/audubon_birds_america.pdf [consulté septembre 2019].

²³³ Audubon, « Prospectus », annonce publicitaire in : *Foreign Quaterly Review*, 3, 6, janvier 1829, juillet 1827 - juillet 1846. ; Audubon, « Prospectus », in : *Ornithological biography*, vol.I, Édimbourg, 1831, 540. (retranscription des documents en annexes).

volumes soient reliés et livrés. Les souscripteurs payent deux livres sterlings et deux shillings par numéro de cinq planches (£2 2s.), soit l'équivalent de dix jours de travail d'un ouvrier qualifié. Un volume non relié coûte £42 contre £52 pour un volume relié, soit l'équivalent de trois chevaux, ou d'une voiture de luxe²³⁴. Pour chaque numéro, Havell fait payer £114 6s. à Audubon, ce qui comprend : 100 exemplaires (soit 500 tirages), les cinq plaques de cuivre, le papier, un contenant en étain pour le transport de chaque numéro, ainsi que la main d'œuvre pour la gravure, l'impression et la mise en couleur. Pour amortir la production Audubon doit donc vendre au moins cinquante-cinq numéros²³⁵, le reste étant du bénéfice brut. La tâche s'avère donc colossale, et pour ne pas sombrer dans l'endettement, Audubon se doit de trouver des souscripteurs rapidement, et sur lesquels il pouvait compter pour conserver leur souscription jusqu'à la fin. Pour ce faire, Audubon profite de son insertion dans les milieux savants pour promouvoir par lui-même la vente de son œuvre, mais il use également d'autres outils de communication, notamment le *Prospectus*. Nous avons déjà évoqué la mise en place de cet imprimé publicitaire avec le patronage du roi George IV puis de la reine Adélaïde : en plus des noms des souverains, Audubon y ajoute différents arguments de vente. En premier lieu, un curriculum très complet, mentionnant ses nombreuses affiliations aux sociétés savantes et académies. On retrouve ici l'idée de « commensurabilité » évoquée par Lubenow : Audubon joue de son appartenance aux réseaux sociaux du savoir, et pour les souscripteurs, acheter Audubon revient dans une certaine mesure à acheter une adhésion à ce réseau. Plus tard, les prospectus comprennent la liste des clients déjà engagés avec Audubon, créant ainsi un double effet d'émulation : non seulement vis-à-vis du naturaliste mais également vis-à-vis des autres collectionneurs. En outre, un petit paragraphe explicatif introduit le client aux particularités de l'ouvrage, que sont la représentation des oiseaux à taille réelle, sans exception, mais également dans leur attitudes naturelles, au sein leur environnement végétal ou animal, et comprenant leurs œufs et leurs nids. Ces explications viennent argumenter ce qu'on appellerait aujourd'hui le « concept » des *Oiseaux d'Amérique*, et attester de leur innovation vis-à-vis des autres productions en histoire naturelle. En cela, Audubon se distingue de ses confrères naturalistes – Selby, Jardine, et surtout Wilson – en se plaçant au

²³⁴ Conversions pour l'année 1830. National Archives, « Calculate purchasing power », Currency converter : 1270-2017. [en ligne] <http://www.nationalarchives.gov.uk/currency-converter/> [consulté septembre 2019].

²³⁵ £114 6s = 2286 shillings. £2 2s = 42 shillings. $2286/42 = 54,43$. Coût de production par parution de 100 numéros : $2286/100 = 22,86$ shillings.

dessus, dans un argument de différenciation. Mais ce qui frappe plus particulièrement se trouve dans l'expression « Oiseaux d'Amérique, à partir de dessins réalisés au cours d'une résidence de vingt-cinq ans sur les territoires des États-Unis²³⁶ » : on touche ici la promesse de la publicité. « Une résidence de vingt-cinq ans » apporte non seulement un gage d'authenticité des dessins, mais c'est aussi la promesse d'un voyage, un appel à l'exotisme, une invitation à découvrir cette région si différente de la vieille Grande-Bretagne, et à l'expérience d'une vie de bohème au cœur du Nouveau Monde.

Audubon délivre lui-même cette annonce publicitaire à ses prospects, mais elle circule également par la presse, comme en témoigne l'exemplaire du *Foreign Quarterly Review*, ainsi que par ses agents. Audubon a en effet bien compris que pour garder active sa clientèle et éviter qu'elle ne se lasse de patienter, il doit se faire aider. Pour veiller sur les besoins de ses souscripteurs, il engage ainsi différents agents, non seulement à Londres, mais également dans les villes d'Édimbourg, Manchester, York, Liverpool, Newcastle, Leeds et même Paris. Leurs missions consistent principalement à distribuer les numéros et récolter l'argent de la vente, s'assurer que la clientèle poursuive son acquisition des numéros suivants, et bien sûr trouver de nouveaux souscripteurs. Comme indiqué dans le prospectus, les agents présentent chez eux des échantillons destinés à donner une idée de la nature et du style de la production. Néanmoins ces chargés d'affaires ne s'avèrent pas tous de la même efficacité et alors que son agent de Manchester, Thomas Sowler, multiplie les souscriptions²³⁷, celui d'Édimbourg, Daniel Lizars n'est pas des plus productifs²³⁸. Pour pallier à la défaillance de certains agents, Audubon se charge donc régulièrement de faire des « tournées » (*'tours'*) pour relancer ses souscripteurs, et accueille également des visites dans ses appartements (*'my exhibition rooms'*), à Édimbourg et à Londres. Mais surtout, grâce à Havell, Audubon a désormais une vitrine, une devanture – un espace qui attire des clients inconnus, des passants. On le voit dans la publicité de la maison d'édition Havell dont nous parlions plus tôt : l'une des

²³⁶ « Birds of America, from drawings made during a residence of twenty-five years in the United States and its territories », Audubon, « I.

²³⁷ Jackson, *John James Laforest Audubon*, 66.

²³⁸ Herrick, *Audubon the naturalist*, 385. NB : Herrick désigne l'agent Daniel Lizars comme étant le père de William Home Lizars, néanmoins celui-ci est mort depuis 1812 : il s'agit donc d'une erreur. Audubon mentionne quant à lui par quatre fois « Daniel Lizars » dans ses journaux, que l'on reconnaît comme le frère de William et un « libraire d'Édimbourg ». Au vu du ton employé par Audubon, on émet l'hypothèse de deux homonymes (Audubon, *J&R*, 296-297, 299, 367)

vignettes²³⁹ représente l'espace de vente, le *show room* de l'entreprise. Sous une large rotonde éclairée, un grand salon de vente se déploie avec aux murs une centaine d'estampes figurant des portraits, des vues topographiques, des reproductions d'œuvres de Wilkie, Turner, Martin, Lawrence, des échantillons d'encadrement, ainsi que des comptoirs pour la vente de papier et de matériel, derrière lesquels se tiennent des vendeurs. Les clients circulent dans la pièce, conversent au sujet de gravures autour de bureaux où sont disposés des animaux naturalisés. Une femme est en train d'acheter de petits spécimens tandis qu'un homme observe les collections taxidermistes (il est vraisemblablement trop près du cadre pour qu'il s'agisse d'un tableau ou d'une gravure : c'est une grande vitrine d'animaux naturalisés). Au centre, enfin, un gentleman est assis à un bureau et consulte la première estampe d'Audubon, figurant le *Dindon sauvage*. Cette illustration vient donc corroborer l'idée selon laquelle Audubon a choisi Havell autant pour son talent que pour sa clientèle : il profite non seulement de sa notoriété sur le marché des collectionneurs pour vendre sa collection mais également de son espace physique, de son implantation géographique qui permet aux curieux de découvrir le travail d'Audubon, et d'utiliser le bouche-à-oreille comme stratégie de communication virale.

3. *Débat dans la presse*

Un autre moyen profitable de communication employé par Audubon est la critique journalistique. Quelle meilleure publicité que celle qui ne vient pas de soi-même ? Non pas que le naturaliste soit maître de tous les articles qui paraissent à l'égard de ses *Oiseaux* – la preuve en est de la « crise » du serpent à sonnette²⁴⁰ –, néanmoins il ne sous-estime pas l'importance de la critique et lorsque cela est possible, encourage la rédaction d'articles à son sujet, se liant par là même d'amitié avec les chroniqueurs. Il s'entend notamment très bien avec l'un des principaux contributeurs du *Blackwood's Edinburgh Magazine*, John Wilson, plus connu sous le pseudonyme de Christopher North, qui a rédigé des articles élogieux à son

²³⁹ Prospectus publicitaire pour la maison Havell, page verso, in : Herrick, *Audubon The Naturalist*, 386-387. (Reproduction du document en annexes).

²⁴⁰ En 1827, Audubon rédige un article scientifique paru dans le *Edinburgh New Philosophical Journal* au sujet du serpent à sonnette, et reçoit les attaques des cercles scientifiques de Philadelphie qui le condamnent comme un affabulateur. Voir à ce sujet Chalmers, « Vultures and Rattlesnakes », *Audubon in Edinburgh*, 132-145.

égard, notamment dans les « Noctes Ambrosianae²⁴¹ ». Le *Blackwood's Edinburgh Magazine* est une revue populaire dont le « mélange de satire et de critiques à la fois acerbes et perspicaces²⁴² » satisfait une audience très large à cette époque. Il comporte une rubrique « histoire naturelle », preuve d'un intérêt populaire pour la discipline, et par conséquent un moyen de faire connaître Audubon à toute la population d'Édimbourg, et même d'Écosse. À Londres, John C. Loudon, éditeur du *Magazine of Natural History*, souhaite une contribution d'Audubon pour l'édition du premier numéro de la revue en 1828 : Audubon accepte la commande suite à la proposition que le naturaliste William Swainson rédige en échange d'un article critique sur *Les Oiseaux d'Amérique*, ce à quoi ce dernier consent à la condition de recevoir en contrepartie l'exemplaire d'un numéro à prix coûtant²⁴³. Audubon n'hésite pas et lui fait pour moins cher, tant il sait que le commentaire de Swainson sur son œuvre est précieux et significatif pour le public. John Loudon et son épouse Jane sont quant à eux connus aujourd'hui pour avoir été des acteurs-clés dans la démocratisation de la presse écrite et le développement de l'image imprimée, et particulièrement vis-à-vis du lectorat féminin, par le biais du *Gardener Magazine*²⁴⁴. On constate donc ici aussi la volonté d'Audubon d'ouvrir son œuvre au grand public.

Les Oiseaux d'Amérique s'inscrivent ainsi dans un âge d'or de la culture imprimée, et Audubon profite non seulement de l'expansion considérable des publications illustrées, qui grâce à l'aquatinte notamment, atteignent des sommets en terme de qualité, et deviennent par conséquent des objets à collectionner, mais il bénéficie aussi d'un marché très favorable à l'histoire naturelle : à travers l'exemple de Havell, on constate un goût commun pour les spécimens naturalisés, qui constituent aussi des objets de collection, et sont sujet à discussion dans les médias imprimés. Cependant il faut moins voir ces conditions favorables comme une *chance* pour Audubon que comme l'origine-même de son ambition. Certes le naturaliste s'exprime par une personnalité ambitieuse qui lui est propre, et dans une dynamique individuelle, mais nous avons vu plus tôt combien il est empreint de cette culture anglaise et

²⁴¹ John Wilson, « Noctes Ambrosianae », in *Blackwood's Edinburgh magazine*, n° 30, Janvier 1827, 112-*105. Voir retranscription et traduction en annexes.

²⁴² Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 44.

²⁴³ Herrick, *Audubon The Naturalist*, 399-401.

²⁴⁴ Voir Sarah Dewis, *The Loudons and the Gardening Press: A Victorian Cultural Industry*, Surrey, 2014.

européenne. Ne serait-ce pas plutôt ce contexte qui a façonné en lui un modèle à suivre et à exalter ? C'est en tout cas ce que nous tenterons analyser dans la partie suivante.

B. Espace domestique

Entre 1827 et 1838 *Les Oiseaux d'Amérique* sont reproduits par Lizars et surtout par Havell sous la forme d'estampes distribuées petit à petit aux souscripteurs d'Audubon. Ce moment cristallise une nouvelle étape dans la chaîne de diffusion de son œuvre : celle de la « consommation » du savoir. Mais qui sont ces consommateurs ? Parmi les souscripteurs, nous nous sommes intéressés à l'Université d'Édimbourg ou au British Museum, deux espaces de création du savoir qui s'engagent dans le projet tant à des fins pédagogiques et d'instruction publique qu'à des fins politiques. Audubon et son œuvre parviennent à séduire bien d'autres institutions européennes lors de son séjour, notamment le Hunterian Museum à Glasgow, les Radcliffe Science et Christ Church Libraries d'Oxford, l'Université et le Fitzwilliam Museum de Cambridge, et même l'Institut de France et la Harleem Library aux Pays-Bas. Pour autant, cette typologie d'institutions du savoir ne constitue pas la majorité des souscripteurs d'Audubon. La liste publiée dans la *Biographie Ornithologique* compte soixante-dix-neuf souscripteurs européens : parmi eux, les institutions ne sont en effet qu'une douzaine seulement²⁴⁵. Le reste se compose de particuliers : si quelques un souscrivent en leur qualité de professionnels (des médecins comme « John Rutter, Esq. M.D., Liverpool », des libraires comme « Mr. Hearne, bookseller, London », ou des conservateurs comme « J. G. Children, Esq., British Museum, London »), beaucoup d'acquéreurs s'avèrent en fait être des aristocrates ou des membres de la bourgeoisie marchande, achetant *Les Oiseaux d'Amérique* pour leur usage personnel. L'œuvre d'Audubon, en tant que forme visuelle du « savoir-utile », s'avèrent donc essentiellement « consommée » dans le foyer familial, et cette partie se propose justement de comprendre les raisons du succès d'Audubon dans le cercle domestique.

²⁴⁵ Calcul approximatif en raison de l'imprécision des intitulés des souscripteurs. Notons par ailleurs que cette liste n'est pas exhaustive, et en tous cas ne compte pas les souscripteurs ayant résilié leur abonnement. Audubon, *Ornithological Biography*, vol. V, Edinburgh, 1839, 647-651. Fries, *The double elephant folio*, 151-171

1. *Histoire naturelle et collectionnisme : une histoire de goût*

Les premières expositions des dessins d'Audubon n'ont pas lieu aux Royal Institution de Liverpool ou d'Édimbourg. En réalité, la première fois qu'Audubon présente son travail sur le sol britannique, c'est dans l'espace réduit et intime du cercle amical. Dès son arrivée à Liverpool, nous l'avons vu, Audubon est accueilli très chaleureusement par Richard Rathbone, « celui qui devait par la suite se conduire envers moi comme un frère », dit Audubon, avant d'ajouter : « Ce n'est pas sa carte qu'il donna au pauvre Audubon, ce fut sa main, avec une cordiale invitation à me rendre chez lui à deux heures²⁴⁶ ». Le lendemain, Richard Rathbone le convie à se rendre chez lui « avec un de [ses] cartons », pour se rendre sur la propriété familiale, Greenbank, et présenter ses dessins à toute la famille.

Quels sentiments me traversaient en dénouant les liens qui attachaient mes cartons ! Je savais que ces bons amis étaient des gens de bon goût et de jugement, et rien ne me permettait de prévoir si j'allais leur plaire. Je palpitais comme le faisan blessé à l'aile ; mais voilà que ces excellentes personnes se mirent à chanter les louanges de mes oiseaux, et je sentais que l'éloge était sincère²⁴⁷.

Un jour plus tard, Audubon est invité à dîner chez les Rathbone, cette fois-ci en compagnie de William Rathbone, frère de Richard, mais également d'Edward Roscoe, fils de William Roscoe.

Après que nous eûmes quitté la table, Mme Rathbone nous a rejoints au petit salon où j'ai dû de nouveau montrer mes dessins. M. Roscoe, qui m'avait entretenu à leur sujet pendant le dîner, ne semblait me laisser aucun espoir, et je me sentais plus triste que d'habitude en les sortant un à un de leur boîte ; mais dès qu'il en eut regardé quelques-uns seulement, le grand homme m'a confié avec enthousiasme : « M. Audubon, vous me voyez surpris et plein d'admiration²⁴⁸ ».

Le reste de la semaine s'ensuit de multiples invitations à Audubon pour présenter ses dessins au cours de déjeuner ou de dîners, et chaque fois son travail est complimenté, si ce

²⁴⁶ Audubon, *J&R*, 223.

²⁴⁷ Audubon, *J&R*, 224.

²⁴⁸ Audubon, *J&R*, 224-225.

n'est encensé. Très vite, le naturaliste est mis en contact avec Lord Stanley, le 13^e comte de Derby, alors membre du Parlement – un homme public, donc, dont le pouvoir est conféré par son appartenance à la haute noblesse. Lors de leur rencontre, le 5 août 1827, le Lord ne déroge pas aux félicitations pour Audubon, dont il est admiratif de ses dessins :

Il est venu vers moi immédiatement, saluant de la tête M. Hodgson sur son parcours, et prenant ma main, il m'a dit : « Monsieur, je suis ravi de vous connaître. » Ses paroles comme ses gestes m'ont tout de suite mis à l'aise. On a apporté mes dessins. Lord Stanley est un grand naturaliste ; un instant après, en regardant mon travail, il s'exclamait : « Superbe ! Merveilleux ! » Quand je l'ai vu à genoux, lorsqu'il eut étalé mes dessins par terre pour les mieux comparer, j'ai oublié qu'il était Lord Stanley, j'ai compris seulement qu'il aimait lui aussi la nature²⁴⁹ ».

Comment expliquer cette ferveur à l'égard des dessins d'Audubon ? À l'évidence cet engouement ne peut simplement s'expliquer par une question de goût, puisque cela signifierait que tout le monde partage les mêmes *préférences*, voire des goûts identiques. Et pourtant – ne serait-ce pas justement le cas ? Il semblerait en effet que les dessins d'Audubon répondent à un goût commun. Comme précédemment indiqué, Audubon s'inscrit dans un contexte culturel propice au développement de l'histoire naturelle : les magasins de Havell sont la preuve qu'il y a une clientèle pour cette discipline. L'engouement pour *Les Oiseaux d'Amérique* s'explique donc essentiellement par ce phénomène culturel, et Audubon s'inscrit lui-même dans cet enthousiasme puisque faisant partie intégrante de cette tradition. On peut ainsi légitimement se demander sur quoi cette appétence est-elle fondée. Nous avons vu dans le premier chapitre l'importance au dix-huitième siècle de la notion de « savoir-utile », puis au cours de notre analyse des espaces officiels de création du savoir, comment cet héritage est toujours prégnant au début du dix-neuvième siècle dans ces espaces par sa dimension politique. Par ailleurs, nous avons vu, pour les espaces privés de la connaissance, que la création du « savoir-utile » dans les sociétés savantes sert *aussi* les intérêts individuels des membres de ces sociétés, qui utilisent le « savoir-utile » comme un outil de commensurabilité sociale : une manière de se mesurer aux autres par la connaissance, et par son insertion dans les milieux du savoir. Finalement, on comprend que ces intérêts individuels, dans les années 1820, sont encore empreints du modèle dix-huitiémiste du *virtuoso* que nous évoquions plus

²⁴⁹ Audubon, *J&R*, 230.

tôt : la propension à s'instruire et donc à s'élever intellectuellement et socialement, dans l'idéal des Lumières selon lequel la science fait partie de la culture générale de l'époque.

L'histoire naturelle, constitue ainsi toujours, à la fin de la période georgienne, une branche du « savoir-utile » : utile non seulement pour les intérêts pratiques et politiques de l'Empire, mais également pour les intérêts de la société, qui à travers son étude, s'instruit et s'élève. Néanmoins, on voit bien qu'il y a une appétence populaire particulière pour cette discipline qui n'est pas la même que pour les mathématiques, par exemple, ou la médecine. Car en plus de s'avérer « utile » (*useful*), l'histoire naturelle a cette particularité en tant que discipline d'être « agréable » (*pleasant*). Pourquoi ? L'histoire naturelle est une science plaisante, certes parce qu'elle se concentre sur le sujet bucolique, pittoresque (*picturesque*) pourrait-on dire, du monde naturel, mais aussi pour sa dimension matérielle. On situe en effet l'origine de l'histoire naturelle comme science comme remontant à la Renaissance européenne et la tradition du *Wunderkammern*, du « cabinet de curiosité » – bien que collectionner les curiosités de la nature n'a pas d'âge ni de géographie dans l'histoire de l'humanité. Avant d'être une science selon notre conception moderne, l'histoire naturelle est donc une discipline qui se construit sur un rapport à la collection : une activité, se constituant d'objets qui ont été évalués et appréciés selon différents critères. Le collectionneur a cette capacité à juger de ce qui relève de l'intérêt ou non : cette capacité, cette légitimité que l'on appelle le *goût*. Or, comme introduit dans notre premier chapitre, le *bon goût*, selon Joseph Addison, participe de la respectabilité d'un homme : l'homme de goût est plus riche que l'homme d'argent, car le goût signifie la connaissance. Dans cette perspective, le goût devient un phénomène culturel, voire même de différenciation car le gentleman est éduqué au *goût pur* ('true taste')²⁵⁰.

Dans le dernier quart du dix-huitième siècle, l'esprit universaliste des Lumières apporte une nouvelle dimension à l'histoire naturelle puisque l'appartenance d'un objet à cette discipline ne relève plus du critère de goût mais du critère scientifique : la connaissance est organisée selon différentes taxonomies et nomenclature, comme celle de Carl Von Linné. Au dix-neuvième siècle, comme l'ont souligné Jean-Marc Drouin et Bernadette Bensaude-Vincent, des naturalistes se confrontent à un conflit d'intérêt entre critère scientifique et critère de goût, et rejettent le critère de goût au rang de l'amateurisme : c'est le phénomène de

²⁵⁰ Morère, *Sens et sensibilité*, 73.

professionnalisation de l'histoire naturelle. Certains naturalistes comme Georges Cuvier sont d'ailleurs tellement engagés dans leur domaine de recherche spécialisé qu'ils considèrent l'intérêt de l'amateur comme un danger possible pour l'avancement de la science. Est ainsi inventé le concept de « grand public » : pour distinguer *de facto* deux catégories de produits du savoir : des produits faisant avancer la science et des produits pour l'usage privé, domestique²⁵¹. Avec l'affirmation du critère scientifique, le grand public n'a donc plus cette légitimité à juger, et la science petit à petit se construit en opposition à cette notion d'amateurisme. Finalement à la fin du dix-neuvième siècle, le grand public s'est détaché du contenu scientifique pur, pour n'en garder que la vulgarisation.

Néanmoins, force est de constater qu'au temps d'Audubon, *Les Oiseaux d'Amérique* en tant que forme visuelle de la connaissance en histoire naturelle, sont consommés autant par les réseaux proprement scientifiques du savoir que par les réseaux particuliers. Il y a donc contradiction pour l'un comme pour l'autre des espaces, et malgré toute la conviction de Cuvier, on constate que la distinction entre professionnel et public n'est pas encore si nette à cette période. L'histoire naturelle dans les années 1830 relie encore le professionnel et l'amateur par sa dimension matérielle et « collectionnable » : on le constate par les collections naturalistes privées qui sont encore nombreuses à cette période, et qui constitueront la base des futures collections scientifiques publiques dans les musées d'histoire naturelle. C'est le cas par exemple de la collection de Lord Stanley qui vient rejoindre les musées de Liverpool. L'histoire naturelle n'est donc pas encore soumise au seul critère scientifique, et garde donc à cette époque son rapport au *goût*, au critère esthétique. N'est-ce pas d'ailleurs ce que relève Audubon de ses amis les Rathbone, et de tous les gens qu'il rencontre par leur intermédiaire et à qui il demande leur avis concernant la forme visuelle de son savoir ? « Des gens de goût et de jugement », dit-il.

L'histoire naturelle donc a une double facette : celle de la dimension scientifique du « savoir-utile », avec le potentiel intellectuel et sociable qu'elle contient, et celle de l'objet de goût, qui se collectionne, le potentiel esthétique sur lequel se fonde la respectabilité de son connaisseur-collectionneur. L'histoire naturelle constitue ainsi une discipline permettant de relier le bon goût avec le savoir-utile : elle permet à son collectionneur de s'instruire scientifiquement tout en restant actif dans son élévation sociale par le choix des objets qu'il

²⁵¹ Jean-Marc Drouin and Bernadette Bensaude-Vincent, « Nature for the people », in Nicholas Jardine, *Cultures of Natural History*, Cambridge, 2000, 408-425.

collectionne, par son critère de goût, plutôt que par des critères normés scientifiques. Par conséquent il s'agit d'un domaine favori de l'élite sociale²⁵², qui à travers elle tire les bénéfices d'une éducation à l'art et à la science. L'histoire naturelle est donc partie constituante de la construction de cette société aimable (*polite society*), à qui Audubon soumet le jugement de ses dessins. Bien que non professionnelle, c'est bien à cette catégorie sociale qu'Audubon accorde la légitimité dans le jugement de son œuvre, puisqu'elle fait encore autorité à cette époque pour sa capacité à déterminer si *Les Oiseaux d'Amérique* sont dignes autant de la science que de l'art. Lorsqu'on dit qu'Audubon est à la recherche d'une reconnaissance de ses pairs, il faut entendre par « pairs » non seulement ses collègues scientifiques, mais aussi ses pairs *culturels*. Car le naturaliste cherche également la reconnaissance esthétique, son œuvre doit répondre aux critères de choix des collectionneurs. Si Audubon gagne l'intérêt des gens de goût alors, son œuvre est digne autant de la science que de l'art : c'est bien cette intrication des disciplines qui fait sens pour lui. C'est d'ailleurs dans cette optique de reconnaissance esthétique et non pas seulement scientifique, qu'Audubon insiste tant sur la qualité de la reproduction de ses dessins. Ainsi, le livre, qui n'est destiné qu'à l'élite sociale, ne l'est pas seulement à cause de son prix, mais parce que cette élite est la seule à avoir la capacité d'en apprécier le contenu : seules les personnes de goût peuvent collectionner *Les Oiseaux d'Amérique*. Souscrire au projet d'Audubon pour les membres de la « société aimable » s'apparente donc à un argument d'appartenance culturelle. La famille Rathbone, en l'occurrence, est parfaitement représentative de ce phénomène : elle est la première à reconnaître le bon goût dans l'œuvre d'Audubon, et y souscrit dès le premier numéro paru²⁵³. La famille liverpuldienne a forgé sa fortune et sa respectabilité depuis le milieu du dix-septième siècle sur le commerce international et une tradition de service public depuis le dix-huitième siècle, notamment avec William Rathbone III, père des deux amis d'Audubon. Bien que William et Richard soient chacun installés dans le centre de Liverpool, la famille se réunit dans la propriété de villégiature, Greenbank, à quelques miles du centre-ville, qu'Audubon assimile lors de sa première visite à la « demeure de Philémon et

²⁵² Lawrence E. Klein, « Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century » in : *The Historical Journal*, Vol. 45, n° 4, Décembre 2002, 888.

²⁵³ « Mrs Rathbone » apparaît dans la première liste des souscripteurs du Prospectus. Jackson, *John James Laforest Audubon*, 24.

Baucis²⁵⁴ ». Le naturaliste y est régulièrement accueilli et partage avec ses amis son intérêt pour les arts, la musique, les sports de la chasse ou du tir à l'arc, mais surtout où il partage son amour et sa curiosité pour la nature. Dès son arrivée, Audubon est émerveillé par le domaine, dont la demeure expose une collection d'Oiseaux d'Angleterre « splendide » et « bien présentée²⁵⁵ », et où l'environnement paysager est arboré d'essences exotiques, tel un « jardin transplanté de l'étranger », de « serres et *jardins potagers**²⁵⁶». De fait, Greenbank n'est autre que le temple merveilleux du *bon goût*, de la culture du raffinement. Les activités sont celles de loisirs (plutôt que de travail) et de consommation (plutôt que de production) organisées autour des fonctions de culture intellectuelle ou artistique, de sport et de sociabilité²⁵⁷. Ainsi, la famille Rathbone représente dans l'histoire d'Audubon un paradigme du phénomène social de « l'amabilité » (*politeness*) et dans lequel le naturaliste se fonde – mais il en va de même pour bien d'autres familles qu'Audubon fréquente. Nous avons déjà évoqué les Roscoe et le comte de Derby pour la région de Liverpool, mais à Édimbourg ou à Londres, Audubon est aussi accueilli dans les maisons de villégiatures de cette société cultivée, dont fait partie la majorité de ses souscripteurs. En Grande-Bretagne, Audubon retrouve ainsi la *polite society* à laquelle lui-même adhère, nous l'avons vu, par son attachement à Lucy mais également par son éducation européenne.

2. Imaginaire et amabilité

Au delà du critère esthétique, le *bon goût* dont font preuve les dessins d'Audubon est aussi fondé sur le rapport à l'imaginaire de la société aimable. Celle-ci repose en effet sur la nécessité de partager, de démontrer envers les autres membres de la *polite society* cette capacité à juger : elle s'accompagne donc d'une culture de la démonstration (*culture of*

²⁵⁴ « I entered the Habitation of – Philemon & Baucis !!! ». Audubon, *Journal of 1826*, 64.

²⁵⁵ « I saw as I entered this happy dwelling a Beautiful Collection fo the Birds of England well prepared. Yes, well prepared. », Audubon, *Journals of 1826*, 65.

²⁵⁶ * En français dans le texte original. « The Green Houses and *Jardin potagers* [sic] » Audubon, *Journal of 1826*, 120.

²⁵⁷ Klein, « Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century », 888. Voir également : John Barrell, « The public prospect and the private view », *The Birth of Pandora and the Division of Knowledge*, Philadelphie, 1992, 41-61.

display)²⁵⁸. Par conséquent, on retrouve d'une certaine façon la notion de « commensurabilité » que nous avons convoquée pour les sociétés savantes, à cela près que le critère de respectabilité est déplacé du rang de l'intellect à celui du bon goût et d'une certaine moralité. Comme pour les espaces privés du savoir, l'espace domestique est investi par cette forte composante qui relève de la performance, du paraître, bien que dans une dimension plus intime et amicale. Les déjeuners, dîners, festivités en petit groupe sont l'occasion de démontrer de sa capacité à juger et de sa curiosité. *Les Oiseaux d'Amérique*, en tant que livre de luxe, grandioses par leur taille et par leur nombre, défiant la science par leur représentation d'espèces inédites, intervient ainsi comme une démonstration de bon goût, comme l'analyse de façon très lucide le libraire londonien Henry George Bohn, au cours d'une soirée avec Audubon :

J'ai rencontré un certain M. Bohn, de Londres, qui n'est point éditeur mais libraire et dirige un très grand magasin dont le stock s'élève à deux cent mille volumes. Il m'a conseillé de me rendre immédiatement à Londres, d'y rencontrer les principaux naturalistes du moment et, par leur entremise, d'entrer en contact avec les meilleurs graveurs, coloristes, imprimeurs, papetiers, etc. [...] « Dès lors Mr. Audubon [...] gardez à l'esprit ce fait concret : à notre époque, c'est surtout parmi les gens qui reçoivent beaucoup que l'on trouve une clientèle enthousiaste pour les ouvrages de goût ; on exposera votre livre sur une table en guise de distraction, il divertira les soirées mondaines et ce sera là son rôle essentiel »²⁵⁹.

En outre, Audubon lui-même participe à cet effet théâtral par sa seule présence sur le sol britannique. Non seulement il est bizarrement étranger (est-il français ou haïtien ? proprement américain ou colon européen ?), mais sa personnalité est plus qu'originale : un fort accent français²⁶⁰, portant fièrement une longue chevelure bouclée, tombant librement sur les épaules, si bien que : « mes cheveux bouclés flottaient librement dans la brise, sous mon chapeau, et presque toutes les femmes que je croisais les regardaient avec curiosité²⁶¹ »,

²⁵⁸ Roey H. Sweet, « Topographies of politeness », in : *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 12, 2002, 374. ; Morère, *Sens et sensibilité*, 121.

²⁵⁹ Audubon, *J&R*, 247.

²⁶⁰ Herrick, *Audubon the Naturalist*, 383.

²⁶¹ Audubon, *J&R*, 223.

habillé négligemment des vêtements démodés, gardant le mystère sur sa naissance²⁶², se moquant des convenances en matière d'apparence.

14 mars – [...] M. Hays est arrivé avec son fils. Il m'a demandé s'il ne serait pas préférable pour moi de couper ma chevelure et de me faire faire un manteau à la mode avant de partir pour Londres. Je me suis mis à rire. Il a fait de même, et mes cheveux sont encore comme Dieu me les a donnés²⁶³.

Une superbe qu'il se résigne néanmoins à perdre quelques jours plus tard sous le conseil insistant de son ami Basil Hall : il se fait couper les cheveux, mais rédige en contrepartie un avis de décès dans son journal²⁶⁴. À Londres, il trouve la mode toujours aussi ridicule :

30 mai – [...] De retour à la maison j'ai trouvé le nouveau costume que mon ami Basil Hall voulait absolument me voir porter. J'ai examiné de près cet habit remarquable, je l'ai revêtu et ainsi affublé comme un corbeau en deuil, je suis allé dîner chez M. Children²⁶⁵.

Si Audubon prend plaisir à cultiver cette originalité auprès de la gent britannique, celle-ci n'en est pas moins friande. Par ses origines, Audubon est un mélange parfaitement dosé de familier (la naissance française, la belle-famille anglaise, et le savoir-vivre européen) avec une pointe d'insolite (son appartenance au Nouveau Monde). En plus de son œuvre grandiose répondant au bon goût, Audubon lui-même devient rapidement la coqueluche des soirées mondaines, à l'image d'un « Noble sauvage » américain du dix-neuvième siècle – le souvenir d'Omaï, premier Océanien visitant le Royaume-Uni, n'est pas si loin, ni la philosophie d'un Adam Smith ou d'un Adam Ferguson²⁶⁶. La dimension spectaculaire des *Oiseaux d'Amérique* et d'Audubon est d'autant plus forte qu'elle s'accompagne d'un

²⁶² Au début du vingtième siècle, Audubon faisait l'objet d'une légende selon laquelle il était en fait le Dauphin, Louis XVII, exilé aux États-Unis à la suite de la Révolution Française. Le naturaliste et sa famille auraient alimenté la rumeur (du moins ne la démentaient-ils pas) dans le but de dissimuler sa naissance illégitime. Voir à ce sujet Herrick, « Foreword and postscript : Audubon and the Dauphin », *Audubon the Naturalist*, xxxix-lxxiv.

²⁶³ Audubon, *J&R*, 326.

²⁶⁴ Audubon, *J&R*, .

²⁶⁵ Audubon, *J&R*, .

²⁶⁶ Voir à ce sujet, Bonehill, « 'New scenes drawn by the pencil of Truth': Joseph Banks' northern voyage », 12.

imaginaire merveilleux : cette invitation au voyage dont nous parlions plus tôt, l'exotisme d'une Amérique sauvage, peuplée de « tribus à plumes²⁶⁷ » : des oiseaux du Nouveau Monde, bien sûr, mais surtout des Indiens d'Amérique. Au cours de ses soirées, Audubon est incessamment questionné sur les peuples natifs d'Amérique et leur habitudes :

Je ne peux m'empêcher d'exprimer ma surprise quand je constate que les Anglais, dans l'ensemble, sont si peu renseignés sur les us et coutumes d'Amérique. La conversation nous ramène toujours à parler des Indiens et de leurs traditions, comme si le pays ne produisait rien d'autre²⁶⁸.

Le savoir d'Audubon, au sujet des oiseaux, comme des alligators, des castors et des Indiens est bienvenu dans ce goût de l'exotisme, facteur de fantasmes chez les britanniques :

Je me suis rendu à Lodge Lane, chez M. Roscoe. Il y avait foule chez lui, des dames et des messieurs de sa propre famille, et comme j'y connaissais presque tout le monde, je m'y suis bientôt senti à l'aise. Beaucoup de choses ont été dites à propos de Lord Stanley, de ses oiseaux et de mes oiseaux. On m'a demandé d'imiter des cris du dindon sauvage, et je l'ai fait à la surprise de toute l'assemblée, j'ai hululé comme la chouette rayée, et roucoulé comme la colombe. Mais je suis bien aise que l'on ne m'ait pas demandé de braire ! [...] Plus tard, il est arrivé d'autres invités et d'autres questions ont été posées. On avait l'air surpris que je n'aie pas d'histoires merveilleuses à raconter : par exemple, que je n'aie pas été dévoré une bonne demi-douzaine de fois par des tigres, des ours des loups ou des renards. Hélas non ; je n'ai jamais été dérangé par des animaux plus gros que des tiques et des moustiques, et cela me suffit bien²⁶⁹.

Ainsi, dès le mois d'août 1826, la réputation de l'*American Woodsman* est faite. Quelques semaines après son arrivée à Édimbourg, le peintre John Syme réalise son portrait en homme des bois, fusil en bandoulière et, à la demande de Lizars lui-même, avec son manteau en peau de loup²⁷⁰. L'air est haut, le regard au loin : Audubon a déjà repéré un spécimen d'oiseau à ajouter à sa collection. Ses cheveux sur les épaules font écho à l'intérieur du manteau en fourrure, le col blanc est dénoué : c'est un homme libre, loin des conventions

²⁶⁷ « Feathered tribes », Audubon, *Journal of 1826*, 60.

²⁶⁸ Audubon, *J&R*, 239.

²⁶⁹ Audubon, *J&R*, 231. Citation complétée avec Audubon, *Journal of 1826*, 97.

²⁷⁰ Audubon, *J&R*, 281

sociales, survivant dans les bois pour sa passion de la nature, mais gardant toutefois cet air noble de l'homme Blanc civilisé. En somme, c'est un Américain. À travers ce portrait, on comprend que l'image stéréotypée du 'self-made man' à laquelle Audubon est culturellement associée n'est pas uniquement du fait de la postérité : elle prend racine dans la construction d'un imaginaire britannique. Ce portrait caractérise ainsi le reflet que renvoie le miroir anglo-écossais, vient faire écho aux fantasmes de la vie civile britannique pour les grands espaces et la nature sauvage que symbolisent les États-Unis, et répond par procuration à une soif de découverte géographique de la population. Audubon est donc considéré non seulement pour son apport à l'histoire naturelle, mais surtout pour sa connaissance du Nouveau-Monde. Il n'est donc pas étonnant qu'il se fonde d'amitié avec Basil Hall : tous deux se reconnaissent comme explorateurs avec le même intérêt pour les espaces nouveaux. Du reste, Hall lui offre un exemplaire de son livre sur l'Amérique du Sud²⁷¹ et lui demande des conseils pour son futur voyage aux États-Unis. Le commentaire à ce sujet montre bien par ailleurs à quel point Audubon est considéré comme un égal par Basil Hall :

Je me suis assis immédiatement pour rédiger une longue série de mémorandums utiles à un voyage en Amérique pour le capitaine Basil Hall, et j'ai écrit jusqu'à en avoir mal à la tête. [...] Une fois que les dames nous eurent quittés, nous avons déployé sur la table la carte de l'Amérique. J'ai lu mes notes, et le Capitaine en suivait le parcours avec un crayon de New-York, ma Lucy*, à la Nouvelle-Orléans. Nous avons ainsi relevé le Niagara, Saint-Louis, Nashville, et une centaine d'endroits supplémentaires. Nous n'avons parlé de rien d'autre que de ce voyage aux États-Unis, et Mrs. Hall semblait tout à fait ravie de cet aperçu. Le capitaine veut écrire un livre, et il en a parlé, Lucy, avec aussi peu d'inquiétude que si je disais : « Ma très chère, épouse bien-aimée, je vais dessiner ce canard ». Il m'a conseillé d'écrire ce que j'ai vu et d'en faire un petit livre. Comment pourrais-je écrire un petit livre quand il en faudrait douze grands pour tout ce que j'ai vu ! ²⁷²

²⁷¹ Audubon, *J&R*, 292.

²⁷² « I arrived at home and sat down immediately to write a long set of memorandums respecting a journey in America for Captain Basil Hall, and I wrote until my head ached. [...] The Ladies having left, the American Atlas was put on the table – I read my notes and the Captain followed the Course with a Pencil from New-York, my Lucy, to New Orleans – Having visited Niagara – St Louis – Nashville and a hundred other places – we talked of nothing else but a voyage to America, and Mrs. Hall appears quite delighted with the Idea – The Captain wishes to write a book, and he spoke of it, Lucy, with as little concern as I would say 'Dearest Girl, beloved wife, I will draw that duck' – He engaged me to write what I have seen and make a little book – How could I make a little book when I have seen enough to make a dozen of large [ones] ? » Audubon, *Journal of 1826*, 351-352. *Les journaux d'Audubon sont toujours rédigés à l'attention de son épouse Lucy, à qui il envoie les copies par bateau.

À travers ses récits, Audubon vient défier les préconçus du Vieux Continent à l'égard de l'Amérique. Ses interventions au sein de la *polite society* sont ainsi un moyen pour elle d'enrichir la notion de géographie, une discipline qui à cette époque est en pleine construction, et alimentée, comme on l'a vu, par les missions exploratrices lancées par les politiques impériales européennes elles-mêmes fondées sur la collecte d'éléments naturels, la littérature et les images qui découlent de ces circulations sur le globe. Littérature scientifique, littérature de voyage et toutes leurs représentations visuelles fournissent par conséquent, dans un schéma vertueux, de nouvelles façons de voir et d'imaginer la géographie²⁷³. Aussi, au moyen de ses récits oraux lors des soirées mondaines, de ses *Oiseaux d'Amérique*, et plus tard, de ses *Biographies ornithologiques*, Audubon donne certes une nouvelle approche pour la science de l'ornithologie, mais il s'inscrit surtout dans cette tradition du récit de voyage. À travers son œuvre, la société est en mesure d'en apprendre autant sur les oiseaux que sur toutes les curiosités de l'Amérique, tout ce qui est inédit pour l'œil occidental : c'est bien cela qui lui assure son succès auprès du « grand public », et le naturaliste l'a tout-à-fait compris. De la même manière que l'on considère Audubon comme un scientifique, un artiste et un aventurier, son œuvre des *Oiseaux d'Amérique* est ainsi à considérer comme un apport scientifique, une œuvre d'art et un livre de géographie.

3. *Accomplissement domestique*

Il est intéressant de constater que les rapports d'Audubon à la « société aimable » sont les plus accrus lorsqu'il s'insère dans les milieux domestiques, dans le chez-soi (*home*). De fait, la *polite society* est essentiellement liée à l'idée de la villégiature et du domaine (*estate*), dans un phénomène une fois encore de différenciation avec la population paysanne et travailleuse²⁷⁴. Les *Oiseaux d'Amérique* et Audubon-lui-même ne sont pas seulement collectionnés pour leur effet spectaculaire : il s'avère qu'ils répondent aussi aux besoins

²⁷³ Ogborn & Withers, « Introduction » in : *Georgian Geographies*, 3.

²⁷⁴ John Barrell notamment, a mis en évidence l'idéologie du siècle georgien selon laquelle le propriétaire terrien, oisif, et donc libéré de ses intérêts privés, se révèle plus à même de saisir l'intérêt public et donc plus apte à participer à la politique gouvernementale – une idéologie élitiste qui se construit dans le rapport du *gentleman* au paysage et à la propriété foncière. John Barrell, « The public prospect and private view », *The birth of Pandora*, 41-61.

conventionnels de la société aimable à s'accomplir personnellement. Or c'est surtout dans le milieu domestique que les membres de la *polite culture* vont entretenir, cultiver cette amabilité, et cette connaissance du bon goût – un phénomène particulièrement significatif chez les femmes, qui ont peu souvent droit de cité dans les sociétés savantes. Par ailleurs, et puisque l'histoire naturelle permet à la *polite society* de relier les bénéfices de l'éducation à l'art et la science, Audubon est donc tout à fait bienvenu dans les cercles familiaux, pour son expertise en ces deux matières. Dès ses premiers jours dans les milieux mondains domestiques il se voit demander des cours de dessin : « Mon style de dessin est si admiré ici que de nombreuses dames de distinction m'ont supplié de leur donner des leçons²⁷⁵ ». Ces leçons de dessins se révéleront principalement adressées aux femmes, et surtout aux jeunes filles : « J'ai fait la connaissance de trois dames que j'ai rencontrées alors qu'elles dessinaient, lisaient et écrivaient – les demoiselles Mary Ann etc. etc. [...] J'ai fait un croquis à la craie noire d'un chien et je l'ai frotté avec du liège pour donner une idée aux dames du perfectionnement sur les bâtons communs habituellement utilisés²⁷⁶ ». L'art du trait est en effet une composante de l'accomplissement de l'adolescente dans sa construction féminine. C'est ainsi qu'Audubon relève que « presque toutes les femmes en Angleterre font de l'aquarelle, souvent avec beaucoup de bonheur, plus que je n'y parviendrai jamais moi-même ; et cependant peu d'entre elles osent me montrer leurs œuvres – peut-être est-ce parce que j'ai une grande quantité de dessins contre un ou deux pour elles²⁷⁷ ». Cet exemple met en évidence un modèle de construction individuelle particulier pour la femme au sein de la *polite culture*, qui se définit non pas, comme le relève Ann Bermingham, en tant que femme-artiste, mais en tant que femme cultivée, et en tant que femme consommatrice et reproductrice du *bon goût*²⁷⁸. La femme « accomplie » en effet, est une femme « achevée » d'être parfaite et donc prête à être mariée : elle devient un objet esthétique plutôt qu'un être en capacité de jugement

²⁷⁵ « My style of drawing is so admired here that many Ladies of Distinction have begged lessons of me ». Audubon, *Journal of 1826*, 100.

²⁷⁶ « I was introduced to 3 ladies that I met Drawing, Reading & writing – the Misses Mary Ann – &c &c. [...] I made a sketch in black chalk of a Dog and rubbed it with cork to give an idea to the Ladies of the Improvement over the commun stumps usually used ». Audubon, *Journal of 1826*, 181.

²⁷⁷ « Almost every lady draws well in England in Watter Colors, very many much better than I ever will do, nd yet few of them dare shew me their productions – it is perhaps because I have such a quantity of it against one or two pieces to theirs ». Audubon, *Journal of 1826*, 167.

²⁷⁸ Ann Bermingham, *Learning to draw*, 186.

artistique. Les femmes s'avèrent ainsi placées, au siècle georgien, dans un système consumériste de la culture, afin qu'elles puissent être elles-mêmes consommées. Aussi, *Les Oiseaux d'Amérique* et Audubon lui-même apparaissent pareillement consommés dans ce programme d'accomplissement personnel, qu'il faut comprendre cette fois-ci dans le contexte plus large de la notion de couple et de l'importance du mariage à la période moderne. Obtenir des leçons de dessin de la part de l'Américain que la *polite society* s'arrache, c'est obtenir le privilège d'un accomplissement « ultime », une finition parfaite de la femme : c'est un atout de séduction.

De la même façon, bien que dans un rapport davantage égalitaire, Audubon est absorbé par la gent masculine dans son rapport physique à la nature et en particulier dans son rapport à la chasse et à l'objet naturalisé. Les conventions qui associent histoire naturelle et protection de l'environnement sont une invention moderne du vingtième siècle, et avant ce terme, la chasse est très souvent un élément indissociable de l'histoire naturelle. D'une part, elle est le moyen le plus efficace d'observer la nature, puisqu'elle autorise plus de proximité avec l'animal, qui une fois abattu n'échappe plus à l'œil : le naturaliste est dès lors en mesure d'étudier plus en détail ces spécimens, et de les soumettre à un classement. D'autre part, la chasse constitue un moyen de *posséder* la nature, et permet la collection : l'animal n'est pas laissé pour compte, mort, dans la nature, mais bien ramené dans le foyer pour y être exposé. Cette récupération d'objet du monde sauvage, la collection de la nature comme l'idée de trophée de chasse, assure ainsi l'accomplissement de l'homme dans son rapport au bon goût, et surtout dans un rapport de domination sur son environnement, tant naturel que civil. Par comparaison, la femme est à cette période rarement conviée à la chasse puisqu'elle forme, en définitive, une proie comme une autre²⁷⁹. Dans les cercles de l'amabilité du Royaume-Uni, Audubon est ainsi compté pour un chasseur hors-pair qui domine son environnement aux États-Unis, selon le schéma mental de développement colonialiste de « qui possède contrôle » – le modèle de l'homme Blanc qui, dominant non seulement le paysage et les animaux, domine aussi les Aborigènes, et domine les Noirs. Aussi, Audubon est-il considéré par la gent

²⁷⁹ « The exclusion of women from field sports which began late in the eighteenth century coincided with their exclusion from science. Neither exclusion was complete, but women's participation in both fields began to be actively discouraged. [...] The very category of gender here – men as opposed to women, men commanding the field of nature and women watching from the sidelines – stands exposed in sharp relief as a power of differential. ». Donna Landry, « Science and sporting culture : women in the field », in *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671–1831*, Basingstoke, 2001, 146.

masculine comme un pareil d'outre-mer, et s'inscrit dans ce rapport de domination patriarcale de la nature et de la société civile. C'est pourquoi il est souvent invité à participer aux parties de chasse en Angleterre et en Écosse, non seulement parce qu'il est un naturaliste, mais aussi parce qu'il accompagne les *gentlemen* dans leur réalisation :

On m'a offert de me joindre à une partie de chasse dans l'après-midi ; tout était organisé et le plaisir s'en est trouvé accru par la présence de M. Shaw, le premier garde-chasse de Lord Stanford, qui fort obligeamment a promis de nous montrer beaucoup d'oiseaux (c'est ainsi qu'il appelle les perdrix). Nos fusils n'étaient guère plus longs que mon bras et nous avions deux excellents chiens. Il est interdit de toucher aux faisans avant le 1er octobre, mais on a fait exception pour moi et on en a tué un. Je l'ai ramassé alors que son œil luisait encore de vie et que son plumage étincelait²⁸⁰.

Cet accomplissement du gentleman, par le collectionnisme comme moyen de domination sur son environnement se prolonge par la suite *via* la correspondance entre Audubon et ses amis anglais, avec qui il échange des spécimens naturalisés. Une série de lettres conservée au Liverpool City Council atteste notamment des transactions régulières du naturaliste avec Lord Stanley : le 10 mai 1836, Audubon écrit au comte de Derby depuis Londres pour lui envoyer des peaux d'oiseaux ainsi qu'un spécimen de pélican « dans son premier plumage automnal ». Un commentaire dans son journal au sujet des alouettes lulu vivantes qu'il reçoit de son ami John Backhouse de York, en février 1828 s'avère par ailleurs intéressant en ce qu'il montre qu'Audubon est bien conscient du rapport de l'homme au centre du monde et de son omnipotence sur la nature :

Je les trouvais si jolies que j'eus un moment envie d'ouvrir leur prison pour les voir s'envoler au-dessus de Londres et gagner les bois qui leur étaient si chers. Mais l'égoïsme, le propre de l'homme, me poussa à les garder. Homme, quelle brute tu fais, toi si souvent insensible aux sentiments délicats qui devraient être l'ornement de notre espèce, si toutefois nous sommes vraiment les « seigneurs de la création »²⁸¹.

Ces échanges s'inscrivent par conséquent dans ce rapport très large de domination globale des puissances impérialistes sur le monde dont nous parlions plus tôt, cette fois-ci non

²⁸⁰ Audubon, *J&R*, 241-242.

²⁸¹ Audubon, *J&R*, 385.

pas à l'échelle de la nation (la science comme moyen de domination impérialiste), mais à l'échelle de l'intime (le goût, la capacité à posséder, à collectionner, comme moyen de domination de l'homme sur son environnement direct). Au delà de leur apport en terme de connaissance géographique et leur caractère d'assouvissement d'un fantasme de l'exotisme, *Les Oiseaux d'Amérique* vont donc dans le sens d'une domination masculine sur l'environnement civil et naturel, et leur succès dans l'espace domestique s'explique donc tout autant par cette pleine reconduction de l'ordre social établi et extrêmement genré de la *polite society*.

CHAPITRE III : SENSIBILITÉ DES *OISEAUX D'AMÉRIQUE*

En explorant au cours du chapitre précédent les espaces de production et de réception du savoir dans lesquels s'insère Audubon lors de son séjour britannique, nous avons examiné comment son œuvre, qui n'était à son arrivée qu'une forme de connaissance « brute », a pu être sur une décennie transformée à la fois en discours officiel et en produit visuel du savoir. Au delà du mythe du « génie reconnu », nous avons vu que l'œuvre d'Audubon est favorablement perçue en ce qu'elle répond en fait à un contexte spécifique pour chacun des milieux sociaux et des situations géographiques dans lesquels elle se déploie. Qu'il s'agisse de leur innovation scientifique, de leur caractère artistique, ou de leur ouverture géographique, *Les Oiseaux d'Amérique* bénéficient ainsi en Grande-Bretagne d'un soutien sans précédent, dès lors qu'ils servent les intérêts sociaux, politiques ou culturels de leur public – qu'il s'agisse des instances officielles de la connaissance comme du « grand » public. En étudiant par ailleurs d'un peu plus près les modes de diffusion et l'usage de cet objet du savoir, on comprend que ces intérêts sociaux, politiques et culturels sont en fait les valeurs-mêmes de ce qui constitue, au début du dix-neuvième siècle, la société aimable britannique : l'accomplissement de soi, à l'échelle publique comme domestique, nationale comme individuelle. Alors que la *polite society* se construit encore culturellement et intellectuellement sur l'entreprise nationale de collecte et de centralisation des connaissances, de création et de diffusion du discours scientifique, dans un contexte extrêmement nationaliste, Audubon, par son œuvre, offre ainsi l'opportunité d'exalter cette identité britannique. À travers la production, la diffusion et la consommation des *Oiseaux d'Amérique*, c'est bien la *britishness* qui, en miroir, s'illustre.

Audubon aurait donc trouvé la reconnaissance scientifique et artistique grâce à ce contexte particulier de fabrication identitaire qui caractérise le « long siècle » georgien. Pour autant, le succès des *Oiseaux d'Amérique* pourrait-il ne reposer que sur le seul facteur d'une concordance en temps et en lieu des deux desseins individuel et national d'Audubon et de la Grande-Bretagne ? Cette entreprise titanesque d'édition du plus grand livre illustré jamais paru pourrait-elle seulement s'analyser au prisme d'un concours de circonstances ? De la

réunion de conditions favorables ? En somme : Audubon serait-il simplement arrivé à *point nommé* ?

Nous avons précédemment évoqué l'importance que la société aimable britannique accorde à la valeur de *goût*. Nous avons vu par ailleurs que *Les Oiseaux d'Amérique*, en ce qu'ils constituent une collection spectaculaire d'animaux exotiques, remarquablement instructive, et donc en ce qu'ils participent de la « commensurabilité » sociale – c'est à dire de l'inclination des souscripteurs à se jauger entre eux, et du maintien de la structure sociale – flattent certes l'intellectualisme du collectionneur particulier, mais également son *bon goût*, car il a su faire le bon choix. En retour, c'est justement grâce aux multiples souscriptions des membres de la *polite society* que *Les Oiseaux d'Amérique*, en tant qu'objet du savoir, gagnent les rangs de l'œuvre de *goût*. On constate donc une forme de spéculation esthétique autour de l'œuvre d'Audubon, elle-même fondée sur la capacité de la société aimable à juger de ce qui appartient au *beau*, de ce qui appartient à l'art. Face à ce constat, une question, alors, reste en suspens : en quoi, pour la *polite society*, l'œuvre d'Audubon relève-t-elle de l'art ? Quels sont ces critères qui font que *Les Oiseaux d'Amérique* ne tiennent pas seulement de l'illustration scientifique, qui font qu'ils soient collectionnés pour leur caractère esthétique ? Sur quelles valeurs ce *bon goût*, ces critères de choix, reposent-ils précisément ? C'est à cette ambitieuse question que ce chapitre se propose de répondre, à travers une étude comparative de l'œuvre d'Audubon avec celles de ses contemporains.

I. Vérité de la nature

En matière de publication ornithologique en Grande-Bretagne au début du dix-neuvième siècle, Audubon ne fait pas figure de pionnier. Parmi ses contemporains, nous l'évoquons plus tôt, le naturaliste et graveur Thomas Bewick connaît, depuis quelques décennies déjà, un succès remarquable auprès des professionnels et du grand public. Ses ouvrages *A general History of Quadrupeds*, publié en 1790, et plus particulièrement *A History of British Birds*, publié en deux volumes entre 1797 et 1804, révisé et réédité jusqu'en 1826,

ont largement participé à la popularisation de la discipline, à tel point qu'ils deviendront un classique de l'époque victorienne²⁸². Ainsi que démontré par Diana Donald, l'originalité de l'œuvre de Bewick ne repose pas tant sur ses descriptions littéraires que sur le mode particulier de représentation des animaux, à savoir, l'utilisation de la gravure sur bois monochrome et de petit format, permettant notamment d'intégrer l'image à la typographie, mais également, par sa durabilité et ses coûts de production moindres, d'assurer une publication de grande ampleur. Bewick en effet, visait un compromis au sein des réalisations en histoire naturelle, considérées soit comme étant de « grandes œuvres volumineuses », si onéreuses que cantonnées principalement aux bibliothèques des plus riches, soit comme étant de « médiocres productions » bon marché, indignes du sens de l'observation²⁸³. Par leur accessibilité, les *Quadrupeds* et les *British Birds*, ont ainsi favorisé à la fin du dix-huitième siècle, l'ouverture de l'histoire naturelle à un public plus large, et à l'appétence populaire pour cette science en devenir. Par ailleurs, la principale qualité des livres, aux yeux de la critique contemporaine, réside dans la finesse sans précédent des vignettes illustrées, dont on célèbre la « délicatesse » et la « clarté ». L'habileté d'exécution est en effet propre au travail de Bewick, qui met au point la gravure de bois de bout. Cette technique, qui permet une ciselure très sensible, non plus soumise aux fils du bois, rivalise en effets avec la gravure sur métal, et permet au graveur une liberté d'expression sans précédent, qui scelle le succès du naturaliste²⁸⁴. Ainsi, et bien qu'aux antipodes des *Oiseaux d'Amérique* en termes de moyens de production et de finalité esthétique, l'œuvre de Bewick ne reste pas moins communément considérée comme une œuvre de bon goût (*tasteful*). Audubon lui-même ne tarit pas d'éloges à l'égard du graveur, qu'il rencontre chez lui, à Newcastle, en avril 1827 : « Thomas Bewick est le fils de la Nature. C'est la Nature qui l'a formé dans sa quiétude attentive ; et lui, avec la gratitude du cœur, a rendu copie d'un domaine de Ses œuvres qui demeurera à jamais incomparable ». Et d'ajouter, à propos d'autres « courageux » tailleurs de bois américains : « je crois que si je leur expliquais comment chacun de leurs copeaux pourrait, sous le ciseau

²⁸² Diana Donald, *The art of Thomas Bewick*, 2013, 29-31. Voir également le chapitre « 'Know your Bewick' : the Victorian Inheritance », 181-223.

²⁸³ Donald, *The art of Thomas Bewick*, 25.

²⁸⁴ Donald, *The art of Thomas Bewick*, 30.

de Thomas Bewick, produire un monde de beautés, ces braves gens le respecteraient tout de suite autant que je le fais moi-même²⁸⁵ ».

« Alors ? » se demande-t-on. Comment deux travaux de représentations ornithologiques, quasi-contemporains mais en tous points opposés sur le plan artistique, peuvent-ils recouper les mêmes critères de goût chez un même public ? La réponse se trouve dans l'expression d'Audubon que nous venons de citer – dans ce qui à la fois force son respect à l'égard de Bewick, et dans ce à quoi lui-même aspire : la copie attentive des œuvres de la nature. Bien que de mesure tout à fait différente, l'œuvre d'Audubon et celle de Bewick se retrouvent dans l'ambition d'un contact constant et direct avec la nature, dans la volonté commune de représenter le monde vivant dans son exactitude (*accuracy*). Comme Audubon, Bewick est un fervent observateur de l'environnement naturel, dessinant autant que possible à partir de spécimens vivants, les figurant dans des attitudes authentiques, et dans leur milieu naturel. Comme l'a souligné Donald, la pratique de Thomas Bewick est caractérisée par une devise qu'il cultive toute sa vie : le « principe inébranlable » selon lequel « la Vérité consiste à ne se plier à rien d'autre qu'à elle-même²⁸⁶ ». En parallèle, on souligne combien Audubon, quant à lui, définit ses propres dessins comme supérieurs dans leur « justesse des proportions et des contours, la variété et la vérité des attitudes et des positions des figures²⁸⁷ ». Le concept de fidélité à la nature, et plus généralement de *vérité*, ne peut en effet se concevoir, dans le dernier tiers du « long siècle » georgien, sans cette valeur accordée à l'observation, à cette expérience physiologique de la vue. Cette idée de constat visuel comme témoin de la réalité est issue de la tradition empiriste très prégnante en Grande-Bretagne, et qui se développe tout au long du dix-huitième siècle : une philosophie, incarnée dès les années 1690 par la figure de John Locke, qui assure en effet la primauté de l'œil en tant que témoin du monde (*eye-witness*) et défend l'observation rigoureuse comme une action préliminaire essentielle à l'enquête théorique. Selon Locke, la vue, et plus généralement la sensation physique, par son immédiateté, procure une forme de connaissance supérieure du monde des idées, car elle est

²⁸⁵ Audubon, *J&R*, 342-343.

²⁸⁶ « It is an undeviating principle with me that Truth is to bend to nothing, but all to her ». Thomas Bewick, *A History of British Birds*, vol. 1, 1826, v.

²⁸⁷ « Their superiority consists in the accuracy as to proportion or outline, and the variety and truth of the attitudes and positions of the figures, resulting from peculiar means discovered and employed by the Author, and his attentive examination of the objects portrayed, during a long series of years ». Audubon, « Prospectus », in : *Ornithological biography, or an account of the habits of the birds of the United States of America ...*, vol.I., Édimbourg, 1831.

assurée par sa tangibilité. Le savoir de « première main » procure ainsi des fondements philosophiques légitimes pour affirmer l'existence du monde et pour révéler la *vérité*²⁸⁸. Audubon, dont on a pu analyser l'appartenance culturelle héritée du monde anglo-saxon et de l'esprit des Lumières, adhère ainsi pleinement à cette philosophie lorsqu'il garantit le bien-fondé de ses connaissances tout en admettant le caractère autodidacte de sa pratique. Ainsi, lorsqu'il est accusé par ses adversaires américains de professer des mensonges au sujet, notamment, du serpent à sonnette²⁸⁹, Audubon défend la véracité de ses propos en soulignant qu'il ne s'attache qu'à des *faits* qu'il a pu étudier sur le terrain. Personnellement convaincu de l'authenticité de ses observations, il mise sur une reconnaissance future : « Avec moi, ajoute-t-il dans son journal, ma devise est : *le temps découvrira la vérité*^{*290} ».

La philosophie britannique du *eye-witness*, l'idée de la cognition visuelle comme forme de savoir, est en outre inhérente à un rapport particulier à la religion. Pour Thomas Bewick, la recherche de la Vérité permet en effet de sortir du dogme religieux, naturellement enclin à l'erreur puisque codifié et écrit par l'homme. À l'inverse, l'observation de la nature est le moyen le plus sûr de reconnaître le divin et de célébrer la Création dans ce qu'elle constitue vraiment, c'est-à-dire, « les œuvres sublimes et étonnantes que contient le grand Livre de la Création, si largement répandues devant [les fidèles], et composées des Paroles vivantes de Dieu, si clairement visibles, lues et ressenties ²⁹¹». L'intention de Bewick consiste ainsi à produire des ouvrages d'histoire naturelle d'un genre nouveau, dans lesquelles seules les images peuvent donner un aperçu du caractère animal et des oiseaux, et permettre l'expérience de les voir comme Dieu le souhaite²⁹². De la même façon, la conception d'Audubon vis-à-vis de la représentation du monde naturel est très claire : la fidélité à la nature ne passe pas seulement par la reproduction scrupuleuse et exacte des spécimens, elle se manifeste aussi dans la représentation du *vivant*. Une conception que l'on retrouve de façon

²⁸⁸ Sam Smiles, *Eye Witness, artists and visual documentation in Britain 1770-1830*, Aldershot, Hants., 2000, 12-14.

²⁸⁹ Voir à ce sujet la note 239.

²⁹⁰ *En français dans le texte. Audubon, *J&R*, 372.

²⁹¹ « The sublime & amazing works contained in the great Book of the Creation, so amply spread out before them, & made up of the living the visible Words of God – so plainly to be seen – read & felt ». Thomas Bewick in Donald, *The art of Thomas Bewick*, 47.

²⁹² Donald, *The art of Thomas Bewick*, 52.

ponctuelle, mais révélatrice, dans ses journaux, à l'instar de sa rencontre avec le peintre et botaniste Pierre-Joseph Redouté, lors de son voyage à Paris en septembre 1828 :

Ses fleurs sont groupées avec un goût très sûr, parfaitement dessinées ; le trait en est d'une grande précision et les couleurs possèdent ce brillant très pur qui exprime la nature d'une façon incomparablement meilleure que tout ce que j'ai vu auparavant. Le cher homme déteste tout ce qui n'est pas la seule nature. Il ne supporte pas non plus* les représentations d'oiseaux ou de quadrupèdes empaillés et m'a exprimé son grand désir de trouver une œuvre où la nature serait reproduite de façon vivante²⁹³.

Comme Redouté, Audubon ne « supporte pas de voir sous cette forme [les animaux naturalisés], aussi bien montés soient-ils » et préfère de beaucoup admirer « un spectacle naturel, même si les animaux sont enfermés dans des cages de fer²⁹⁴ ». Dès les débuts de sa pratique, il prend pour principe de toujours représenter les oiseaux d'« après nature », c'est à dire, selon lui, sur le motif du vivant. Un principe qui s'avère certes paradoxal quand on sait que dans les faits, Audubon abattait les oiseaux pour les étudier au plus près et les reproduire sur le papier. Toutefois, le naturaliste se défend d'une représentation *naturelle*, vivante, par le fait qu'il dessine toujours ses oiseaux immédiatement après leur mort, garantissant ainsi un « air de vie » encore patent dans la brillance du regard, et l'intensité du plumage. L'attitude de l'animal joue également beaucoup dans l'impression du vivant, de l'animé, c'est pourquoi, au moyen d'une technique tout-à-fait personnelle de fixation et de manipulation des oiseaux qu'il a mis à mort, Audubon s'attache à rendre les spécimens dans leurs attitudes naturelles, authentiques, qu'il a pu étudier au cours de ses observations *in situ*.

J'envoyai chercher le menuisier et le priai de m'apporter une planche de bois tendre. Quand il revint, il me trouva en train d'appointer à la lime des bouts de fil de fer, et je lui montrai ce que j'avais l'intention de faire. Je transperçai le corps du martin-pêcheur et le fixai sur la planche ; je fis passer un autre fil de fer au-dessus de la mandibule supérieure pour donner à la tête une belle attitude ; des fils plus petits maintinrent les pattes à mon goût, et j'eus même recours à des

²⁹³ « His flowers are grouped with peculiar taste, well drawn and precise in the outlines, and colored with a pure brilliancy that depicts nature incomparably better than I ever saw it before. Old Redouté dislikes all that is not *nature alone*; he cannot bear either* the drawings of stuffed birds or of quadrupeds, and evinced a strong desire to see a work wherein nature was delineated in an animated manner. », Audubon, *Audubon and his Journals*, 321. *Proposition d'une nouvelle traduction à partir de Audubon, *J&R*, 416, qui introduit pas l'idée inclusive de « either », *non plus*.

²⁹⁴ Audubon, *J&R*, 379.

épingles ordinaires. Le dernier fil de fer releva à merveille la queue de l'oiseau, et enfin, j'eus devant moi un véritable martin-pêcheur. [...] Je traçai les contours de l'oiseau en m'aidant d'un compas et de mes yeux, le coloriai et achevai mon dessin sans une seule fois ressentir la faim ! [...] Ce fut ce que j'appellerai ma première représentation d'après nature, car même l'œil du martin-pêcheur avait l'air de vie quand, du doigt, je lui relevais les paupières²⁹⁵.

Quoi que l'on puisse penser de la scientificité d'une telle méthode, force est de constater néanmoins l'intense volonté d'Audubon, dans sa quête de représenter le monde naturel, d'en exprimer le caractère vivant. Comme pour Thomas Bewick, représenter la Vérité de la Nature prend ainsi pour Audubon un sens métaphysique, car ce qu'il souhaite montrer avant tout réside dans l'animation de la vie que Dieu pourvoit à chaque être de sa Création.

À perte de vue [la mer] s'étendait, et la Tyne y menait, avec ses mille bateaux chargés de leur sombre fardeau. En remontant le fleuve, la perspective était certes aussi enchanteresse. Les ondulations des prairies venaient mourir au bord de l'eau sur chaque berge, et les alouettes, qui s'envolaient à mon approche pour accueillir le soleil levant, enflammèrent mes pensées à tel degré que je sentis les larmes couler sur mes joues et me mis à chanter la louange du Seigneur qui sut en un seul jour donner vie à tant de merveilles. La rosée couvrait le sol, les abeilles cherchaient leur miel au cœur des plus frêles fleurettes ; et, çà et là, le merle timide trouvait la racine fibreuse qui lui servirait à tresser l'armature de son robuste nid d'argile. Les vanneaux, comme de grands papillons, passaient au dessus de moi, tournoyaient et se laissaient glisser vers le sol. N'eût été la fumée dense de mille machines qui trouvait l'harmonie paisible de la nature, je serais resté plus longtemps, regrettant amèrement que ma Lucy ne fût point là pour partager avec moi ce plaisir. Mais la fumée me rappelait au travail et je repartis vers Newcastle. C'est ainsi qu'arrivent les chagrins, sur les pas de nos éphémères bonheurs ; et le seul vrai bonheur n'émane que dans notre adoration de l'Être Suprême²⁹⁶.

À travers de tels propos, on comprend à quel point représenter le vivant constitue une quête pieuse pour Audubon, une manière de célébrer le monde et d'illustrer sa foi : au delà de la véracité scientifique, la Vérité de la nature, c'est la présence de Dieu dans la Création. Ainsi que l'a analysé Robert Merton, cette recherche de la Vérité dans l'observation de la nature est particulière à la morale protestante, dont les valeurs de *sola scriptura* (« la parole même de Dieu ») ont encouragé la recherche empirique, comme forme de savoir scientifique et

²⁹⁵ Audubon, « Comment je dessine les oiseaux », *J&R*, 1080.

²⁹⁶ Audubon, *J&R*, 341.

religieux²⁹⁷. Bien que l'on dispose peu d'éléments pouvant justifier clairement de son appartenance religieuse, Audubon a probablement hérité de cette révérence théologique à la nature par son appartenance culturelle à la communauté Quaker, dans laquelle il s'insère lors de son émigration en Pennsylvanie en 1806. Cette région fondée au dix-septième siècle par le dissident britannique William Penn, est fortement empreinte des valeurs religieuses puritaines, et Audubon y habite dix ans, en perpétuel contact avec la communauté Quaker. Cette appartenance culturelle se traduit par ailleurs dans les relations sociales qu'il établit tout au long de sa vie, qui s'avèrent pour beaucoup fondées sur le réseau communautaire des Quakers – c'est le cas par exemple avec la famille Rathbone – mais également dans sa relation à Lucy, son épouse, à qui il s'adresse par le pronom personnel thou, selon l'usage Quaker. Bewick quant à lui évolue dans le milieu protestant de Newcastle, et s'il n'affiche pas de révérence particulière aux doctrines de l'Église d'Angleterre, il reste néanmoins attaché à la philosophie anglicane.

Ainsi, c'est donc dans leur « formation par la Nature », pour reprendre les mots d'Audubon, dans leur qualité de Vérité que *Les Oiseaux d'Amérique*, comme les *British Birds* de Thomas Bewick, semblent satisfaire la valeur de bon goût qui anime les collectionneurs. Car pour chacune des deux œuvres, en effet, c'est bien la vertu de l'authenticité, de « copie » exacte de la nature, aux formes toujours différentes, qui est estimée par le public²⁹⁸. John Wilson, dans un article du *Blackwood's Magazine*, tient notamment les propos suivants au sujet de l'exposition d'Audubon à Édimbourg :

[Une exposition] D'oiseaux peints jusqu'à la vie. Presque toute l'ornithologie américaine, aussi fidèle à la nature que si les créatures se trouvaient dans leurs repaires originels, dans les forêts ou sur les bords de mer. Non pas raides et fixes comme des spécimens empaillés, mais dans toutes les attitudes caractéristiques imaginables, perchés, pataugeant ou ailés – pas une plume, lisse ou ébouriffée, hors de sa place – tous les chants, gazouillis, babillages ou cris que le pouvoir du génie rend audibles²⁹⁹.

²⁹⁷ Peter Harrison : « Protestantism and the Making of Modern Science », in : *Protestantism after 500 Years*, Oxford, 2016, 108-109.

²⁹⁸ Donald, *The art of Thomas Bewick*, 51.

²⁹⁹ John Wilson, « Noctes Ambrosianae », *Blackwood's Edinburgh magazine*, n° 30, Janvier 1827, 112.

À cette époque où la nomenclature des animaux repose fréquemment sur une unique caractéristique physique et où les informations au sujet du monde vivant s'avèrent fragmentaires voire confuses, les illustrations constituent en effet une référence précieuse pour le lecteur, qui à travers elles, est en mesure d'interpréter l'identité des espèces qu'il peut lui-même observer. Au delà de cet apport scientifique, les travaux d'Audubon et Bewick sont donc porteurs de valeurs philosophiques et morales, dans lesquelles se reconnaît le public tant ces valeurs sont en fait culturelles et nationales. De fait, ce rapport de proximité à la nature dont font preuve ces ouvrages *de bon goût*, résulte, nous l'avons vu, de la tradition protestante et d'une culture empiriste de la Grande-Bretagne. De cette façon, ces travaux participent à la construction culturelle de la *britishness*, qui s'exprime notamment dans son opposition aux valeurs continentales, et particulièrement à celles catholiques et rationnelles de l'ennemi français. Une fois de plus, la valeur des *Oiseaux d'Amérique* accordée par leurs contemporains, se mesure donc dans leur rapport à l'identité culturelle du Royaume-Uni.

Il convient de souligner en dernier lieu la dimension anthropomorphique des *Oiseaux d'Amérique*. Beaucoup de choses ont déjà été dites à ce sujet, puisqu'il s'agissait de l'un des motifs principaux de rejet de l'œuvre d'Audubon de la part des instances américaines du savoir. Par cette critique d'« anthropomorphisme » il faut comprendre l'individualisation des oiseaux, et le caractère ou une expression quasi-humains qu'Audubon leur instille, ce que les études audubonniennes ont expliqué comme étant un moyen pour le naturaliste de transformer l'expérience inquiétante d'un ordre animal différent en des termes humains équivalents³⁰⁰. Cet aspect humanisé des *Oiseaux d'Amérique* est en effet très perceptible dans certaines planches : ainsi, l'oiseau moqueur est saisi par la peur face à la menace soudaine d'un crocodile monstrueux, ou bien l'œil du caracara huppé luit de férocité quand il fonce sur son semblable pour le chasser de sa branche ; et tandis que les pigeons migrateurs amoureux se donnent la becquée, le perfide geai bleu se régale cruellement de leurs œufs (fig. 11, 12, 13, 14). En outre, Audubon, pour qualifier ses œuvres, emprunte les termes de « biographie ornithologique³⁰¹ » et de « portraits d'oiseaux » et souligne de ce fait combien ses dessins ne

³⁰⁰ Voir notamment Olson, *Audubon's Aviary*, 45-46.

³⁰¹ Audubon, *Ornithological Biography*, 5 vol., Édimbourg, Adam Black, 1831-1839.

sont pas pour lui de simples *copies formelles* de la nature, mais illustrent plutôt sa compréhension des différentes individualités qui peuplent le monde vivant.

Ce qui a été, en revanche, peu souligné par les *auduboni*, est que l'anthropomorphisme des animaux chez Audubon s'accompagne inversement d'une pensée physiognomoniste, perceptible dans ses nombreuses descriptions de personnages humains, à l'instar de cet extrait de journal :

28 Juillet [1826] – Un homme dans la force de l'âge, en veste et pantalons d'écarlate, à bas et souliers noirs pour les couleurs du ventre, longue cape bleue couvrant les épaules et le dos : je vous dirai que l'ensemble me rappelle notre tangara écarlate, *Tanagra rubra*. L'homme comme l'oiseau attirent également le regard, mais le nom scientifique de l'homme, lui, me reste inconnu³⁰².

S'agirait-il d'une déformation professionnelle pour le naturaliste ? Cette description n'est en tous les cas sans rappeler le succès de cette « science » qui se développe en Europe et aux États-Unis à la fin du dix-huitième siècle : la physiognomonie, une méthode fondée sur l'idée que l'observation de l'apparence physique d'un individu, et principalement les traits de son visage, peut donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité. Bien qu'issue de pratiques plus anciennes, la physiognomonie devient un sujet d'intérêt considérable dans la Grande-Bretagne du dix-huitième siècle, notamment grâce aux écrits de Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*, publiés entre 1788 et 1799³⁰³. Alors que la tradition chrétienne a toujours admis la conjonction entre le physique et la morale, les nouveaux apports de Lavater sur cette « science fondée dans la nature », « qui enseigne à connaître le rapport de l'extérieur avec l'intérieur³⁰⁴ » engendrent une croyance renouvelée dans la transparence des émotions et la vérité de la nature, qu'il convient d'écouter. Pierre Wat suggère par exemple dans son analyse de la physiognomonie dans l'art romantique une utilisation de cette pratique par les peintres

³⁰² Audubon, *J&R*, 226.

³⁰³ Joan K. Stemler, *The physiognomical portraits of Johann Caspar Lavater*, in : *The Art Bulletin*, vol. 75, n°1, 1993, 151-168.

³⁰⁴ Lavater in Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, 2012, 89.

de paysage afin de révéler les manifestations dans la nature des lois originelles³⁰⁵. Si Audubon n'évoque pas explicitement dans ses écrits son rapport à la physiognomonie, il faut néanmoins souligner son assimilation à l'une des formes apparentées de cette science : la phrénologie, ou l'étude de la forme du crâne pour révéler l'esprit qu'il contient. À son arrivée à Édimbourg, Audubon est très rapidement approché par le théoricien George Combe, figure forte du mouvement phrénologiste en Grande-Bretagne, qui souhaite obtenir un moulage de sa tête entière, ce à quoi Audubon consent sans réticence : le masque obtenu (« un excellent moulage³⁰⁶ », selon l'intéressé) est aujourd'hui conservé à la Scottish National Portrait Gallery, à Édimbourg. Les contacts d'Audubon avec la phrénologie ne se limitent pas au moulage de son crâne, puisqu'il participe également en tant qu'invité aux réunions de la Société de Phrénologie³⁰⁷ ou prend part à des « soirées phrénologiques³⁰⁸ », révélant ainsi sa croyance en cette nouvelle forme de vérité naturelle :

À huit heures, je suis allé à la Société de Phrénologie, et je puis dire avec certitude que je ne m'étais jamais trouvé auparavant en si éminente compagnie : les plus grands philosophes et cette cité du Savoir étaient là, et Georges Combe a lu un mémoire sur les facultés intellectuelles de l'homme, à la lumière des recherches phrénologiques, qui m'a stupéfié. La lecture a duré une heure et demie, et il m'en restera toute ma vie un très vif souvenir³⁰⁹.

Anthropomorphisme et physiognomonie se confirment ainsi comme deux aspects notables de la philosophie d'Audubon dans sa quête de révéler la Vérité de la nature. Cette sensibilité se retrouve par ailleurs dans sa pratique picturale, sous la forme d'une certaine narrativité qui n'est pas sans rappeler un rapport à la fable animalière : on pourrait tout à fait prêter une morale à la peinture du dindon femelle poussant discrètement ses petits hors de la menace, ou à la chouette effraie préméditant de dérober son voisin de l'écureuil mort qu'il tient entre ses griffes (fig. 15 et 16). Cette moralité se ressent d'autant plus dans les huiles sur toiles qu'Audubon peint pendant son séjour pour gagner sa vie. En représentant les animaux toujours dans l'action et en les plaçant dans un paysage, et donc sur une scène – ce qui n'est

³⁰⁵ Wat, *Naissance de l'art romantique*, 97.

³⁰⁶ Audubon, *J&R*, 314.

³⁰⁷ Audubon, *J&R*, 313.

³⁰⁸ Audubon, *J&R*, 304.

³⁰⁹ Audubon, *J&R*, 313.

pas toujours le cas pour les aquarelles – Audubon met l’accent sur la dramaturgie du tableau. La peinture *Sauve qui peut !* (fig. 17), en particulier, est très représentative de cette analogie aux fables, en premier lieu par son titre particulièrement humanisant, mais également par le pathos et la théâtralité de sa composition : les queues des faisans tracent une diagonale dynamique que vient briser le saut du chien sur sa proie, tandis que se volatilise par les côtés le reste du gibier qui, cette fois, a échappé à sa perte, mais ne saurait rester davantage sur ses gardes. Audubon, dans ses écrits, mentionne souvent son attachement profond aux *Fables* de La Fontaine, ce que les études auduboniennes ont rapproché à son éducation française³¹⁰. Cependant, on oublie de rappeler que la tradition de la fable animalière est tout aussi présente outre-Manche au dix-neuvième siècle, notamment grâce à l’émergence de la lecture populaire et de la littérature de jeunesse sous l’impulsion de l’esprit des Lumières³¹¹, et que la morale et l’ordre social britanniques se fondent notamment sur le pouvoir didactique de cette littérature³¹². Cette tradition et cette sensibilité nationales à la fable animalière est par exemple très notable chez Thomas Bewick, qui y rend hommage en 1818 avec la parution de ses *Fables d’Ésope* illustrées. À travers ces contes moralisants Bewick aspire à « dépeindre les caractères et les passions des hommes, sous la forme de Lions, de Tigres, de Loups et de Renards³¹³ ». Ces considérations viennent ainsi éclairer d’un angle nouveau les peintures d’Audubon, qui, en tant que témoins de la nature et des lois divines de la Création, permettent également, par transparence, de comprendre la nature humaine. *Les Oiseaux d’Amérique*, et l’œuvre d’Audubon en général, dès lors, deviennent l’expression d’une nature miroir de l’homme, comme celui-ci est miroir de Dieu³¹⁴. Associé à l’anthropomorphisme et à la physiognomonie, le caractère « fabuleux » des peintures animalières d’Audubon marque ainsi la quête philosophique et religieuse du naturaliste de restaurer le lien entre le monde matériel et le monde spirituel, par l’étude de la Création, de la Vérité vivante et individuelle de la Nature.

³¹⁰ Olson, *Audubon’s Aviary*, 45.

³¹¹ Voir Jayne Elizabeth Lewis, *The English Fable: Aesop and Literary Culture, 1651-1740*, Cambridge, 1996.

³¹² Stephen H. Daniel, « Political and philosophical uses of fables in eighteenth century England », in : *The Eighteenth Century*, vol. 23, n° 2, 1982, 161.

³¹³ « To delineate the characters and passions of men, under the resemblance of Lions, Tigers, Wolves and Foxes ». Donald, *The art of Thomas Bewick*, 164.

³¹⁴ Wat, *Naissance de l’art romantique*, 98.

II. « Vérité du cœur »

Nous n'avons pas encore abordé, ou que trop peu, *Les Oiseaux d'Amérique* dans leur rapport aux pratiques picturales contemporaines en Angleterre et en Écosse. Audubon compte en effet parmi ses souscripteurs et ses amis des collectionneurs d'histoire naturelle, mais beaucoup d'entre eux sont également amateurs d'art et apprécient l'œuvre d'Audubon pour ses qualités artistiques. C'est le cas, entre autres, du comte et de la comtesse de Morton, dans le domaine de Dalmahoy près d'Édimbourg, chez qui Audubon a le plaisir d'admirer des tableaux de maîtres anciens tels Rembrandt, Van Dyke, Titien, et surtout Claude Gellée³¹⁵, dit « Claude Lorrain » en Grande-Bretagne, ou même « Claude », dont la figure a laissé une très forte empreinte dans l'art du paysage anglo-saxon. Audubon par ailleurs est en contact avec le monde de l'art britannique, et lie des relations très cordiales avec les artistes d'Édimbourg et de Londres, notamment le peintre de paysage Joseph Bartholomew Kidd, avec qui il s'associe³¹⁶, mais également Thomas Lawrence, qui apprécie son « sens du trait³¹⁷ ». Dès lors, si on a pu voir que les *Oiseaux* d'Audubon satisfont les valeurs de *bon goût* du public, on se demande dans quelle mesure ils répondent aux critères esthétiques contemporains. Peut-on apprécier dans les œuvres et la pratique d'Audubon une sensibilité commune avec les arts de la période, qui serait en mesure de séduire le public britannique ?

Dans la monographie *Audubon's Aviary* éditée par la New-York Historical Society, la conservatrice en charge des aquarelles originales pour *Les Oiseaux d'Amérique*, Roberta Olson, analyse l'approche d'Audubon comme résultant d'une nouvelle sensibilité romantique³¹⁸, sans toutefois réellement donner corps à cette réflexion ou en expliquer les fondements. Il est vrai qu'Audubon intervient en Grande-Bretagne au moment même où s'exprime en Europe un élan commun, dans la littérature puis dans les arts, que l'historiographie appelle « romantisme », mais cela ne peut suffire à justifier de son appartenance à ce mouvement – si appartenance il y a. Cette considération permet de mettre

³¹⁵ Audubon, *J&R*, 307.

³¹⁶ Voir Olson, *Audubon's Aviary*, 53.

³¹⁷ Audubon, *J&R*, 358.

³¹⁸ Olson, *Audubon's Aviary*, 41.

en évidence, une fois de plus, l'approche paradoxale des *auduboni* sur la vie et l'œuvre du naturaliste, qui tend soit à leur appliquer des étiquettes, sans précision aucune, soit à les placer au dessus de tout, dans « l'inclassable ». Une attitude dans tous les cas regrettable puisque ne proposant pas d'analyse critique de la figure d'Audubon, et l'enfermant dans des carcans stylistiques. Aussi, notre étude souhaite au contraire s'extraire de ce jeu et approfondir l'examen des *Oiseaux d'Amérique* pour tâcher de comprendre les composantes de leur esthétique. Peut-on justifier une approche romantique chez Audubon, comme suggéré par Roberta Olson ? Une fois encore, hélas, on se confronte à l'indétermination et un certain embarras puisqu'il n'existe pas de définition généralement acceptée de ce mouvement. Lorsque nous trouvons un consensus à ce sujet parmi les spécialistes, le romantisme est délimité dans sa dimension négative : la réaction au rationalisme des Lumières et au classicisme de l'art académique, ou, en d'autres termes, une attitude subversive, en résistance à l'affirmation de la « raison » (*sense*)³¹⁹. Cette caractérisation ambiguë du romantisme souligne néanmoins une ambition commune et théorisée, qui se développe dans différentes branches des arts et de la littérature. L'histoire de l'art par exemple a mis en évidence la théorie romantique de « l'unité imitative, une *mimesis* qui vise la fusion de l'art et de la nature³²⁰ ». Aussi, s'appuyer sur le projet romantique pour étudier l'œuvre d'Audubon signifierait inscrire sa pratique dans ce rapport généralisé et théorique : une affirmation encore prématurée pour l'état actuel de la recherche. Par ailleurs, ce mouvement, en plus d'être une notion difficilement manipulable pour l'historien·ne, renvoie à une pluralité de lieux, qui dépasse les frontières européennes. Suggérer l'appartenance romantique d'Audubon nécessite donc de confronter également les *Oiseaux d'Amérique* aux différentes mouvances françaises, américaines, voire même allemandes – une perspective certes réjouissante mais qui dépasse pour le moment notre sujet.

À ce titre, par prudence mais également par rigueur scientifique, nous préférons rejeter tout postulat, et plutôt que d'analyser la part de « romantisme » chez Audubon, prenons le parti de nous intéresser à son rapport à la « sensibilité britannique » – une notion plurielle, plus large et plus tangible pour nous, dont les sources primaires abondent. Nous tâcherons ainsi d'ouvrir des pistes de réflexion, pour comprendre en quoi Audubon et ses œuvres

³¹⁹ Morère, *Sens et sensibilité*, 9.

³²⁰ Wat, *Naissance de l'art romantique*, 27.

répondent-elles aux conventions esthétiques et aux attitudes artistiques de la Grande-Bretagne du début du dix-neuvième siècle.

Le premier aspect reliant Audubon à une sensibilité proprement britannique tient incontestablement dans leur rapport commun à l'appréciation de la nature. Du point de vue de l'histoire de l'art en effet, les années 1790 et 1800 en Grande-Bretagne sont marquées par le nouvel idéal du « pittoresque » (*Picturesque*), une esthétique introduite par William Gilpin pour décrire « cette beauté particulière qui est agréable dans un tableau³²¹ », qui tente de retrouver dans la nature ce qui est digne de la peinture et, paradoxalement, dans la peinture ce qui est digne de la nature³²². Le pittoresque apparaît ainsi comme un médiateur entre les théories du « Sublime » et du « Beau » d'Edmund Burke, et donne lieu à un ensemble de théories, d'idées et de conventions venant renouveler le rapport esthétique de la société au paysage, et s'inscrire dans les codes culturels du progrès, notamment dans l'art du jardin, avec la figure de Lancelot Capability Brown³²³. Dans les années 1820 en Grande-Bretagne, le rapport esthétique à la nature, à la présentation et la représentation du paysage est toujours très empreint de la théorie du pittoresque, qui se fonde dans une recherche de la « perspective », de la « vue » (*prospect view*), héritée de la tradition du paysage arcadien du dix-septième siècle³²⁴. Audubon, notamment, est très au fait de cette tendance, ce que viennent indiquer différents passages dans son journal, comme lors de sa première visite à Quarry Bank, qu'il qualifie de « vraiment pittoresque et amélioré autant que possible³²⁵ ». Cette familiarité d'Audubon avec le pittoresque s'explique en partie par la forte influence de cette esthétique dans le monde anglophone, qui dépasse les frontières des îles britanniques et

³²¹ « Picturesque : a term expressive of that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture » William Gilpin, *Essay on prints, Fifth edition*, Londres, 1802, xii.

³²² David S. Miall, « Representing the Picturesque, William Gilpin and the laws of nature », in : *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol.12, (2), 2005, 87-91. Voir également Stephan Copley & Peter Garside (éds.), *The politics of the picturesque : literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge, 1994.

³²³ Copley, *The politics of the picturesque*, 20-21.

³²⁴ John Murdoch, « Foreground and focus: changes in the Perception of Landscape c.1800 », *The Lake District: a sort of national property : papers presented to a symposium held at the Victoria & Albert Museum, 20-22 October 1984*. Cheltenham, 1986, 43-59

³²⁵ « I saw Quarry Bank, a most enchanting spot situated on the Edge of the same river we had crossed; the Grounds truly picturesque and improved as much as improvement can be », Audubon, *Journal of 1826*.

s'étend aux confins de l'Empire³²⁶. Mais l'esthétique du pittoresque développe également des problématiques auxquelles Audubon est particulièrement attaché, notamment dans son lien intrinsèque avec l'idée de voyage, et de la découverte physique de la nature. Comme développé par Gilpin, le pittoresque constitue en effet un programme pour une nouvelle perception du paysage, fondé sur la pratique du dessin et du tourisme domestique :

La première source d'amusement pour le voyageur en quête de pittoresque est la poursuite de son objet : l'attente de nouvelles scènes qui s'ouvrent et surgissent continuellement à son regard. Nous supposons que le pays n'a pas été exploré. Dans cette circonstance, l'esprit est constamment maintenu dans une impatience agréable. L'amour de la nouveauté est le fondement de son plaisir. Chaque horizon lointain promet quelque chose de nouveau ; et dans cette attente, nous suivons la nature à travers toutes ses promenades. Nous la poursuivons de colline en vallée et chassons après ces différentes beautés, dont elle regorge partout³²⁷.

Audubon en effet, s'inscrit pleinement dans ce schéma de prospection du monde naturel, et ce dès son enfance : « Durant toutes ces années en France couvait en moi une propension à suivre Dame Nature dans ses évolutions³²⁸ ». Par la suite, ses multiples expéditions avant et pendant la publication des *Oiseaux d'Amérique*, peuvent-être perçues comme des activités touristiques, en ce qu'elles dépassent largement le seul propos ornithologique, et constituent surtout un moyen d'appréhender et de saisir dans toutes leur variétés les territoires encore sauvages des États-Unis. Sa soif de découvertes paysagères est d'ailleurs telle que lors de son séjour britannique, Audubon se livre régulièrement à des promenades au milieu de la nature adoucie et apprivoisée de l'Angleterre. À l'automne 1826, avant de partir pour Édimbourg, Audubon se rend notamment à Matlock, dans le Derbyshire, avec quelques membres de la famille Rathbone. Cet épisode tout à fait pittoresque est typique

³²⁶ Voir Geoff Quilley, « William Hodges: artist of empire », in : *William Hodges 1744-1797: The Art of Exploration*, Geoff Quilley & John Bonehill (eds.), Yale et Londres, 2004, 1-7.

³²⁷ « The first source of amusement for the picturesque traveller, is the pursuit of his object – the expectation of new scenes continually opening and arising to his view. We suppose the country to have been unexplored. Under this circumstance the mind is kept constantly in an agreeable suspense. The love of the novelty is the foundation of his pleasure. Every distant horizon promises something new ; and with this leasing expectation we follow nature through all her walks. We pursue her from hill to dale ; and hunt after those various beauties, with which she everywhere abounds » William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, London, R. Balmire, 1794

³²⁸ Audubon, « Autoportrait », *J&R*, 53.

du développement touristique que connaît la Grande-Bretagne à cette période : avec ses compagnons, le naturaliste visite la campagne environnante, ses grottes et ses forêts, à la recherche de points de vue à dessiner (fig. 18 et 19). Une sensibilité du voyage, qu'Audubon entretient également dans son rapport à la littérature : il est un admirateur éperdu du poète et romancier écossais Walter Scott, dont les esquisses descriptives, les panoramas et perspectives paysagères qui traversent sa prose sont depuis longtemps reconnues comme des éléments structurels de son écriture, et donnent lieu à de nombreuses interprétations en peintures mais aussi en gravures. À l'instar des guides touristiques illustrés de perspectives pittoresques, les illustrations issues des romans et poèmes de Scott deviennent des objets de circulation intense véhiculant une image romantisée et mythique de l'Écosse³²⁹. En 1826, l'année où Audubon débarque en Grande-Bretagne, Scott publie *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland*, un guide touristique illustré de gravures représentant des scènes de la nature des Hautes et Basses Terres d'Écosse dans des perspectives pittoresques ; des sites historiques et naturels qu'Audubon s'attachera à visiter au cours de son voyage³³⁰, tels le musée du palais de Holyrood, mais surtout la chapelle Rosslyn, qui constitue à cette époque le paradigme esthétique d'une nature inextricable des grandeurs passées de l'humanité. Au cours de son dernier séjour écossais, Audubon et sa famille sont par ailleurs conduits par son ami MacGillivray dans les Hautes Terres, visitant entre autres le Loch Katrine et les Trossachs, remontant jusqu'à la vallée historique de Glencoe. En parallèle d'un goût pittoresque pour la « poursuite de la nature », on constate ainsi combien Audubon est empreint de cette sensibilité de la description d'une histoire grandiose et romanesque propre à Scott.

[Le Dr Brewster] m'a annoncé que j'allais être présenté moi-même lundi prochain à Walter Scott, au cours de la séance à l'Académie Royale. Pauvre de moi ! Loin de Sir Walter, je n'avais pas de peine à lui parler; des centaines de fois je me suis adressé à lui à voix haute dans les bois, en regardant les ruisselets d'argent, les marécages et leurs herbes denses, l'Ohio dans sa noblesse ou les montagnes au front perdu dans la brume. Combien de fois ai-je souhaité sa venue dans mon pays bien aimé, afin qu'il découvre comme lui seul sait le faire, le fleuve, le marais, la rivière, la montagne, pour les faire connaître aux générations futures³³¹.

³²⁹ Peter Garside, « Print illustrations and the cultural materialism of Scott's Waverley novels », in : *Essays and Studies*, vol. 66, 2013, p. 125-157.

³³⁰ Chalmers, *Audubon in Edinburgh*, 66-67, 175-175.

³³¹ Audubon, *J&R*, 294-295.

Au tournant du siècle, la théorie originelle du pittoresque est remise en cause par une nouvelle génération d'auteurs. La critique rejette en effet la pensée de Gilpin, jugée trop rigide et artificielle dans sa volonté de rendre la nature encore plus « naturelle³³² ». On peut encore une fois rapprocher cette vision de la pratique d'Audubon qui, en mettant en scène ses spécimens morts, recourt bien à des *artifices* pour représenter un monde qui se veut naturel et vivant. Par la suite, la théorie pittoresque est reprise à leur compte par Richard Payne Knight et Uvedale Price. Ce dernier, en particulier, déplace l'intérêt de la nature de la perspective lointaine à celui du « focus³³³ », du premier plan. À ses yeux, les véritables qualités du pittoresque se trouvent dans la rugosité, les variations soudaines et les irrégularités de la nature, autant de détails du monde naturel qui, pour peu que l'on y prête attention, deviennent porteurs de beauté. Dans une approche similaire, le médecin et essayiste John Aikin dans son ouvrage *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* publié en 1777, voit notamment dans l'histoire naturelle une source d'inspiration pour les poètes, en ce qu'elle contient « quelques nouveaux objets qui auraient pu améliorer la poésie du passé, ou qui pourraient orner celle du futur compositeur³³⁴ » :

toutes les scènes de la nature, étrangères ou domestiques, se prêtent à une étude précise d'où naissent de nouvelles idées de grandeur ou de beauté. Ainsi, lorsqu'un œil négligent ne voit qu'une bosse ordinaire et indistincte, celui qui a l'habitude d'examiner, de comparer et de discriminer discernera des figures et des groupes détachés qui, judicieusement mis en avant, peuvent être façonnés dans les images les plus saisissantes³³⁵.

³³² Copley, *The politics of the Picturesque*, 125.

³³³ John Murdoch, "Foreground and focus: changes in the Perception of Landscape c.1800", 43-59.

³³⁴ « some new objects which might have improved the poetry of the past, or may adorn that of future composer », John Aikin, *An essay on the Application of Natural History to poetry*, London, 1777, 35.

³³⁵ « Thus does every scenes of nature, foreign or domestic, afford object from whence an accurate survey y derive new ideas of grandeur or beauty. Thus where a careless eye Where a careless eye only beholds an ordinary and indistinct landskip, one accustomed to examine, compare, and discriminate will discern detached figures and groups, which, judiciously brought forwards, may be wrought into the most striking pictures. » Aikin, *An essay on the Application of Natural History to poetry*, 154.

L'histoire naturelle selon Aikin est ainsi nécessaire au poète pour atteindre les plus hautes sphères de beauté en matière de poésie descriptive. En reliant la science à la poésie, Aikin attire l'attention sur le rapport esthétique de l'histoire naturelle, et corrobore la notion de goût inhérente à la collection naturaliste. Cet intérêt accru porté au détail naturel, faisant le pont entre l'histoire naturelle et les arts, est notamment symbolisé par les aquarelles d'oiseaux peintes par Joseph Mallord William Turner³³⁶. Au cours de ses différents séjours chez son ami et mécène Walter Fawkes, à Farnley Hall, Turner effectue entre 1815 et 1820 une série d'études singulières de différentes espèces d'oiseaux, dont vingt ont été conservées par Fawkes afin d'agrémenter sa « collection ornithologique » : une collection de plumes montées sur livre, et illustrées par des estampes découpées de Thomas Bewick. Cette série d'aquarelles se caractérise par l'observation très poussée des spécimens, faisant ressortir la particularité et la beauté particulière de chaque espèce. L'éclat et la variation du plumage du martin-pêcheur, par exemple, sont finement reproduits par les lavis bleus et bruns de Turner, dans un jeu de réserves avec le grain du papier afin de capter la brillance de la plume (fig. 30). Loin de la théorie perspectiviste du pittoresque, Turner célèbre les beautés de la nature en en façonnant une vision à la fois variée et précise. Si Audubon et Turner n'ont pas eu affaire ensemble, on constate néanmoins un intérêt similaire chez le naturaliste pour la mise en valeur du détail. Les effets lumineux, notamment, sont ainsi essentiels dans la peinture d'Audubon, qui pour chaque oiseau, et surtout les plus sombres, s'attache à dépeindre les plumes une à une pour les faire chatoyer par des jeux de couleur (fig. 15, 21 et 29), utilisant même parfois de la feuille d'or (fig. 22). Audubon prend aussi plaisir à détailler très finement les rayures de ses rapaces notamment (fig. 23 et 24). Dans une grande finesse d'exécution, le naturaliste célèbre les particularismes de chacun des oiseaux qu'il dessine et répond ainsi aux nouvelles valeurs pittoresques, propres à une observation précise de la nature, dans toutes ses variétés. En évacuant l'idée générique de la nature, Audubon reprend à son compte les préconisations introduites par Price pour « améliorer » le genre de la peinture de paysage³³⁷, et instille à ses *Oiseaux d'Amérique* un caractère éminemment esthétique.

Néanmoins, la sensibilité britannique pour la nature ne se traduit pas uniquement par l'importance de l'observation rapprochée du monde vivant. Si elle comble les plaisirs de

³³⁶ Voir Ann Lyles, *Turner and Natural History : the Farnley Project*, Londres, 1988.

³³⁷ Uvedale Price, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*, Londres, 1794, 123.

l'observation pour les beautés qu'elle pourvoit par elle-même, la nature est également belle dans son pouvoir évocateur : en ce qu'elle transcende celui ou celle qui la contemple, et stimule « l'imagination », cette faculté intellectuelle créatrice aux perspectives infinies³³⁸. Cette théorie de l'imagination comme source de plaisir et de beauté est héritée de la philosophie sensualiste du dix-huitième siècle, selon laquelle l'admiration naît de la contemplation. En 1712, déjà, dans son magazine *The Spectator*, Joseph Addison consacrait une série d'essais sur les plaisirs de l'imagination, et invitait à s'abandonner au spectacle de la nature :

Telles sont les perspectives d'un plat pays ouvert, d'un vaste désert sans cultures, d'un immense amoncellement de montagne, de rochers altiers et de profonds précipices, ou d'une vaste étendue d'eau, où ce qui nous frappe, ce n'est pas la nouveauté ou la beauté du spectacle mais cette forme brute de magnificence qui apparaît en si grand nombre dans les oeuvres prodigieuses de la nature³³⁹.

En se laissant pénétrer par ses perspectives infinies, la nature suscite chez son spectateur un cheminement libre de la pensée (*train of thoughts*), et d'associations émotionnelles³⁴⁰ révélateur de ce qui constitue la beauté d'un paysage. En 1776, on retrouve cette idée d'une nature source d'impressions chez Rousseau dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* :

J'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac quand l'eau était calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie³⁴¹.

Une attitude qui n'est pas sans rappeler celle d'Audubon, qui se définit lui-même comme « un homme habitué à vagabonder, seul dans ses pensées, généralement vouées aux

³³⁸ Morère, *Sens et sensibilité*, 61.

³³⁹ Joseph Addison in Morère, *Sens et sensibilité*, 71.

³⁴⁰ Morère, *Sens et sensibilité*, 79.

³⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, Érick Leborgne (éd.), *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, 2006, 113.

beautés de la Nature elle-même³⁴²». Cette théorie d'appréciation spontanée de la nature ouvre au tournant du dix-neuvième siècle la voie à une esthétique nouvelle en Grande-Bretagne, incarnée notamment par les poètes comme William Wordsworth. Bien qu'Audubon ne rencontre pas le poète lors de son séjour, les deux figures sont reliées par leur amitié commune avec John Wilson, du *Blackwood's Magazine*. Le professeur est en effet très proche de la famille Wordsworth, auprès de laquelle il cultive une émulation littéraire, mais il est également l'un des plus fervents admirateurs des *Oiseaux d'Amérique*, dont il exalte la sensibilité émotionnelle : « Les amours des oiseaux sont d'aussi bons sujets de poésie que les amours des poètes eux-mêmes, ou même des anges [...] Aucun autre naturaliste n'en a parlé aussi bien qu'Audubon³⁴³ ». L'observation de la nature, par le cheminement libre de la pensée qu'elle procure, est en effet révélateur de sensations et de découverte de soi. Celui ou celle qui admire la nature est à même de découvrir la vérité à travers l'émotion qu'elle suscite. On constate ainsi un glissement philosophique de la notion empirique du *eye-witness* vers le *I-witness*, selon l'idée que « ce que je vois, je le ressens ». Reproduire la vérité de la nature ne devient donc possible que par la transcription de cette émotion, par ce que l'on pourrait appeler la « vérité du cœur ». Or c'est bien ce caractère qu'Audubon, dans son apologie à Thomas Bewick que nous avons citée plus haut, retient du naturaliste anglais : « et lui, avec la gratitude du cœur, a rendu copie d'un domaine de Ses œuvres qui demeurera à jamais incomparable ». En plus de la fidélité du graveur à la nature, Audubon admire chez Bewick la charge émotionnelle de ses illustrations, une notion qui se révèle par ailleurs tout aussi essentielle pour la compréhension des *Oiseaux d'Amérique*.

Cet engagement pour la vérité émotionnelle de la nature, pour la traduction de l'imagination et du sentiment qu'elle suscite, donne lieu également à une nouvelle esthétique picturale au début du dix-neuvième siècle. La traduction de ce fil libre de la pensée par l'observation de la nature et de ses effets sur le « moi », amène en effet à des recherches picturales innovantes sur la représentation de l'atmosphère et du ciel, comme celles par exemple de John Constable et de ses recherches fameuses sur les nuages (*clouds studies*).

³⁴² « [a man] habituated to ramble along [alone ?] with his thoughts, allways [*sic*] bent on the beauties of Nature Herself », Audubon, *Journal of 1826*, 346.

³⁴³ « The loves of the birds are as good a subject for poetry as the loves of the poets themselves, or even of the angels, nay of the triangles. No other naturalist has spoken so well about them as Audubon ». John Wilson, « Audubon's ornithological biography. Second survey ». *Blackwood's Edinburgh magazine*, n°30, 183, août 1831, 269.

Selon lui, la véritable émotion de l'art paysager se traduit par la représentation du mouvement du ciel, qui constitue « le principal organe du sentiment³⁴⁴ ». Chez Constable, c'est l'ampleur du geste qui traduit l'animation des nuages, mais on retrouve dans les *Oiseaux d'Amérique* une semblable ambition de mouvement, à commencer dans leur mention *Full size of life*³⁴⁵, « une taille réelle pour une vie réelle ». C'est justement cet aspect trop agité des oiseaux qui attire les foudres des cercles américains du savoir, en particulier ce qu'ils ont désigné comme des « positions outrées » (*outré position*) : des cous et des corps courbés, manipulés pour générer des lignes dramatiques et artistiques, à l'instar du *contrapposto* du dindon sauvage (fig. 25), les illusions d'envol des oiseaux par le déploiement des ailes (fig. 26) la multiplication des vues des spécimens, et notamment des raccourcis (fig. 27), mais également la manière d'insérer les plus grands de ses oiseaux dans la page du double-éléphant (fig. 28). Il s'agit bien ici pour Audubon d'exalter l'ampleur de l'action pour évoquer le sentiment chez son spectateur. Car à travers la motion, c'est l'émotion : celle d'Audubon lui-même, qui s'est lancé corps et âme dans sa quête de reproduire tous les oiseaux d'Amérique, mais également l'émotion du spectateur, qui est émerveillé face au spectacle de la nature. Cette ampleur du mouvement est par ailleurs démultipliée par le nombre d'oiseaux qu'Audubon présente lors de ses expositions, entre deux cent cinquante et quatre cents dessins : une telle profusion que la critique parle d'une « forêt », dans laquelle s'immerge le spectateur³⁴⁶. Ce rapport à l'immersion esthétique, et donc au spectaculaire, n'est pas sans rappeler par ailleurs le développement contemporain du panorama, un dispositif urbain représentant un paysage à une échelle très large et proposant une expérience visuelle et immersive pour le public, hérités des théâtres mécaniques de Jacques-Philippe de Louthembourg³⁴⁷. En plongeant le spectateur dans la « forêt », un environnement si plein d'effets qu'il en est mouvant, Audubon rend ainsi le spectacle de ses *Oiseaux* encore plus tangible, la vérité de la nature encore plus proche, plus saisissable, car elle est ressentie à travers l'émotion.

³⁴⁴ « the chief organ of sentiment », R.B. Beckett (dir.), *John Constable's Discourses*, Ipswich, 1970, 77.

³⁴⁵ Audubon, « Under the Particular Patronage and Approbation of His Most Gracious Majesty », *The Foreign Quarterly Review*, Londres, juillet 1827-juillet 1846, janvier 1829, 1.

³⁴⁶ « the effect was like magic. The spectator imagined himself in the forest ». John Wilson, « Audubon's ornithological biography. Introduction », *Blackwood's Edinburgh magazine*, no30, 182, juillet 1831, 14.

³⁴⁷ Voir à ce sujet, Ann Bermingham : « Technologies of Illusion: De Louthembourg's *Eidophusikon* in Eighteenth-Century London », in *Art history*, vol. 39, (2), avril 2016, 376-399.

Dans son article sur le mythe audubonien, Jennifer Baker souligne qu'à bien des égards, *Les Oiseaux d'Amérique* constituent un ouvrage anglais³⁴⁸. Si leur publication est effectivement réalisée en grande majorité à Londres, on a pu voir également combien le contexte scientifique, politique et culturel de la Grande-Bretagne a également participé à leur bonne réception auprès du public. Par ailleurs, nous avons pu souligner dans nos dernières considérations la connivence esthétique entre l'œuvre d'Audubon et les pratiques artistiques britanniques au début du dix-neuvième siècle. On ose dès lors poser la question suivante : *Les Oiseaux d'Amérique* pourraient-ils constituer une œuvre britannique ? En recherchant dans le monde vivant les origines du beau, du bien et du vrai, en tâchant de les reproduire dans leurs dimension « pittoresque », Audubon répond aux codes esthétiques d'une sensibilité proprement britannique : la perception sensorielle de la nature, indissociables à l'éducation de goût, ou l'union nécessaire de l'art et de la science. Une sensibilité en marge, notamment, de celles des « statues peintes » néoclassiques françaises, dénoncées par les peintres britanniques à cette période pour leur « inhumanité³⁴⁹ ». À ce titre, il est intéressant de comparer cette conception de l'art avec le désintéret affirmé d'Audubon pour les « statues » de son prétendu enseignement chez Jacques Louis David³⁵⁰ : « Des têtes et des nez de géants, ainsi que des têtes de chevaux représentés dans les sculptures anciennes formaient mes modèles. Bien que convenables pour les hommes désireux de poursuivre les branches supérieures de l'art, j'ai mis immédiatement ces sujet de côté, et je suis retourné dans les bois du Nouveau Monde³⁵¹ ». Qu'il ait effectivement été formé dans l'atelier du peintre ou non, Audubon rejette manifestement l'académisme français, auquel il préfère la chaleur de la vie – une valeur supplémentaire en faveur de son appréciation au Royaume-Uni. Ainsi, Audubon s'inscrit dans l'histoire de l'art britannique tant ses *Oiseaux d'Amérique* relèvent autant de la sensibilité esthétique que de la construction identitaire de l'Empire.

³⁴⁸ Baker, « The making of John James Audubon », 176.

³⁴⁹ Voir William Vaughan, « The Englishness of British art », *Oxford Art Journal*, vol.13, (2), 1990, 11-23.

³⁵⁰ Audubon prétend avoir été formé dans l'atelier de Jacques-Louis David, néanmoins aucune preuve ne permet de certifier cette hypothèse, qui est ainsi réfutée par les biographes.

³⁵¹ « Heads and noses belonging to giants, and heads of horses represented in ancient sculpture, were my models. These, although fit subjects for men intent on pursuing the higher branches of the art, were immediately laid aside by me I returned to the woods of the New World with fresh ardour » Audubon, *Ornithological Biography*, vol. 1, xviii.

CONCLUSION

À travers cette étude, nous avons tenté de rendre compte du contexte historique dans lequel Audubon s'insère lors de son séjour au Royaume-Uni, et plus globalement de replacer son personnage et son œuvre dans les enjeux propres au « siècle georgien ». Nous avons pu voir qu'aux États-Unis comme en Grande-Bretagne, *Les Oiseaux d'Amérique*, en tant qu'œuvre d'art et de science, s'inscrivent dans l'ambition à la fois individuelle et internationale de création et de consommation d'un savoir-utile : une ambition héritée de l'esprit des Lumières, de plus en plus globalisante et répondant aux différentes constructions nationalistes qui caractérisent le premier tiers du dix-neuvième siècle de part et d'autre de l'Atlantique. En cela, notre étude a permis de relativiser la rupture souvent signalée comme très nette entre un dix-huitième siècle « universel » et un dix-neuvième siècle « spécialisé », dissociant les arts et les sciences dans un processus de professionnalisation. Au contraire, l'œuvre d'Audubon montre l'importance qui est encore accordée dans les années 1820 et 1830 à ces formes de savoir-utile, au sein desquelles l'art et la science ne forment qu'une seule discipline et amènent le *virtuoso* à s'élever philosophiquement.

Par ailleurs, nous avons constaté que la réalisation audubonienne en Écosse et en Angleterre, tant sur le plan matériel que symbolique, a donné lieu à une spéculation économique, intellectuelle et esthétique des *Oiseaux d'Amérique* par les instances du savoir et les cercles restreints de la *polite culture*. Notre analyse de la bonne réception d'Audubon en Grande-Bretagne a permis de mettre en évidence le double rapport de son œuvre qui, tout en affirmant l'identité nouvelle des jeunes États-Unis, sert pourtant les intérêts scientifiques, politiques et culturels de la *britishness*. Du point de vue scientifique, d'une part, en parallèle de sa propre quête de reconnaissance, Audubon représente l'occasion pour les Britanniques d'affirmer les valeurs qui forment le caractère de la nation, que sont notamment la prééminence intellectuelle et culturelle du pays – au delà des vils aspects de sa traite négrière et de son mercantilisme –, le particularisme écossais au sein de l'Empire, et le modèle de respectabilité que constitue sa société policée. Du point de vue artistique, d'autre part, Audubon satisfait les modèles esthétiques et les valeurs de bon goût du public britannique qui se reconnaît en eux et

se distingue à travers eux. Pour décrire le Nouveau Monde, le naturaliste emploie les formules de la sensibilité britannique qui permettent de regarder les motifs inédits de la nature américaine sous un angle familier. En parallèle, sa volonté de révéler la vérité de la Création et de la nature humaine révèle la filiation morale et religieuse qui unit les deux nations. En somme, Audubon trouve le succès en Grande-Bretagne en ce que ses *Oiseaux d'Amérique* soulignent l'intimité culturelle anglo-américaine et, en remémorant le passé glorieux du premier Empire Britannique, rassurent le sentiment national au sujet de l'hégémonie coloniale et impérialiste anglo-saxonne, toujours patente, en particulier, sur le sol américain malgré la perte des Treize Colonies il y a près d'un demi-siècle.

Cette réflexion permet de considérer sous un angle nouveau l'opposition de Philadelphie et des cercles scientifiques états-uniens à soutenir le projet des *Oiseaux d'Amérique* – opposition qu'il s'agirait maintenant d'étudier plus en profondeur, mais qui peut ainsi se comprendre comme le rejet de ces références britanniques. Cette réflexion pose également la question de l'intentionnalité d'Audubon : ses emprunts aux modèles esthétiques anglo-saxons forment-ils une stratégie assumée de la part du peintre ou sont-ils partie prenante de son inconscient culturel ? Pour le comprendre, nous proposons de comparer plus précisément les aquarelles qu'Audubon réalise avant son arrivée à Liverpool, et celles effectuées au cours de ses expéditions américaines, alors que le processus de publication de son œuvre est enclenché à Londres : son succès en Grande-Bretagne influence-t-il sa manière de peindre ? Il conviendrait par ailleurs d'étudier plus précisément le contexte artistique américain auquel se frotte Audubon entre 1806 et 1826 et d'analyser ces connexions – comme par exemple, ses différents points communs avec le peintre Thomas Cole : leur appartenance européenne, leur apprentissage de la peinture à l'huile sous les préceptes de John Steel entre 1821 et 1822, le mécénat du collectionneur new-yorkais Luman Reed. Ces différentes problématiques constituent autant de perspectives exploratoires qui pourraient venir poursuivre notre analyse du succès d'Audubon en Grande-Bretagne.

L'histoire du naturaliste et de son œuvre est également porteuse de bien d'autres axes de recherche. En gardant toujours en tête le contexte extrêmement globalisant de la période, il serait par exemple particulièrement enrichissant de s'intéresser à la période française d'Audubon entre 1788 et 1806, mais également ses séjours parisiens de 1828 et 1831. De nombreux thèmes

viennent jalonner cette perspective d'étude, notamment, nous l'avons évoqué, la formation du jeune Audubon à l'ornithologie par Charles-Marie d'Orbigny et potentiellement François-René Dubuisson, sa fréquentation des cabinets de curiosité de Nantes, et son rapport au programme révolutionnaire d'instruction publique développée à cette période dans l'espace public et domestique. Comme ont pu le souligner Jean-Louis Lavigne et Tangi Villerbu dans leurs articles respectifs du catalogue de l'exposition de La Rochelle, les parents du jeune Jean-Jacques, le capitaine Jean Audubon et son épouse Anne Moynet, constituent une clé supplémentaire pour notre compréhension du naturaliste. À une époque où l'éducation de l'enfant, repensée notamment par Rousseau dans son *Émile*, représente une priorité en vue de la formation de l'individu moderne³⁵², les préoccupations parentales qui pèsent sur Audubon en tant que jeune garçon sont à même d'éclairer d'un jour nouveau ses choix en tant qu'adulte – nous avons évoqué son attachement à la littérature et au livre en tant qu'objet, mais d'autres pistes sont encore à explorer. La question de sa formation artistique est également capitale pour appréhender l'œuvre et la manière d'Audubon, d'autant que celui-ci, nous l'avons dit, rapporte avoir intégré l'atelier de Jacques-Louis David, dont il réprovoie pourtant l'académisme emblématique. Si aucune preuve ne vient corroborer ce propos, il conviendrait de déterminer le degré de cette invention : contient-elle une part de vérité ou n'est-elle que pure mythologie ? On sait par exemple que David est de passage à Nantes en 1790³⁵³, et bien qu'il soit un peu tôt pour former Audubon (il n'a alors que cinq ans), « le peintre du roi » a pu souffler un vent néoclassique sur la scène artistique nantaise, qui aurait touché le jeune artiste dans son apprentissage. Étudier la jeunesse du naturaliste à Nantes promet ainsi des réflexions inédites pour la recherche audubonienne, mais également pour la recherche plus générale en histoire de l'art et des collections. En travaillant notamment sur les échanges, les circulations artistiques, scientifiques et culturelles intrinsèquement liées au développement du premier port trans-atlantique de France à cette période, il s'agirait de comprendre la place de cette plaque tournante

³⁵² Luisa Messina, « L'éducation des enfants au XVIIIe siècle », in Revue d'histoire culturelle de l'Europe, Regards portés sur la petite enfance en Europe (Moyen Âge-XVIIIe siècle), Conceptions philosophiques, religieuses et politiques de la petite enfance, Education, formation et transmission, *Histoire culturelle de l'Europe* [en ligne] <http://kmrsh.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>. [consulté septembre 2019].

³⁵³ *Annales de la société royale académique de Nantes, et du département de la Loire-Inférieure*, Nantes, Camille Mélinet, 1836, 419-463.

dans le paysage culturel français à cette période, et d'étudier les potentiels foyers qui ont pu s'y développer.

Il est également un autre aspect qu'il serait essentiel d'analyser si l'on souhaite appréhender Audubon dans toutes son épaisseur, et même inévitable si l'on prétend porter un regard trans-atlantique aux *Oiseaux d'Amérique*, à savoir : l'importance que tient l'esclavage dans son histoire et dans son œuvre. Si le naturaliste évoque assez peu le sujet dans ses écrits, sinon dans une certaine indifférence, il est néanmoins intéressant de constater que les espaces qu'il parcourt au fil de sa vie sont également reliés par la réalité de l'esclavage et de la traite des Africains. Nantes, Liverpool et Londres constituent les principaux ports négriers européens, et sont en parallèle trois pôles fondamentaux pour des *Oiseaux d'Amérique*, de leur conception à leur réalisation. Le commerce triangulaire aura nécessairement joué en la faveur d'Audubon – reste à déterminer comment. De l'autre côté de l'Atlantique, le naturaliste tire avantage du système esclavagiste américain, et sera lui-même propriétaire de neuf esclaves entre 1813 et 1819, alors qu'il vit avec sa famille à Henderson, dans le Kentucky : c'est parce que ceux-ci assurent l'essentiel du travail qu'Audubon peut avoir le loisir de parcourir la nature et peindre les oiseaux³⁵⁴. Il en est de même en 1821, lorsqu'il passe quatre mois au cœur de la riche plantation d'Oakley, près de St. Francisville, en Louisiane, où il réalise certains de ses plus fameux dessins. Au cours de cette étude, nous avons commencé à tracer les contours des *Oiseaux d'Amérique* comme une œuvre coloniale puisqu'elle entretient le rapport culturel de domination de l'homme blanc sur son environnement, mais il y aurait bien plus encore à creuser sur cette question, du côté européen comme du côté américain. À l'instar d'une réflexion sur la période française d'Audubon, étudier la relation du naturaliste au système esclavagiste et impérialiste, et plus généralement au concept de race au dix-neuvième siècle, viendrait enrichir notre approche de la période romantique et de l'histoire du voyage, et faire notamment écho à l'actualité de la recherche sur la place de l'identité noire dans l'histoire de l'art³⁵⁵.

Dans un même ordre d'idées, le rapport du naturaliste à l'écologie, thématique récurrente chez les *auduboni*, mériterait d'être repensé. La pratique d'Audubon, balançant sans cesse entre le massacre impitoyable des espèces qu'il recherche et la condamnation morale des

³⁵⁴ Tangi Villerbu, « Le corridor créole en bande-dessinée : J.J. Audubon », in *Nouvelles du corridor créole* [en ligne] <https://corridor.hypotheses.org/79#comments> [consulté septembre 2019].

³⁵⁵ Voir par exemple Cécile Debray, Annie Dufour et al, *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, cat. exp. du 26 mars au 21 juillet 2019, Paris, Flammarion et Musée d'Orsay, 2019.

dégâts que les progrès humains infligent au monde naturel, est en effet sujette à controverse, et il est de bon ton de venir justifier l'emprunt du nom d'Audubon par la principale société protectrice de l'environnement des États-Unis. Cependant, il s'agit moins, à notre avis, de déterminer si oui ou non Audubon était un précurseur de l'écologisme militant, que de véritablement comprendre sa perception de la nature, et comment cette perception se traduit-elle dans sa peinture. Au cours de cette présente étude, nous nous sommes arrêtés sur l'importance pour Audubon de révéler la vérité de la Création comme valeur morale et religieuse, mais nous pourrions désormais nous interroger sur la façon dont il représente ses craintes de voir un jour les multiples beautés du vivant disparaître, « ignorées du monde³⁵⁶ ». Dans une volonté de résonance contemporaine, Thomas Cole décrit dans sa série de peintures *The Course of Empire*, le désenchantement immanent au développement des nations qui, dans un cycle désespéré, passent de l'état sauvage à celui de pastoral, puis de celui de leur consommation à ceux de leur destruction et de leur désolation, affectant inéluctablement la nature originelle. Une réflexion qu'il serait par exemple enrichissant de confronter à la pratique d'Audubon, et permettrait par ailleurs d'envisager l'histoire de l'art et la période romantique au prisme de la consommation de la nature, et du rapport écologique de l'artiste à son environnement.

En dernier lieu, nous souhaitons revenir brièvement sur la notion de « romantisme ». Au cours de cette étude nous avons fait le choix de ne pas nous appuyer – dans un premier temps – sur le postulat selon lequel l'œuvre d'Audubon appartiendrait à ce mouvement, mais cela ne remet pas en cause la pertinence de l'hypothèse, qu'il s'agit désormais d'exploiter. Appréhender l'appartenance d'Audubon au romantisme, cependant, passera à nos yeux davantage par l'exploration des problématiques que nous venons d'esquisser que par une étude proprement stylistique. En d'autres termes, plutôt que de chercher à tout prix le romantisme dans les *Oiseaux d'Amérique*, il vaut mieux laisser le romantisme se dessiner, peut-être, au fil de notre étude.

³⁵⁶ Audubon, *J&R*, 295.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires consultées

A. Manuscrits

Archives Départementales de Loire-Atlantique

Archives familiales Audubon-Lavigne, Couëron

Lettre du 19 ventôse

Facture du docteur Sanson

Portraits des parents

Liverpool City Council

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 DER 13/1/6 : « Correspondence of 13th Earl of Derby with JJ Audubon »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 DER 15/42/2/4 : « Correspondence of Edward Stanley, 15th Earl of Derby, with Grandfather, the 13th Earl of Derby »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/154 – 157 : « A.S. letters from John J. Audubon to Wm Roscoe »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/2298 : « Draft letter from Wm Roscoe to General Lafayette introducing Mr. J. J. Audubon »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/5146 : « Draft letter from Wm. Roscoe to Dr. Wallich (part only) »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/5702 : « A.S. letter from Richard Roscoe to Mrs. Elizabeth Moss »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/5739 : « A.S. letter from Richard Roscoe to Mrs. Elizabeth Moss »

Liverpool City Council, Liverpool Record Office, 920 ROS/6062 : « A.S. letter from Prince Charles L. Bonaparte to William Roscoe. »

National Library of Scotland, Édimbourg

National Library of Scotland, Archives and Manuscript Collections, Papers of the royal society of Edinburgh, ACC 10 000/16 : « Minute of the Council 1821-1827 »

National Library of Scotland, Archives and Manuscript Collections, Papers of the royal society of Edinburgh, ACC 10 000/43 : « Application and lists of members 1820-1827 »

National Library of Scotland, Archives and Manuscript Collections, Papers of the royal society of Edinburgh, ACC 10 000/44 : « Application and lists of members 1828-1833 »

National Library of Scotland, Archives and Manuscript Collections, Papers of the royal society of Edinburgh, ACC 10 000/351: « Correspondence 1807-1828 »

National Library of Scotland, Archives and Manuscript Collections, Papers of the royal society of Edinburgh, ACC 10 000/352 : « Correspondence 1828-1832 »

National Records of Scotland, Édimbourg

National Records of Scotland, Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, NG3/1/1 : « Minute book 1819-1867 »

National Records of Scotland, Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, NG3/3/1 : « Letter book 1820-1861 »

National Records of Scotland, Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, NG3/3/4/8 : Correspondence 1819-1863 »

Royal Scottish Academy of Arts and Architecture, Édimbourg

Royal Scottish Academy of Arts and Architecture, Collections Department, Dossier « Audubon » (non catalogué).

Université d'Édimbourg

Edinburgh University Library Special Collections, Records of the Wernerian Natural History Society, Coll-206/1/1-2 : « Minutes, 12 January 1808-16 April 1858 ».

Université de Glasgow

University of Glasgow, Special Collections, Sp Coll Hunterian Cd.1.1-4 : « The Birds of America; from original drawings by John James Audubon »

Université de Liverpool

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Liverpool Royal Institution, LRI 1/3/2 : « Correspondence relating to gifts and deposits »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Liverpool Royal Institution, LRI3/6 : « Financial Records »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RP IX.7.21 : « Letter to William Rathbone VI from Maria R. Audubon, New York; 18 Jun 1897 »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RP XIX.1.2 : « Folder of typescript material for a Rathbone family history »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RPXVA.2. 123-134 : « Letters to Emily Evelyn Rathbone from Florence Haldeman Price, Jul-Sep 1952 »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RPXVA.3.172 : « Diary summarising main events of each year in the lives of Emily Evelyn and Hugh Reynolds Rathbone and immediate family »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RP XVA.7. 4-5 : « Recollections of John Audubon's visit to Greenbank »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RPXVB.2. 91-95 : « Letters to Sybil Rathbone from Alice Ford, 1955-1956//1965 »

Liverpool University Library Special Collections and Archives, Rathebone Papers, RPXX.2.1-2 : « Letter to Theodore Woolman Rathbone from Richard Reynolds Rathbone »

B. Sources imprimées

AIKIN John, *An essay on the Application of Natural History to poetry*, London, 1777. [en ligne] <https://archive.org/details/b30538725/page/n5> [consulté août 2019].

Annales de la société royale académique de Nantes, et du département de la Loire-Inférieure, Nantes, Camille Mélinet, 1836. [en ligne] <https://books.google.fr/books?id=vCYGAAAAQAAJ&pg=PA419&vq=David+à+Nantes#v=onepage&q=audubon&f=false> [consulté septembre 2019].

AUDUBON Jean-Jacques, *Ornithological Biography*, 5 vol., Édimbourg, Adam Black, 1831-1839. [en ligne] <https://archive.org/search.php?query=ornithological%20biography%20audubon> [consulté août 2019].

AUDUBON Jean-Jacques « Under the Particular Patronage and Approbation of His Most Gracious Majesty », *The Foreign Quarterly Review*, Londres, juillet 1827-juillet 1846, janvier 1829, p.1-2. [en ligne / accès restreint] <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/britishperiodicals/docview/2624121/44620DC8130346F8PQ/1?accountid=14540> [consulté août 2019]

GILPIN William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, London, R. Blamire, 1794 [en ligne] https://archive.org/details/threeessaysonpic00gilp_0/page/5 [consulté août 2019]

GILPIN William, *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, &c., relative chiefly to picturesque beauty : made in the summer of the year 1770*, London, Blamire, 1792. [en ligne] <https://archive.org/details/riverwyesouthwal00gilp/page/n6>

JAMESON Robert, 12 octobre 1826, in *Evidence, Oral and Documentary, taken and received by the Commissioners [...] for Visiting the Universities of Scotland*, House of Commons Parliamentary Papers Online, Command Papers, Royal Com. of Universities of Scotland. Minutes of Evidence, vol.1, 1837, p.144. [en ligne / accès restreint] <https://parlipapers-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/parlipapers/result/pqpdocumentview?accountid=14540&groupid=96014&pgId=f645a51a-0b9e-401f-985e-825468d00a38&rsId=16C7BBD80EF#4897> [consulté août 2019]

PRICE Uvedale, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*, Londres, J. Robson, 1794.

« Private correspondance », *Caledonian Mercury*, 16 novembre 1826. [en ligne / accès restreint] <https://link.gale.com/apps/doc/BB3205396278/GDCS?u=glasuni&sid=GDCS&xid=8c886f07> [consulté août 2019]

The Edinburgh New Philosophical Journal, octobre 1826 - avril 1827, 210-211, Harvard University [en ligne] <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044089574750> [consulté août 2019]

WILSON George, *Memoir of Edward Forbes*, Cambridge et Londres, 1861. [en ligne] <https://archive.org/details/b21936286/page/n15> [consulté août 2019]

WILSON John, « Noctes Ambrosianae ». *Blackwood's Edinburgh magazine*, n°21, 121, janvier 1827, 112-105* [en ligne / accès restreint] <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/docview/6521820?accountid=14540> [consulté août 2019].

WILSON John, « Audubon's ornithological biography. Introduction », *Blackwood's Edinburgh magazine*, n°30, 182, juillet 1831, 1-16. [en ligne / accès restreint] <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/docview/6537379?accountid=14540> [consulté août 2019].

WILSON John, « Audubon's ornithological biography. Second survey ». *Blackwood's Edinburgh magazine*, n°30, 183, août 1831, 247-280. [en ligne / accès restreint] <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/docview/6514194?accountid=14540> [consulté août 2019].

« Zoological society's garden, Regent's Park », *The Literary Chronicle*, Londres, n°474, 14 juin 1828, p.41-42. [en ligne / accès restreint] <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.gla.ac.uk/docview/5022313?accountid=14540> [consulté août 2019]

ZOOLOGICAL Society of London, *The gardens and menagerie of the Zoological Society delineated, Quadrupeds, vol.I*, Chiswick, J. Sharpe, 1830. [en ligne / accès restreint] <https://archive.org/details/gardensmenagerie01benniala/page/n8> [consulté août 2019]

YOUNG Arthur, *Voyages en France pendant les années 1787, 1788, 1789*, Paris, 1860. [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96697694.texteImage> [consulté août 2019]

II. Sources secondaires

Ouvrages sur Jean-Jacques Audubon

- AUDUBON Jean-Jacques, Maria-Rebecca Audubon(éds.), *Audubon And His Journals*, New York, C. Scribner, 1897.
- AUDUBON Jean-Jacques, Eugène Bazin (trad.), *Scènes de la nature dans les États-Unis et le Nord de l'Amérique*, 2 vol., Paris, P. Bertrand, 1857. Disponible en ligne sur gallica.fr
- AUDUBON Jean-Jacques, Ben Forkner (éd. et préface), Couton Patrick (trad.), *Journaux & Récits*, 2 vol., Nantes, L'Atalante / Bibliothèque municipale de Nantes, 1992.
- AUDUBON Jean-Jacques, texte de Corinne Le Bitouzé, *Oiseaux d'Amérique*, Paris, BnF Editions, 2018.
- AUDUBON Jean-Jacques, Daniel Patterson, Patricio J. Serrano, *John James Audubon's Journal of 1826: The Voyage To The Birds Of America*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.
- AUDUBON Lucy, *The Life of John James Audubon, the Naturalist*, New York, G.P. Putnam's Son, 1875. [en ligne] <https://archive.org/details/lifeofjohnjamesa00audub/page/n8> [consulté août 2019]
- AUDUBON, Maria Rebecca, *Audubon and his journals*, New-York, Charles Scribner's sons, 1897. [en ligne] <https://www.gutenberg.org/files/39975/39975-h/39975-h.htm> [consulté août 2019].
- BAKER Cathleen A., *Audubon's The Birds of America: A Technical Examination and Condition Survey of the Four-Volume Folio Set Belonging to Syracuse University*, Syracuse, Graduate School of Syracuse University, Department of Fine Arts, 1985, revu et corrigé en 2006. [en ligne] http://www.thelegacypress.com/assets/audubon_birds_america.pdf [consulté août 2019]
- BAKER Jennifer J., « The making of John James Audubon », *The William and Mary Quarterly*, 3e série, vol. 63, n° 1, janvier 2006, p.176-177.

- BOURROUX Lucille (dir.), *Jean-Jacques Audubon 1785-1851. Dessins de jeunesse. Catalogue Raisonné*, La Rochelle, Museum d'histoire naturelle, exposition du 23 décembre 2017 au 25 mars 2018, Saintes, Le Croît vif / Paris, Les Indes savantes / La Rochelle, Museum, 2017.
- BUCHANAN Robert Williams, *Life and adventures of Audubon the naturalist*, Londres, J.M. Dent : New York : E.P. Dutton, 1913. [en ligne] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015031061420&view=1up&seq=8> [consulté août 2019].
- CHALMERS John, « Audubon in Edinburgh », in : *Archives of Natural History*, n° 20 (2), Édimbourg, 1993, p. 157-166.
- CHALMERS John, *Audubon in Edinburgh and his Associates*, Edimbourg, NMS Publishing, 2003.
- CHATELIN Yvon, *Audubon, peintre, naturaliste, aventurier*, Paris, France-Empire, 2001.
- CHATELIN Yvon, *et al.*, « Jean-Jacques Audubon, peintre, naturaliste, aventurier », in : *303 : Arts, Recherches et Création*, n° 82 (2), 2004.
- CORNING Howard, *Letters of John James Audubon, 1826-1840, v.1-2.*, New-York, Kraus, 1969. [en ligne] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015082363634&view=1up&seq=7> [consulté août 2019]
- DUGAN Partridge Linda, « By the Book: Audubon and the Tradition of Ornithological Illustration » in : *Huntington Library Quarterly*, n°59 (2), 1^{er} Janvier 1997, p.269-301.
- DUGAN Partridge Linda, *From nature : John James Audubon's drawings and watercolors, 1805-1826*, University of Delaware, Ann Arbor (Michigan) UMI, Dissertation Services, 1992.
- FRIES Waldemar H., Low Susanne M, *The double elephant folio : the story of Audubon's Birds of America*, Amherst, Massachussets, Zenaida Pub, 2006.
- FORD Alice, *John James Audubon : a biography*, New York, Abbeville Press, 1988.
- GOURDIN Henri, *Jean-Jacques Audubon, un Buffon de génie*, Pézenas, Domens, 1998 ; rééd. Sous le titre *Jean-Jacques Audubon, 1785-1851*, Arles, Actes Sud, 2002.
- HERRICK Francis Hobart, *Audubon the naturalist : a history of his life and time*, vol. I et II, New-York, Doyert Publications, 1968. [en ligne] <https://archive.org/details/audubonnaturalis0001herr> [consulté août 2019].

- HOLLINGHURST Hugh, *Birth of an Elephant: Audubon in Liverpool 1826*, Liverpool, Crosby and District Historical Society, 2007.
- JACKSON Christine E., *John James Laforest Audubon, an English perspective*, Suffolk, Jackson, 2013.
- LAMARTINE Alphonse de, *Cours familial de littérature : un entretien par mois, tome vingtième*, Paris, [s.n.], 1865. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k294866?rk=21459;2> [consulté août 2019]
- OLSON Roberta, *Audubon's Aviary : the original watercolors for The Birds of America*, New-York, 2012, p. 17.
- VILLERBU Tangi, « Gregory Nobles, *John James Audubon: The Nature of the American Woodsman* », in : *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°55, 2017, p.240-242.

Contexte américain et britannique

- ALLAN David, *A nation of readers: the lending library in Georgian England*, Londres, British Library, 2008.
- ALLAN David, *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- BAUER Sylvie, Serge Chauvin, Donna Kesselman, « Introduction. Le « modèle » américain : perspectives transatlantiques », *Revue française d'études américaines*, 2015/4, n° spécial 145, 3-9.
- BARRELL John, *The Birth of Pandora and the Division of Knowledge*, Philadelphie, 1992.
- BASTIN John, « The First Prospectus of the Zoological Society of London: New Light on the Society's Origins », *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, vol. 5, 1970, p.369-388.
- BERMIGHAM Ann, *Learning to Draw: Studies in The Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- BERMINGHAM Ann, « Technologies of Illusion: De Louthembourg's Eidophusikon in Eighteenth-Century London », in *Art history*, vol. 39, (2), avril 2016, 376-399.

- BAKER James, *The Business of Satirical Prints in Late-Georgian England*, Londres, Palgrave, 2017.
- BAUDINO Isabelle, « Le premier art anglais », *Perspective*, n°1, 2013, p. 82-91.
- BOLLA Peter de, Nigel Leask, David Simpson, *Land, Nation and Culture, 1740–1840. Thinking the Republic of Taste*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- BONEHILL John, ‘New scenes drawn by the pencil of Truth’: Joseph Banks’ northern voyage, *Journal of historical geography*, vol. 43, janvier 2014, p. 9-27.
- BONEHILL John, Stephan Daniels, *Paul Sandby Picturing Britain*, Londres, Royal Academy of Arts, 2009.
- BREWER John, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, Oxon, Reviews of New Books, 1997.
- CAMPBELL Mungo, Nathan Flis, *William Hunter and the Anatomy of the Modern Museum*, Yale, Yale University Press et The Hunterian Museum, 2018.
- CHARD Chloe, Helen Langdon, *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*, New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art and the Yale Center for British Art by Yale University Press, 1996.
- COLLEY Linda en 1992 dans *Britons: Forging the Nation, 1701–1837*, Yale, Yale University Press, 1992.
- COPLEY Stephan, Peter Garside (éds.), *The politics of the picturesque : literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- DANIEL Stephen H., « Political and philosophical uses of fables in eighteenth century England », *The Eighteenth Century*, vol. 23, no 2, 1982, 151-171.
- DIXON Nicholas, « From Georgian to Victorian », in : *History Review* 68 (2010), p. 34-38.
- GARSDIE Peter, « Print illustrations and the cultural materialism of Scott's Waverley novels », in : *Essays and Studies*, vol. 66, 2013, p. 125-157.
- GASCOIGNE John, *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- GASCOIGNE John, *Science in the service of Empire. Joseph Banks, the British State, and the uses of science in the age of revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- HARLOW Vincent T. , *The Founding of the Second British Empire, 1763–93*, Londres et New York, Longmans, Greene and Co, 1952.

- HUNT Tristram, *Ten Cities that Made an Empire*, Londres, Allen Lane, 2014.
- HYAM Ronald, *Britain's imperial century, 1815-1914. A study of empire and expansion*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- KLEIN Lawrence E., « Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century » in : *The Historical Journal*, Vol. 45, n° 4, Décembre 2002.
- LANDRY Donna, *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671–1831*, Basingstoke, Springer, 2001.
- LEASK Nigel, *Curiosity and the aesthetics of travel writing, 1770-1840*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LEVINE Philippa, *The British Empire : Sunrise to Sunset*, Harlow, Routledge, 2013.
- LEWIS Jayne Elizabeth, *The English Fable: Aesop and Literary Culture, 1651-1740*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LOSKE Alexandra, « Everybody Loves a Giraffe, Especially our George », Brighton Museums, Collections, Fine arts. [en ligne] <https://brightonmuseums.org.uk/discover/2011/04/12/everybody-loves-a-giraffe-especially-our-george/> [consulté août 2019].
- LUBENOW William C., *'Only connect' : Learned Societies in Nineteenth-Century Britain*, Rochester, Boydell & Brewer Ltd., 2015.
- LYLES Ann, *Turner and Natural History : the Farnley Project*, Londres, The Tate Gallery, 1988.
- MARSHALL Peter J., *Remaking the British Atlantic: The United States and the British Empire after American Independence*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- MAYHEW Robert, *Enlightenment geography: the political language of British geography, 1650-1850*, Londres, Macmillan, 2000.
- MILLER, Reill, *Visions of Empire: Voyages, Botany, and Representations of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MARSHALL Peter James, Alaine Low (dirs.), *The Oxford History of the British Empire: Volume II: The Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- MEYERS Amy R., *Knowing nature : Art and Science in Philadelphia 1740-1840*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- MORÈRE Pierre, *Sens et sensibilité. Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

- MORRIS Edward, « The formation of the gallery of art in the Liverpool Royal Institution », *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire*, vol. 142, Liverpool, 1992, p. 95-96.
- MURDOCH John. “Foreground and focus: changes in the Perception of Landscape c.1800”, *The Lake District: a sort of national property : papers presented to a symposium held at the Victoria & Albert Museum, 20-22 October 1984*. Cheltenham, Victoria & Albert Museum, 1986, 53-59.
- NAIK Anuradha S., Margaret C.H. Stewart, « The Hellenization of Edinburgh: Cityscape, Architecture, and the Athenian Cast Collection » in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 66, no. 3, 2007, p. 366–389.
- OGBORN Miles, Charles W. J. Withers, *Georgian geographies. Essays on space, place and landscape in the eighteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- ORMEROD Henry A., *The Liverpool Royal Institution, A record and retrospect*, Liverpool, University Press, 1953.
- PORTER Andrew (dir.), *The Oxford History of the British Empire: Volume III: The Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- QUILLEY Geoff, John Bonehill (eds.), *William Hodges 1744-1797: The Art of Exploration*, Yale et Londres, Yales University Press, 2004
- SCHERREN Henry, *The Zoological Society of London : a sketch of its foundation and development, and the story of its farm, museum, gardens, menagerie and library*, Londres, Cassell, 1905.
- SMILES Sam, *Eye Witness, artists and visual documentation in Britain 1770-1830*, Aldershot, Burlington, Vt : Ashgate, 2000.
- SOLKIN David, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth century* New Haven, Yale University Press, 1996.
- ST CLAIR William, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SUTTON Ian, *The Extended Roscoe Circle: Art, medicine and the cultural politics of alienation in Liverpool 1762-1836*, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, v30 n3 (September 2007).

- SWEET Jessie M., « Robert Jameson and the Explorers : the search for the North-West Passage. Part I. », in : *Annals of Science*, vol. 31 (1), 1974, p.21.
- SWEET Roey H., « Topographies of politeness », in : *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 12, 2002, p. 374.
- SWINNEY Geoffrey N., « Robert Jameson (1774–1854) and the concept of a public museum » in : *Archives of natural history*, vol.37, (2), 2010, p. 236.
- TAKASHI Ito, *London Zoo and the Victorians, 1828-1859*, Londres, Royal Historical Society, 2014.
- VAUGHAN William, « The Englishness of British art », *Oxford Art Journal*, vol.13, (2), 1990, 11-23.
- WATERSTONE Charles D. « Geology and the Museum », *Scottish Journal of Geology*, 8 (2), Geological Society, 1972, p.129-144.
- WATT, Pierre, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 2012.
- WEBER Jacques, *Le siècle d'Albion : 1815-1914, L'Empire britannique au XIXe siècle, 1815-1914*, Paris, Les Indes savantes, 2011.
- WITHERS Charles W. J., *Geography, Sciences and National Identity: Scotland since 1520*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2001.
- WILSON Arline, « The cultural Identity of Liverpool 1790-1850 », in : *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire*, vol. 147, Liverpool, 1998.
- WITHERS Charles W. J., « 'Both useful and ornamental' John Walker's keepership of Edinburgh University's Natural History Museum 1779-1803 », in : *Journal of the History of Collections* 5, n°1, (1993), p.65-77.

Contexte français

- ALLEMAND Claude, « Le musée-école de Clisson », in : Blandine Chavanne, Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon (dir.), *La Collection Cacault. Italie-Nantes, 1810-2010*, Paris, INHA, 2016.

- DEBRAY Cécile, Annie Dufour et al, *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, cat. exp. du 26 mars au 21 juillet 2019, Paris, Flammarion et Musée d'Orsay, 2019.
- GUICHETEAU Samuel, *La Révolution des ouvriers nantais - Mutation économique, identité sociale et dynamique révolutionnaire (1740-1815)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- MARTIN Jean-Clément , *La Loire-Atlantique dans la tourmente révolutionnaire*, Nantes, Reflets du passé, 1989.
- LACOUR Pierre-Yves, *La République Naturaliste, collections d'histoire naturelle et révolution française (1789-1804)*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2014.
- MESSINA Luisa, « L'éducation des enfants au XVIIIe siècle », in Revue d'histoire culturelle de l'Europe, Regards portés sur la petite enfance en Europe (Moyen Âge-XVIIIe siècle), Conceptions philosophiques, religieuses et politiques de la petite enfance, Education, formation et transmission, *Histoire culturelle de l'Europe* [en ligne] <http://kmrsh.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>. [consulté septembre 2019].
- PÉTRÉ-GRENOUILLEAU Olivier, *Nantes au temps de la traite des Noirs*, Paris, Hachette littératures , 1998.
- SAUGERA Eric, *Les anneaux de la mémoire*, cat. exp. 1992, Nantes, Association Les Anneaux de la mémoire, 1994.

Histoire des sciences (contexte international)

- BREMER THOMAS, Andréa Gagnoud, *Modes de lecture dans l'Europe des Lumières*, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2006.
- CHANSIGAUD Valérie, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009.
- EISENSTEIN Elizabeth L., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- HARRISON Peter : « Protestantism and the Making of Modern Science », in : *Protestantism after 500 Years*, Oxford, 2016, p.108-109.

- JAMESON Robert, « Instructions to collectors: John Walker (1773) and Robert Jameson (1817); with biographical notes on James Anderson (LL.D.) and James Anderson (M.D.) », in : *Annals of Science*, 29 (4), Jessie M. Sweet & James Anderson, p. 397-414.
- JARDINE Nicholas, *Cultures of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LATOUR Bruno, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Paris Découverte / Poche, 2010.
- STEMLER Joan K., « The physiognomical portraits of Johann Caspar Lavater », *The Art Bulletin*, vol. 75, no1, 1993, 151-168.
- VAN DAMME Stéphane, *À toutes voiles vers la vérité. Une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*. Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Ouvrage biographiques

- BECKETT R.B. (ed.), *John Constable's Discourses*, Ipswich, Boydell Press, 1970.
- DEAN Dennis R., *Jameson, Robert (1774-1854)*, in : *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 29, p. 763-765.
- DEWIS Sarah, *The Loudons and the Gardening Press: A Victorian Cultural Industry*, Surrey, Ashgate, 2014.
- DONALD Diana, *The art of Thomas Bewick*, Londres, Reaktion, 2013.
- MELVILLE Jennifer, « Lizars, William Home (1788-1859) », *Oxford Dictionary of National Biography Online* [en ligne] <https://doi-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/10.1093/ref:odnb/16815> [consulté août 2019].
- JACKSON Christine, Davis Peter, *Sir William Jardine: A Life in Natural History*, Londres, Leicester University Press, 2001.
- LAUGHTON J.K., revu et corrigé par Roger Morriss, « Hall, Basil », in : *Oxford Dictionary of National Biography Online* [en ligne] <https://doi-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/10.1093/ref:odnb/11944> [consulté août 2019].

