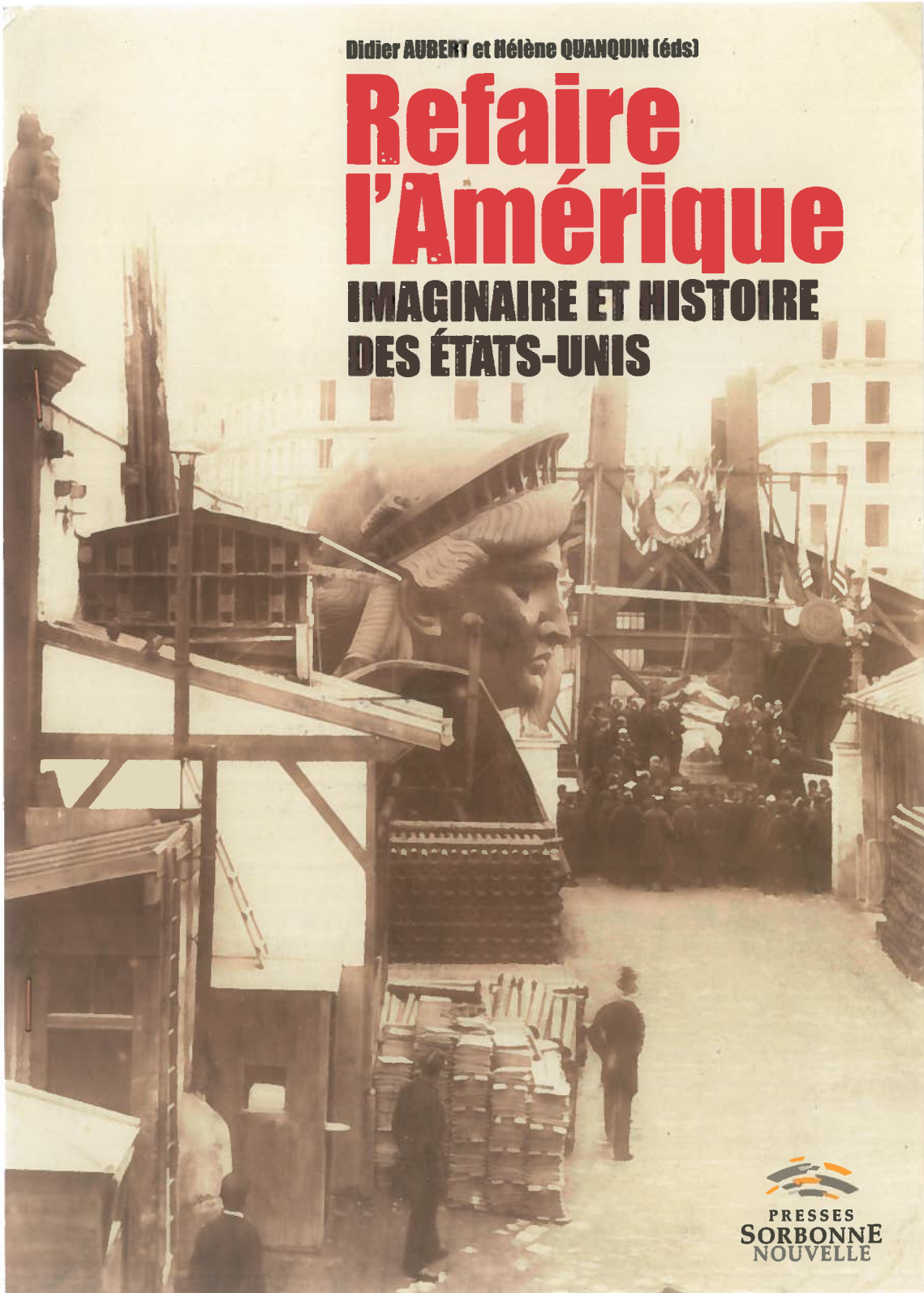


Didier AUBERT et Hélène QUANQUIN (éds)

Refaire l'Amérique

IMAGINAIRE ET HISTOIRE
DES ÉTATS-UNIS




PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

Didier AUBERT et Hélène QUANQUIN (éds)

Refaire l'Amérique

**IMAGINAIRE ET HISTOIRE
DES ÉTATS-UNIS**

Presses Sorbonne Nouvelle

8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris

Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04

Courriel : psn@univ-paris3.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>

Mise en pages : Laurent Tournier

© Presses Sorbonne Nouvelle 2011

Droits de reproduction réservés pour tous pays

ISBN 978-2-87854-503-6

ins.
ette
que
nt ?
mais
que
tri-
ue,

ns.
iet-
ers

'ph
ar-

ew

l.
nd
rd

ri-

in

5,

Fitz Henry Lane, spectateur de l'histoire

MARGARETTA LOVELL
Université de Californie, Berkeley

Entre la guerre de 1812 et la guerre de Sécession, à un moment où l'évolution de l'industrie et des transports bouleversaient le paysage, l'économie et la vie quotidienne aux États-Unis, et où, à chaque décennie, les frontières mêmes du pays étaient remises en cause par des traités, des guerres et l'acquisition de nouveaux territoires, de nombreux Américains, poussés par le pragmatisme, se tournèrent vers ces nouveaux horizons et ces nouvelles opportunités économiques, et donc vers l'avenir. Parmi ceux qui exprimèrent cette fièvre, cette soif d'un lendemain qui promettait d'être meilleur, on trouve les artistes les plus talentueux de leur époque, à l'instar de Frederick Church (1821-1900). Comme la plupart des peintres qui adoptèrent le genre nouveau du paysage, Church regardait vers l'avenir et vers l'Ouest. Ce sont ses tableaux qui, dans la peinture américaine du XIX^e siècle, nous sont les plus familiers : ils jouirent d'une réception extrêmement favorable à l'époque et occupent une position importante dans les plus grandes collections publiques du pays et dans l'histoire de l'art américain telle qu'elle a été écrite et enseignée ces cinquante dernières années. Dans des œuvres telles que *Niagara Falls* (1857), Church peint le continent comme un monde de possibles, un monde sauvage inhabité où la nature monumentale semble promettre des ressources gigantesques (fig. 1). Bien sûr, l'État de New York et les terres à l'Ouest n'étaient ni inhabités ni « primitifs », mais pour Church, ses mécènes et la foule qui se pressait pour voir les expositions itinérantes de ses peintures, il était plus simple, idéologiquement parlant, de penser en termes de miracles de la

nature et de grands espaces inaccessibles au sein d'une « nouvelle » terre immense, prodigieuse et accueillante.



Figure 1. Frederick Church, *Niagara Falls*, 1857, o/c Corcoran Gallery, Washington, D. C. (original en couleurs)

Church peignit Niagara comme un lieu désolé où les rochers sauvages et les rives déchiquetées affrontent l'eau, autre élément primaire. La scène est magnifique, mais cette nature pure et sauvage, rebelle au séjour et au commerce humain, donne le vertige. Célébration exubérante, la toile fait plus de deux mètres de large, et les nuages peints par Church haut dans le ciel portent le spectateur vers l'Ouest et le Pacifique. Tellement loin d'ailleurs que la courbe de la terre en devient apparente : à l'horizon, à mi-distance, nous n'apercevons que la crête d'un cumulus, sa masse voilée par le globe arqué (Huntington, 1966). Au premier plan, un arc-en-ciel descend des cieux, signe divin, tel celui qui apparut à Noé, promesse d'élection pour un peuple et pour une terre. Les chutes du Niagara de Church sont faites de terre et d'eau, fruits d'une observation minutieuse et objets d'une peinture délicate, mais elles sont aussi la réécriture d'un texte biblique dans le cadre de la Destinée manifeste. À l'instar de beaucoup de paysages, le tableau de Church est la représentation d'une idéologie autant que de la nature ; il ouvre une fenêtre sur la pensée de l'artiste et de ceux qui achetèrent, admirèrent et célébrèrent ses œuvres.

Au moment même où Church et nombre de ses contemporains faisaient passer à la postérité les chutes du Niagara, ainsi que d'autres preuves de la « nouveauté » et du potentiel brut de l'Amérique du Nord,

un autre peintre beaucoup moins célèbre, Fitz Henry Lane (1804-1865), se faisait le témoin de paysages très différents, dont le sous-texte à l'attention de ses mécènes et de son public était tout autre. Originaire de la Nouvelle-Angleterre, Lane regardait vers le passé et vers l'Est ; ses vues topographiques exhaustives intégraient des références à la Révolution, l'événement fondateur qui conféra aux Américains le sens d'un destin commun, une ferveur morale et une fierté politique, ainsi qu'à d'autres guerres qui firent entrer le continent dans l'Histoire et dans la longue chronique de la violence humaine. Parmi son public se trouvaient d'anciens combattants de la Révolution et de la guerre de 1812. Peu connu à son époque, Lane montra quelques-unes de ses œuvres à Boston et à New York ; mais à Gloucester, ses tableaux, exposés à la banque locale, ne lui rapportaient que des sommes modestes (de 50 à 300 dollars) alors même que Church occupait les galeries les plus prestigieuses, et vendait ses tableaux jusqu'à 10 000 dollars. Aujourd'hui, ils sont aussi réputés l'un que l'autre. La plupart des historiens d'art américain de ces trente dernières années apprécient tout autant les œuvres de Lane que celles de Church, et les musées, dans leur grande majorité, paient aussi cher pour en faire, quand ils le peuvent, l'acquisition. Pourtant, ils ne voient pas que la peinture de Lane offre une vision du littoral du Maine et de Gloucester, sa ville natale, entièrement tournée vers le passé.

Devant des œuvres comme *Lumber Schooners at Evening on Penobscot Bay* (1860), la plupart des critiques font de Lane un précurseur du Modernisme, un peintre de scènes paisibles et changeantes, de la lumière, de la géométrie et de l'intériorité (fig. 2)¹. J'entends montrer que cette interprétation classique néglige ou dévalue précisément ce qui constitue le cœur même des peintures de Lane, à savoir l'économie politique de la Nouvelle-Angleterre avant la guerre de Sécession, le portrait d'une région dont le développement n'oblitére pas la conscience de l'Histoire. Je vois dans ces scènes non pas une quiétude qui relèverait d'un calme mystique,

1 Voir par exemple les commentaires suivants : "Color, light and silence are the subjects of Lane's pictures." (Earl Powell III, in John Wilmerding, dir., *Paintings by Fitz Hugh Lane*, catalogue d'exposition (Washington, D.C.: National Gallery of Art, et Harry N. Abrams, Inc., New York, p. 48) ; "crystalline luminism... approaching aspects of abstraction" (John Wilmerding, *op. cit.*, p. 118) ; "... a world... abstracted by the artist's controlling geometry and purified by the suppression of extraneous detail." (Franklin Kelly, *op. cit.*, p. 151).

mais bien l'affairement humain où la mémoire et l'action sont cruciales; avant tout des scènes où les hommes ont transporté des matières premières dont ils ont fait des navires, des maisons, et des villes; des scènes fréquentées et traversées par le mouvement des bateaux, des hommes et des biens : le long de la côte atlantique, d'un côté à l'autre de l'océan, et autour du monde.

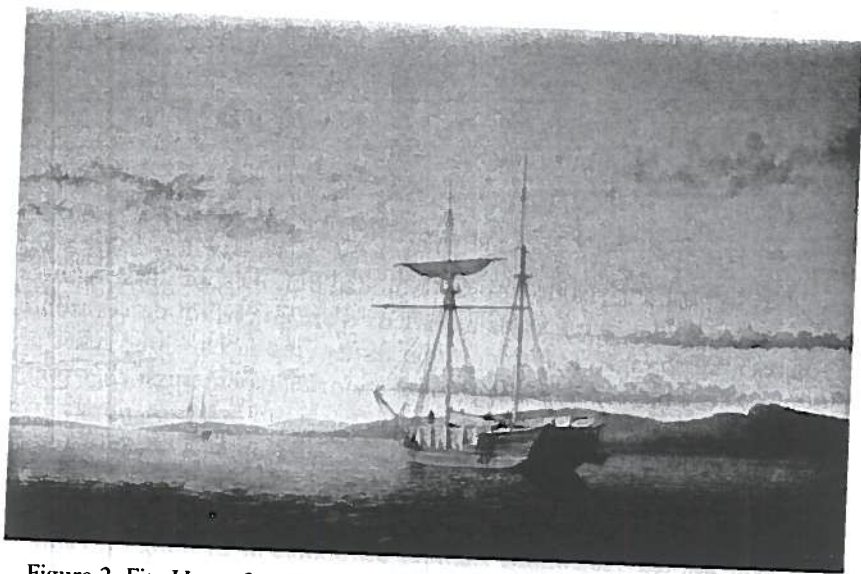


Figure 2. Fitz Henry Lane, *Lumber Schooners at Evening on Penobscot Bay*, 1860, o/c National Gallery of Art, Washington (original en couleurs)

Lumber Schooners est un tableau qui montre la lumière vespérale, « orientale », le long de la côte du Maine. On y voit aussi le mouvement du bois calibré, abattu aux fins fonds des forêts du nord de l'État, flottant par madriers vers les scieries bordant l'estuaire des rivières impétueuses, puis menuisés en planches et expédiés vers Boston, les Caraïbes, et jusqu'en Australie. Dans le Maine d'avant la guerre de Sécession, d'immenses étendues de forêts furent ainsi transformées en marchandises – planches, bardeaux, futailles, douves pour tonneaux et containers à sucre – et expédiées sous d'autres cieux. La rivière Penobscot, qui se jette ici dans la baie du même nom, s'enorgueillissait en 1851 de 240 scieries, et elle expédiait annuellement sur des schooners comparables à celui peint par Lane 200 millions de pieds de planches chaque année (Springer, 1851 :

22). Le bois, empilé à des hauteurs dangereuses sur le pont de ce navire, désigne métonymiquement ce commerce d'importance. *Lumber Schooners* est un tableau sur le bois et l'argent, sur la concurrence aiguë autour du mouvement des matières premières, transportées d'un endroit où elles étaient en abondance vers le lieu de la demande, sur les navires conçus en Amérique pour les acheminer au plus vite. À l'époque où Lane peint ces tableaux, la technologie américaine produisait les navires les plus rapides sur tous les océans du monde.

Le Maine est le plus septentrional des 48 États américains contigus. Ses réserves en épicéas et en sapins, ainsi qu'en pins blancs très prisés à l'époque étaient considérables; ces arbres au tronc droit et massif (le plus grand jamais mesuré faisait cent mètres de haut, deux mètres de diamètre, et produisit près de 3 200 mètres de planches) furent soumis à une coupe frénétique du tout début du xvii^e siècle jusqu'à leur quasi-extinction au xix^e siècle (Clayton Smith, 1972 : 26). Un contemporain de Lane décrivait en ces termes l'attrait du pin blanc :

As it affords timber and boards of a greater size than any other soft-wooded tree, and is lighter and more free from knots it is used in preference for the masts of ships, for the large beams, posts, and covering of wooden buildings, and for the frame-work of houses and bridges, as well as for clap-boards and shingles. The clearness, softness, and beauty of this wood recommend it for the panels and frames of doors, for wainscotings, for the frames of windows, for cornices and moldings, and for all the uses of the joiner. As it receives paint perfectly, it is employed for floors which are to be painted [...] It is excellent for the carver in wood, and is used for the figure-heads of vessels; and as it takes gilding well, it is preferred for the frames of looking-glasses and pictures... The amount of employment it furnishes to lumbermen, mill-men, rafters, coasters, truckmen, merchants, and mechanics, exceeds that furnished by any other single product in Maine or the province of New Brunswick. On the Penobscot [River] alone there are said to be ten thousand men engaged in lumbering. (Springer, 1851 : 43)

Le bois occupait le troisième rang des activités d'extraction en Nouvelle-Angleterre, derrière les peaux de castor et la pêche à la morue, et il était à l'origine d'une immense richesse et de réserves de matières premières pour la satisfaction des besoins à l'échelle à la fois locale et plus globale. La nature n'y était pas colonisée ou cultivée au-delà de la frange littorale, mais l'arrière-pays n'en était pas préservé pour autant. Comme le

dénonçait Henry David Thoreau, ses contemporains avaient déclaré « la guerre au pin » (Thoreau, juillet 1858 : 232).

Le Maine est aussi l'État le plus « oriental », avec tout ce que cela implique eu égard à l'époque de sa colonisation et aux strates mémorielles que ses villes évoquaient pour les amateurs de vieilles pierres. Deux siècles d'extraction des matières premières, et de conflits de souveraineté entre Anglais et Français avaient marqué le paysage au tout début du XIX^e siècle, bien avant l'époque de Lane. Il s'agissait donc d'un paysage non pas seulement affairé mais également « ancien ». Tous les étés, dans les années 1850, Lane quittait sa ville de Gloucester pour le Maine afin d'y peindre, naviguant à la voile d'île en île et de port en port, résidant dans le village de Castine, et peignant, tout particulièrement, la côte de Penobscot Bay et le Mount Desert tout proche.

Si Lane séjournait à Castine, c'est que le père de son ami proche Joseph Stevens, Jr. vivait là. Son hôte était un médecin qui avait également le goût des choses anciennes, et qui était susceptible d'enseigner à Lane l'histoire de ce paysage. Il y avait beaucoup à apprendre. Dans *Castine, Maine* nous découvrons un petit village calme de la Nouvelle-Angleterre qui surplombe Penobscot Bay (fig. 3). À mi-distance, on voit des gens faisant les foin, et la scène semble idyllique et pastorale. Mais le point de vue que porte Lane sur cette scène est fermement ancré dans le passé. Pour peindre cette scène, il s'est assis sur le mur d'une imposante fortification construite par les forces d'occupation britanniques pendant la Révolution (1776-1783), puis reprise par les Britanniques pendant la guerre de 1812. Le canon visible dans une seconde version de cette scène, qui appartient à la collection Thyssen Bornemisza de Lugano, évoque l'histoire militaire de ce lieu durant ces longues années de guerre. En traversant la ville à pied, Lane avait forcément dû se retrouver face aux ruines d'autres fortifications du XVII^e siècle, époque où ce site, connu sous le nom de Fort Pentagoet, abritait un comptoir stratégique qui changea de mains une demi-douzaine de fois entre les Français et les Anglais – et fut même revendiqué brièvement par les Hollandais. Castine fut aussi le théâtre, au XVIII^e siècle, d'un massacre particulièrement violent perpétré par des Indiens alliés des Français sur d'autres Indiens pacifiques, mais plus proches des Britanniques. Comme c'est le cas pour d'autres tableaux de Lane, la scène qui s'offre à nous semble tout à fait paisible et pittoresque, mais le peintre, surplombant ce canon, n'ignorait pas que ce site avait été le lieu de graves conflits internationaux, de sièges, de destructions et de reconstructions,

d'une violence quasiment ininterrompue depuis des siècles jusqu'à son apaisement au milieu du XIX^e siècle.



Figure 3. Fitz Henry Lane, *Castine, Maine*, 1850, o/c Museum of Fine Arts, Boston (original en couleurs)

Les tableaux de Penobscot peints par Lane montrent souvent une rade paisible, des navires au chargement, le panorama de la baie où les schooners attendent la marée favorable, ou encore faisant voile, en transit; parfois, il peint un brick imposant qui ramène les voiles sous gros temps. Mais, pour Lane, il ne s'agissait pas de lieux paisibles. Il était né à Gloucester, dans le Massachusetts, car cinq générations auparavant, certains de ses ancêtres avaient été tués lors d'une série d'attaques menées par les Indiens sur cette autre « frontière », pendant la guerre du roi Philippe (1675-1676). Les Indiens alliés aux Français menèrent des attaques dévastatrices contre les Anglais (et réciproquement) le long de ces côtes disputées où l'inimitié entre Indiens et Européens n'avait d'égale que celle qu'entretenaient les puissances européennes rivales. Pour Lane, ce Maine-là, cette côte-là, n'étaient pas seulement l'occasion de peindre la lumière ou des chapitres bucoliques de l'histoire du bois et de son transport; ils étaient aussi l'occasion de peindre un paysage, un site dont ses ancêtres avaient été les propriétaires, qu'ils avaient cultivés, et où ils étaient morts. C'était un paysage à la fois violent et mémoriel, un lieu fait de rochers, d'arbres et d'eau, mais aussi de souvenirs de famille et du récit des traumatismes

ayant ébranlé les patriarches, dont les enfants s'étaient retirés vers les côtes plus sûres du Massachusetts pour ne plus jamais les quitter.

L'arrière-arrière grand-père de Lane avait fui la région côtière du Maine pour la sécurité de Gloucester, où les Lane devinrent fermiers et artisans. Son père fabriquait des voiles et lui-même fut apprenti-cordonnier, mais à l'époque il portait encore le nom de Nathaniel Rogers Lane. En devenant peintre, il prit le nom de Fitz Henry, pour des raisons qui restent obscures. Plus encore que le Maine, il peignit Gloucester et la péninsule de Cape Ann sur laquelle la ville est située, et qui pousse ses rives rocheuses dans l'Atlantique. *Gloucester Harbor* (1852) est une commande de Sidney Mason, un riche marchand local qui s'installa à New York pour gérer son empire, et qui était désireux d'accrocher un souvenir de la ville de sa jeunesse dans son salon de Manhattan (fig. 4). Mason possédait une plantation à Porto Rico, dont il fut le premier consul américain. Son comptable à San Juan était l'un des frères de Ralph Waldo Emerson.

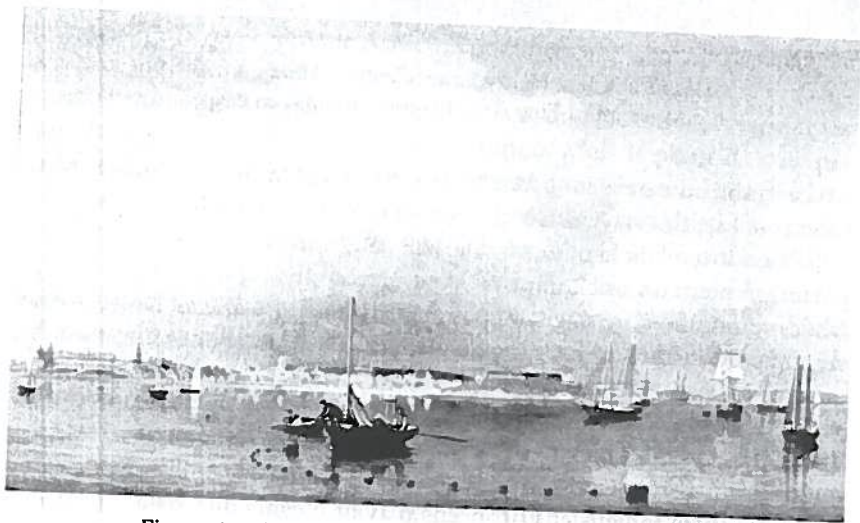


Figure 4. *Gloucester Harbor*, 1852, City of Gloucester, en prêt au Cape Ann Museum (original en couleurs)

C'est avec le regard d'un taxinomiste que Lane peignit en 1852 le port de Gloucester, son architecture, ses techniques de pêche, ses types de barques et de navires. Un demi-siècle plus tard, un témoin de l'époque commentait cette peinture dans le journal de Cape Ann, détaillant la présence de « trois "Surinamiens" [faisant référence, à mi-distance, aux

navires aux gréements carrés en partance pour l'océan] [représentatifs de] l'immense flotte qui, à l'époque, était engagée dans le négoce lucratif avec la Guyane hollandaise, apportant des cargaisons de sucre, de mélasse et autres denrées tropicales de ce pays et emportant les cargaisons de poisson séché »². Le flétan, le maquereau, et la morue séchés en provenance des Grand Bancs de Terre-Neuve et du Maine étaient salés et mis en fûts, destinés à nourrir les esclaves de la Guyane hollandaise – maillon d'un commerce qui soutenait les lucratives plantations de canne à sucre de l'Amérique tropicale, autant qu'il en tirait bénéfice. La question des denrées alimentaires du Nouveau Monde, la distinction entre les plantes qui ne peuvent pousser que dans les zones tropicales (comme la canne à sucre, le café, ou le chocolat, qui bouleversèrent les relations de l'Europe avec le reste du monde), et celles susceptibles d'être cultivées dans des climats tempérés et d'y révolutionner l'agriculture et le régime alimentaire (comme le maïs ou la pomme de terre), est un sujet d'un immense intérêt qui n'a pas encore été suffisamment approfondi et étudié. L'enjeu principal pour les habitants de Gloucester, avant la guerre de Sécession, était précisément le poisson séché, commerce lucratif dans le tissu économique très dense du commerce des XVIII^e et XIX^e siècles, qui s'effondra avec la fin de l'esclavage en Guyane hollandaise et dans une grande partie de l'Amérique latine, entraînant le douloureux déclin d'un pan important de l'économie de Gloucester.

À l'extrême gauche de ce tableau encyclopédique d'une petite ville américaine modérément prospère du milieu du XIX^e siècle, se tient un hôtel flambant neuf. Très exactement au milieu du tableau, entre la ville de bardeaux blanchis et le trafic maritime sur la droite, Lane a peint les ruines d'un fort, perché sur les hauteurs d'une péninsule, à l'entrée du port intérieur de Gloucester. D'abord établi pendant la Révolution puis réarmé pendant la guerre de 1812, c'était un lieu chargé d'histoire pour la ville. Il incarnait la défiance face à l'impérialisme britannique, la légende des héros du pays, et ses ruines avaient été conservées en mémoire de la génération des révolutionnaires, honorée comme une génération de géants.

2 "three 'Surinamers'... [referencing the square-rigged ocean-going vessels in the middle distance] [representatives of] the large fleet that at that time was engaged in a lucrative business with Dutch Guiana, bringing cargos of sugar, molasses and other tropical goods from that country and taking out cargoes of dried fish." *Gloucester Daily Times*, 10 août 1913.

Aujourd'hui, le site est un parc national. Malgré le pragmatisme extrême de notre culture, ce terrain d'une valeur immobilière considérable n'a jamais été exploité à des fins utilitaires ou sacrilèges. En dépit de quelques implantations au bord de l'eau, côté port, le fort lui-même est un site mémoriel pour la ville comme il l'était pour Lane, une terre préservée de la culture matérialiste, de l'affairement et de l'artisanat qui l'entouraient. Si la prospérité de la Nouvelle-Angleterre tenait à son ingéniosité à transformer les matières premières en marchandises utiles et négociables (le pin du Maine, l'acajou des Caraïbes, le poisson des Outer Banks³, le granit des carrières de Cape Ann), Lane se fait ici le chroniqueur d'une intelligence très différente du temps, de l'espace et des ressources, en vouant ce territoire, désert verdoyant, à l'histoire et à la mémoire, plus particulièrement celle de la Révolution.

Là, au beau milieu de tant de tableaux de Lane, se trouve un site qui n'est pas au travail – le fort. Dans la presse locale, voici comment un contemporain décrivait à ses concitoyens *Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester* (terminé en 1860 et exposé à l'intérieur de la banque, Gloucester n'ayant pas de galerie d'art) (fig. 5) :

There is now to be seen in the reading room in the Gloucester Bank building, one of the finest pictures yet produced by the pencil of our distinguished artist and fellow citizen, Fitz H. Lane, Esq. It is intended as a representation of the appearance of the Old Fort and immediate vicinity... and all who remember this locality, as it then appeared, will at once admit the correctness of the sketch.

En d'autres termes, l'auteur décrit ce nouveau tableau comme une vision à la fois « correcte » et *rétrospective*. Il poursuit :

On the top of the hill are seen the old decaying ramparts [of the fort] with a distinctness and completeness which brings former times at once to memory... The eye... at once recognizes one of the old red-tipped fishing boats that used to frequent the harbor... A little way off lies at anchor an old-fashioned barker..., and a Surinam brig is moored in the channel between Ten Pound Island and the Fort... The picture is chiefly of interest on account of its presenting so accurately the features of a view so familiar to many of our citizens and which can never again exist in reality... It is a

³ Cordons d'îles au large de la Caroline du Nord.

lecture and a lesson it itself, and in future years will grow more and more instructive and valuable. Our youth will learn from it the progress of the town, our aged can revive the recollections of their early days.⁴



Figure 5. Fitz Henry Lane, *Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester, 1860*, o/c Cape Ann Museum (original en couleurs)

En d'autres termes, nous pouvons voir et « deviner » ici la naissance de l'historiographie locale, la volonté de documenter et de préserver les objets, les bâtiments, les archives et les tableaux qui instruiront l'avenir des faits bruts du passé, tout particulièrement du passé local. Nous savons que les tableaux de Lane (comme ceux d'autres artistes de la Nouvelle-Angleterre) étaient réalisés pour des commanditaires désireux d'immortaliser des paysages qu'ils avaient perdus, l'ascension sociale signifiant souvent, comme pour Sidney Mason s'exilant à New York, *l'éloignement* du lieu chéri des origines. Mais cette scène mémorielle visible dans le *Vieux Fort* était, dès 1860, cachée derrière un nouveau quai, ainsi que par le temps, la nature l'ayant recouvert au point qu'on ne distinguait plus ce qui était dû à l'homme de la colline elle-même. Comme les bricks du Surinam bientôt rendus désœuvrés par l'émancipation des esclaves consommateurs

⁴ *Cape Ann Advertiser*, 1^{er} août 1857.

de morue salée, le fort de Lane est déjà un signe mémoriel tout à la fois de la Révolution et d'un négoce sur le déclin.

Dans d'autres tableaux, l'œil de Lane est éclectique et il célèbre avant tout le travail et les métiers. *Three Master on the Gloucester Railways* (1857) montre un brick en réparation sur le chantier de peinture après les dégâts d'une tempête (fig. 6). C'est un grand tableau, commandé par un peintre de navire pour son enseigne. Les contemporains de Lane louèrent l'acuité de ses représentations – les types de métiers, le détail des gréments, les profils architecturaux, les différents acteurs de la vie quotidienne de Gloucester. L'image vaut par sa dimension locale, et la note que le journal de Gloucester réserva à cette œuvre insiste sur son caractère réaliste permettant d'identifier les différentes bâtisses, et le récit de la tempête qui ramena ce navire sur les chantiers pour être réparé. Mais le tableau comporte également une dimension continentale : à l'évidence, ce navire est fait pour le large, et il évoque les horizons lointains, le mouvement des denrées, de l'argent et de populations sur une scène bien plus vaste que celle de la ville, qui paraît minuscule comparée à ses gréments. De plus, un contemporain décrivant le tableau dans le journal local nous apprend que le brick se nomme *California*, un nom qui évoque d'innombrables références. Neuf ans après l'annexion du *golden state* et huit ans après le début de la ruée vers l'or, le mot *California* symbolisait l'attraction magnétique de l'Ouest, résumant le dilemme auquel tout enfant de la Nouvelle-Angleterre était confronté : soit rejoindre le flux immense des aventuriers partis trouver fortune en devenant fermiers dans les grandes prairies ou orpailleurs sur les torrents de la Sierra Nevada, soit s'en tenir au monde connu des opportunités apparemment limitées offertes par les collines rocheuses du Massachusetts. Le meilleur ami de Lane, Joseph Stevens Jr., partit dans l'Ouest avec sa femme Caroline Stevens. Ils en revinrent, leurs attentes apparemment déçues, ou peut-être incapables de s'adapter, déracinés loin des communautés et des paysages qui les avaient soutenus. Contrairement à d'autres révolutions qui balayaient la multitude telle une inexorable marée, cette révolution intime était apparemment réversible.

Lane ne choisit pas d'aller vers l'Ouest. Ses racines étaient en Nouvelle-Angleterre, pas seulement le lieu physique qu'il avait appris à peindre et qui lui rapportait de modestes émoluments et une reconnaissance locale, mais celui qu'il trouvait encore lisible en tant que livre de la mémoire. Il s'était fait le lecteur et le documentariste du paysage (les côtes du Maine



Figure 6. Fitz Henry Lane, *Three Master on the Gloucester Railways*, 1857, o/c Cape Ann Museum (original en couleurs)

et le fort du port de Gloucester) en tant que représentation présente et vivante de la communauté, des structures, des artisans, des moyens de transport, mais aussi comme témoignage des personnages historiques, des événements, et des vertus auxquelles lui et son public restaient attachés. Que le thème des peintures de Lane soit autant la mémoire que le témoignage est illustré par le fait que, lorsqu'il entreprit de se faire construire une maison, il édifia une version granitique des demeures à pignons typiques de la Nouvelle-Angleterre du XVII^e siècle, qui surplombait le port, spectre gothique venu de l'histoire pour hanter le présent. En invoquant l'histoire de l'arrivée des Pères Pèlerins, le Pacte du *Mayflower* et les procès puritains en sorcellerie conjurés par ces pignons escarpés, l'implantation choisie par Lane, sur le port, l'avait été pour des raisons pratiques, mais aussi parce qu'elle s'inscrivait dans une construction mnémotique de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre.

Il est étonnant que Lane – comme son mécène Sidney Mason qui fut encore le promoteur du premier hôtel de tourisme sur le front de mer à Gloucester, visible dans *Gloucester Harbor* (fig. 4) – ait prit conscience que l'avenir de la ville résidait dans le tourisme, une fois évaporés de l'air

les relents de milliers de morues et de maquereaux séchant au soleil. Ainsi Lane joua un rôle dans la révolution qui engagea l'avenir de la Nouvelle-Angleterre dans le tourisme, tout comme il fit partie de la génération qui chercha à faire de la Révolution de 1776 un point de mire culturel, un passé qu'il convenait désormais d'invoquer comme un guide pour l'avenir, quel qu'il soit. Pour le Gloucester d'avant la guerre de Sécession, la Révolution n'était pas simplement le texte de la Déclaration d'Indépendance ou de la Constitution, elle était le coup d'arrêt violent et angoissant porté contre la vie quotidienne, y laissant des ruines physiques, site sacré au sein d'un monde profane, et au milieu de tableaux où se reflétait ce monde quotidien.

Lane comprit que la tâche du touriste est de faire comme l'artiste et comme le visiteur de cette jeune institution américaine de la moitié du XIX^e siècle, le musée, c'est-à-dire de porter un regard intense et analytique, afin de retrouver un passé digne de l'être, un panorama digne d'être contemplé, une vue où prenne forme la mémoire, non seulement de la nature mais aussi d'un paysage pétri des intentions humaines, parfois par le biais de la guerre et de la violence, mais toujours animé par la mémoire personnelle, familiale, communautaire ou nationale.

Bibliographie

- Huntington, David, 1966, *The Landscapes of Frederic Edwin Church: Vision of an American Era*, New York, Braziller.
- Smith, David Clayton, 1972, *A History of Lumbering in Maine, 1861-1960*, *University of Maine Studies* (93), University of Maine Press, Orono, Maine.
- Springer, John S., 1851, *Forest Life and Forest Trees: Comprising Winter Camp-Life among the Loggers... with Descriptions of Lumbering Operations on the various Rivers of Maine and New Brunswick*, New York, Harper & Bros.
- Thoreau, Henry David, juillet 1858, "Chesuncook," *The Atlantic Monthly*, 2:9, p. 224-234.
- Thoreau, Henry David, 1985 (1864), "The Maine Woods," in *A Week on the Concord and Merrimack Rivers; Walden, or, Life in the Woods; The Maine Woods; Cape Cod*, ed. Robert F. Sayre, New York, Literary Classics, p. 690.
- Wilmerding, John, ed., 1988, *Paintings by Fitz Hugh Lane*, Washington, D.C., National Gallery of Art.