

*POUR QUI PEINDRE ET PARLER ?
UN ART DE LA CONFÉRENCE*

« Tous les Arts et les Sciences arbitrairement séparés par l'homme dépendent de façon si absolue les uns des autres, se rencontrent les uns les autres de façon si imperceptible, que l'on ne peut s'adonner à aucun d'entre eux de manière approfondie sans avoir empiété sur le territoire de son voisin¹. »

¹ Samuel F. B. Morse, « Deuxième conférence », *Conférences sur l'affinité de la peinture avec le reste des beaux-arts*, voir plus loin p. 186.

I. Peintre et conférencier

Les Conférences sur l'affinité de la peinture avec le reste des beaux-arts de Samuel F. B. Morse (1791-1872), prononcées au printemps 1826 devant le public choisi du New York Athenaeum, et plus tard légèrement remaniées pour servir de base à l'enseignement que le peintre a commencé de dispenser à New York University après son second retour d'Europe en 1832, forment un épisode atypique dans un domaine – la théorie des arts – qui jusqu'au début du XX^e siècle s'est volontiers considéré comme borné par les frontières européennes – voire exclusivement par celles de l'Italie, de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne. La conception, la rédaction et la présentation publique dans les années 1820, par un peintre de la jeune république des États-Unis, de conférences sur la peinture et les beaux-arts destinées à un auditoire spécifiquement américain, constituent alors une première.

Cette première est longtemps demeurée sans grand écho. Seules rivales potentielles de l'entreprise de Morse, les *Conférences sur l'Art* de Washington Allston (1779-1843), autre important artiste américain et mentor du jeune peintre durant son premier séjour londonien, n'ont en effet jamais été prononcées publiquement. Mûries et rédigées durant les années 1830, puis lues devant un petit groupe d'amis en 1842-1843, elles ont été publiées de manière posthume en 1850. Pas plus que celles de Morse elles n'ont eu d'incidence immédiate sur la pensée esthétique américaine de l'art, sinon de manière elle aussi indirecte¹.

¹ Richard H. Dana (éd.), *Washington Allston, Lectures on Art and Poems*, New York, 1850. Ces conférences ont longtemps été considérées comme « le premier traité d'art américain », avant la publication et redécouverte de celles de Morse. Voir Regina Soria, « Washington Allston's Lectures on Art: the first American Art Treatise », *The Journal of Aesthetics and*

Sans doute à cause de son caractère d'hapax, cet épisode est par ailleurs longtemps demeuré périphérique. Reprises durant l'automne-hiver 1828, dans le cadre des cours et conférences de la National Academy of Design, si l'on en croit une notice de l'*Evening Post* annonçant leur clôture², puis redonnées dans le cadre plus limité de l'enseignement du peintre à ses étudiants de New York University entre 1832 et 1835, les conférences ont vite acquis un mode d'existence souterrain. Requis par ses recherches sur le télégraphe électrique et le code qui en formait le nécessaire accompagnement, Morse les a progressivement remises, et il n'a pas non plus cherché à les publier³. Entre 1835 et le début des années 1980, la seule trace publique de leur contenu est le résumé succinct qu'en offre, dans un ouvrage publié en 1913, une des premières historiennes du Metropolitan Museum of Art, Winifred Howe⁴. Il aura fallu attendre presque cent soixante ans après leur présentation inaugurale pour qu'elles soient imprimées, dans la belle édition

Art Criticism, vol. XVIII, n° 3, mars 1960, p. 329-344. C'est au poète Henry Longfellow et à son ami Cornelius Felton, professeur de Henry Thoreau à Harvard, que Allston a lu ses quatre premières conférences. Sa pensée s'est donc transmise principalement par le biais du milieu transcendantaliste de Harvard.

² « Les conférences de M. Morse sur la Peinture, dans la salle de la National Academy of Design à Chambers Street, se sont conclues la semaine dernière. Le D^r F. G. King donne ce soir la première séance d'un cours d'anatomie. » *The Evening Post*, 3 janvier 1829.

³ Morse a définitivement cessé d'enseigner à New York University en 1841, même s'il a conservé jusqu'à sa mort en 1872 son titre de « professeur de littérature des arts du dessin ». Voir Paul J. Staiti et Gary A. Reynolds (dir.), *Samuel F. B. Morse*, catalogue d'exposition, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, 1982. Il était courant dans les années 1820-1830 aux États-Unis de ne pas publier des textes qui, une fois mis en circulation, devenaient facilement objet de plagiat et de republications clandestines.

⁴ Winifred E. Howe, *A History of the Metropolitan Museum of Art, with a Chapter on the Early Institutions of Art in New York*, New York, 1913.

qu'en a procuré Nicolai Cikovsky Jr en 1983, et pour qu'elles réacquiescent en conséquence un mode d'existence public⁵.

Cette édition tardive n'a pas pour autant établi leur succès. Plusieurs raisons renforcent ici leur longue inaccessibilité. Si toutes ont à voir avec la singularité de l'objet, elles tiennent aussi à l'unilatéralité du contexte où il a réémergé. Figure de l'histoire nationale américaine au titre de son invention du télégraphe électrique et du code qui maintenant encore font son renom⁶, Morse reste aujourd'hui peu connu en tant que peintre, malgré la résurgence inattendue dans l'espace public, il y a trois décennies, de sa peinture aujourd'hui la plus célèbre, *The Gallery of the Louvre* (fig. 1⁷). Bien que sa stature d'artiste ait depuis cette date fait l'objet d'une réévaluation, grâce à plusieurs excellents travaux⁸, elle continue en effet de se mesurer au succès beaucoup plus manifeste de la figure d'inventeur que, déjà de son vivant, il a publiquement incarnée, par association avec une histoire du génie national américain que hante

⁵ Nicolai Cikovsky Jr. (édit.), *Lectures on the Affinity of Painting with the Other Fine Arts by Samuel F. B. Morse*, University of Missouri Press, Columbia et Londres, 1983. Ci-après Cikovsky.

⁶ Le code Morse est resté officiellement en usage dans la communication maritime jusqu'en février 1999, date à laquelle il a été remplacé par un système de communications satellitaire.

⁷ Voir Peter J. Brownlee (dir.) *Samuel F.B. Morse's "Gallery of the Louvre" and the Art of Invention*, Terra Foundation for American Art-Yale University Press, New Haven, 2014. L'acquisition du tableau pour la somme de 3, 25 millions de dollars en juillet 1982 par Daniel J. Terra en a fait le tableau d'art américain le plus cher de l'époque. Voir John Russell, « SAMUEL MORSE PAINTING SOLD FOR \$3.25 MILLION », *New York Times*, 30 juillet 1982, <http://www.nytimes.com/1982/07/30/arts/samuel-morse-painting-sold-for-3.25-million.html>, consulté le 19 juillet 2015.

⁸ La monographie fondamentale, concernant l'artiste Morse, demeure l'ouvrage de Paul J. Staiti, *Samuel F. B. Morse*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1989 (ci après Staiti). On lui ajoutera celui de William Kloss (*Samuel F. B. Morse*, Harry N. Abrams, New York, 1988). Plus succinct, il offre un point de vue très intéressant sur les œuvres abordées, en particulier concernant la dimension trop négligée du portrait.



1. Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831-1833

justement – au moins jusqu’au XX^e siècle – la figure populaire de l’inventeur. Le nom de Samuel Morse y rejoint ceux de Benjamin Franklin, Robert Fulton, et plus tard ceux de Thomas Edison, Graham Bell ou encore des frères Wright⁹.

La première tâche de l’historien est donc de redonner à Morse le nom de peintre qui jusqu’au milieu des années 1830 a été prioritairement le sien, pour envisager la rédaction et la prononciation des conférences à l’aune de la vaste ambition dont elles forment

⁹ Voir à ce propos Dieter Daniels, « Artists as Inventors and Invention as Art : A Paradigm Shift from 1840 to 1900 », *id.*, *Artists as Inventors. Inventors as Artists*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, p. 19-53.

un élément clé : devenir un grand *peintre d’histoire* américain – voire le *plus grand peintre*¹⁰ – et contribuer par ce biais à l’édification d’une culture américaine originale, capable de rivaliser avec les productions européennes, en particulier anglaises, auxquelles elle était tenue de se mesurer.

Au début de 1826, après une dizaine d’années d’aléas divers, la réalisation de ce programme paraissait à portée de main de l’artiste. Déjà auteur, en 1822-1823, d’une peinture, *The House of Representatives*, qui, malgré son échec commercial, avait reçu l’approbation éclairée des amateurs¹¹ (fig. 2), Morse avait obtenu

¹⁰ C’est l’ambition que proclame une lettre londonienne du peintre à ses parents, écrite après la première abdication de Napoléon 1^{er} : « Le monde entier va maintenant abandonner la guerre et tourner son attention vers la culture des arts de la paix, un âge d’or s’annonce, et l’art est probablement destiné à revivre, comme au XV^e siècle ; les artistes américains sont à présent sans rivaux, et c’est ma grande ambition (une ambition à coup sûr louable) que d’y être au premier rang, mon pays a la place la plus éminente dans mes pensées ; comment ferai-je parler de son nom ? comment puis-je être utile pour réfuter la calomnie, répandue avec industrie contre lui, qu’il n’a produit aucun homme de génie ? C’est cela plus que tout autre chose (excepté la peinture) qui m’inspire le désir d’exceller dans mon art, cela soulève mon indignation, et décuple mon énergie pour la poursuite de mes études. Je voudrais être le plus grand peintre, *par pur esprit de revanche*. » Samuel F. B. Morse, lettre du 2 mai 1814 à ses parents. *The Samuel F. B. Morse Papers at the Library of Congress, General Correspondence and Related Documents, 1793-1877*, 16 March 1814-1829 January 1816, image 37 to 42. Une grande partie de cette lettre a été publiée dans Edward Lind Morse (éd.), *Samuel F. B. Morse: His Letters and Journals*, Boston, 1914, vol. 1, p. 132-141 (ci après Lind), avec une ponctuation et une orthographe normalisées.

¹¹ Voir plus loin, p. 127. Durant son exposition à Boston, puis à New York au printemps 1823, la peinture avait dû rivaliser avec de nombreuses autres attractions plus spectaculaires (voir Staiti, *op. cit.*, p. 94-98). Elle avait retrouvé, durant l’hiver précédant les conférences, une actualité new-yorkaise : son exposition à la galerie de l’American Academy of Fine Arts en décembre 1825, dans le cadre de l’exposition temporaire du tableau *Death on a Pale Horse* de William Dunlap, est signalée dans un compte-rendu du *New York Review and Athenaeum Magazine*, vraisemblablement rédigé par William Cullen Bryant, un de ses co-rédacteurs. L’auteur y écrivait : « Ce tableau deviendra, avec le temps, inestimable ; il n’a pas encore produit sur le public l’effet qu’on pourrait escompter. Les artistes et les connaisseurs l’apprécient hautement, et peuvent l’étudier profitablement. »



2. Samuel F. B. Morse, *The House of Representatives*, 1822-1823

quelques mois auparavant du conseil municipal new-yorkais la commande d'un portrait monumental du Général Lafayette, un des derniers héros vivants de la Révolution américaine, alors en tournée triomphale aux États-Unis pour fêter le cinquantenaire de la Déclaration d'Indépendance (fig. 3). L'obtention de cette « commande de portrait la plus prestigieuse de la décennie », en compétition avec plusieurs des peintres les plus en vue de l'époque (Thomas Sully, John Vanderlyn, Rembrandt Peale, Henry Inman, John Wesley Jarvis, Charles Ingham), avait scellé son admission parmi les artistes en vogue¹². La confection de ce portrait héroïcisé

¹² Voir Staiti, p. 116-117, et William Kloss, *op. cit.*, p. 94-96.



3. Samuel F. B. Morse, *Marquis de Lafayette*, 1825-1826

promettait aussi de favoriser le passage vers la peinture d'histoire désiré par Morse, et trop longtemps retardé par la nécessité, alors absolue pour un peintre aux États-Unis, de se consacrer à « la corvée du portrait », pour reprendre le mot de Thomas Sully.

Par ailleurs les mois précédents avaient vu l'avancée considérable du second projet depuis longtemps caressé par le peintre : la fondation aux États-Unis d'une organisation professionnelle d'artistes autogérée, sur le modèle de la Royal Academy anglaise. La New York Drawing Association, « association d'artistes » « pour la promotion des arts et l'assistance aux étudiants », formée sous sa présidence à l'automne 1825 en réponse aux obstacles rencontrés par les artistes dans le cadre de l'American Academy of Fine Arts existante, venait en effet de se transformer en une académie en bonne et due forme.

Une American Academy of Fine Arts (AAFA) existait à New York depuis 1802, pour l'essentiel gérée par de riches amateurs d'art, hommes d'influence de la société new-yorkaise de l'époque. Des efforts avaient été faits en 1816 pour la réformer et en faire un véritable lieu d'enseignement de l'art destiné aux artistes ; mais, bien que présidée depuis cette même date par un peintre, John Trumbull (1756-1843¹³), l'AAFA demeurait avant tout un club de

¹³ Ce peintre d'une génération antérieure était sans doute à l'époque le plus célèbre artiste des États-Unis. En témoigne le succès de sa *Déclaration d'indépendance* (1818). Lors de la tournée effectuée par la peinture à New York, Boston, Philadelphie et Baltimore, elle fut vue par près de vingt et une mille personnes, dont les billets d'entrée rapportèrent environ quatre mille dollars au peintre, avant l'installation définitive de l'œuvre dans la rotonde du Sénat à Washington. La *Déclaration* fut par ailleurs publiée par le meilleur graveur de l'époque, Asher B. Durand, bientôt élève de Morse et peintre paysagiste de renom. Le précédent président de l'AFAA avait été De Witt Clinton (1769-1828), maire de New York (1803-1815) puis gouverneur de l'Etat (1817-1822), enfin promoteur du canal Erié, réalisé entre 1817 et 1825. En reliant les grands lacs au port de New York et à l'océan Atlantique, ce canal allait grandement contribuer à bouleverser l'économie de la région. Morse a exécuté un portrait de Clinton en 1826, dans les mois qui ont suivi l'achèvement du canal (octobre 1825) et l'année même où il donne ses conférences. Exposé lors de la première exposition annuelle de la NAD, ce portrait avait été commandité par un graveur-éditeur, Moseley I. Danforth, dans le but d'éditer une estampe. Faute de souscripteurs, l'édition n'eut jamais lieu. Voir

riches collectionneurs. Elle ne dispensait ni cours organisés – à destination des artistes ou d'un public plus vaste – ni prix. Elle n'organisait pas d'expositions régulières de ses membres, et privilégiait la sujétion de l'art américain à l'art européen.

C'est afin de modifier ces pratiques, et en réaction au refus du président de l'AFAA d'accorder aux apprentis artistes l'usage régulier de l'atelier de l'Académie, que Morse a fondé en novembre 1825 la New York Drawing Association. Cette coopérative organisait au profit de ses membres des séances de dessin trois fois par semaine. Au bout de deux mois, une rencontre entre membres des deux organisations tenta de négocier l'intégration de la seconde à la première. Mais le refus de l'AAFA d'admettre des artistes dans son bureau provoqua la rupture. Morse fonda alors avec plusieurs de ses pairs la National Academy of Design, sur des bases coopératives entièrement différentes : gestion de l'académie par des artistes élus par d'autres artistes ; création d'une école et d'un atelier muni de copies de sculptures en plâtre, pour pratiquer le dessin d'après l'antique ; conférences d'artistes, de professeurs d'anatomie et de perspective ; et exposition annuelle des œuvres des membres, dans le but de couvrir les frais de fonctionnement de la société¹⁴. L'ambition « nationale » de la NAD la distinguait par ailleurs d'autres sociétés équivalentes, comme la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, d'ambition beaucoup plus locale.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/09.18>. Dernière consultation le 3 août 2015.

¹⁴ Ce mode de fonctionnement permit de limiter le coût de l'adhésion à l'association à 5 dollars, au lieu des 25 \$ que réclamait l'AAFA, et donc d'y inviter de jeunes artistes. Voir Samuel Irenaeus Prime, *The Life of Samuel F. B. Morse, LL. D., Inventor of the Electro-Magnetic Recording Telegraph*, Appleton, New York, 1875, p. 151, et Lind, I, p. 277-79. Sur la fondation de la NAD, voir Paul J. Staiti, « Ideology and politics in Samuel F. B. Morse's Agenda for a National Art », *Samuel F. B. Morse Educator and Champion of the Arts in America*, National Academy of Design, New York, 1982, et *id.*, *Samuel F. B. Morse*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. -New York, 1989, chap. 5.

On le devine : les conférences du printemps 1826 avaient pour destination de couronner l'édifice pictural et institutionnel que Morse paraissait alors en voie d'achever. L'artiste en avait une conscience aiguë, qui, quelques mois avant la date prévue pour son intervention publique, écrivait à ses parents :

Ces conférences ont pour moi une grande importance, car en cas de réussite, elles me donneront une place unique parmi les artistes ; je serai le seul aujourd'hui dans notre pays à avoir écrit une série de conférences. Le temps qui leur est consacré, en conséquence, n'est pas gaspillé, car elles me vaudront une réputation, elle-même productrice de richesse¹⁵.

Le caractère « unique » de ces conférences d'artistes – Morse est bien resté, jusqu'à ce que Washington Allston rédige ses propres *Lectures on Art*, le seul artiste américain à avoir rédigé un cycle de conférences, et il est resté le seul à les avoir prononcées en public – a trop longtemps dispensé d'en évaluer l'originalité réelle. Il a en effet conduit – comme y invitait trop volontiers leur auteur – à les considérer isolément, au mépris du cadre plus vaste à l'intérieur duquel elles s'inscrivent. Si leur contexte immédiat est bien celui de la fondation de la National Academy of Design et de l'ascension sociale de Morse en tant que peintre et figure culturelle de la vie new-yorkaise dans la deuxième moitié des années 1820¹⁶, la forme aussi bien que le contenu des *Lectures* doivent s'envisager comme parachevant une visée progressivement élaborée dans la quinzaine

d'années qui précèdent. Le séjour de quatre ans effectué entre août 1811 et août 1815 en Angleterre par Morse – entre ses vingt et vingt-quatre ans – joue à cet égard un rôle primordial, et cela sur de multiples plans.

¹⁵ Lettre du 1^{er} janvier 1826 à ses parents, citée dans Lind, vol. I, p. 284 (je souligne).

¹⁶ On lira avec profit les pages que Thomas Bender consacre à la carrière sociale de Morse dans le New York des années 1820 et 1830, dans son bel ouvrage *New York Intellect. A History of Intellectual Life in New York City, from 1750 to the Beginnings of Our Own Time*, Johns Hopkins U. P., Baltimore, 1987, p. 119-130 et *passim*.