



HAL
open science

La démocratie à l'œuvre : The House of Representatives et The Gallery in the Louvre de Samuel F. B. Morse (1791-1872)

Jean-Philippe Antoine

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Antoine. La démocratie à l'œuvre : The House of Representatives et The Gallery in the Louvre de Samuel F. B. Morse (1791-1872). "De la démocratie en Amérique". Arts, sciences et politique entre la France et les États-Unis, 1776-1865, Jun 2006, Paris, France. halshs-00595029

HAL Id: halshs-00595029

<https://shs.hal.science/halshs-00595029>

Submitted on 27 May 2011

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.

La démocratie à l'œuvre :
The House of Representatives et The Gallery in the Louvre
de Samuel F. B. Morse (1791-1872)

Samuel Morse n'est pas seulement l'inventeur du code de communication universellement connu qui porte son nom. Il est aussi, avant cela, un peintre et théoricien de l'art important du premier XIX^e siècle américain, et c'est pour l'essentiel à ce premier Morse que je vais m'intéresser aujourd'hui. Sa peinture tente en effet de mettre en place une pensée des relations entre société démocratique, information et communication, à laquelle la mise au point, entre 1832 et 1844, du code et du télégraphe électro-magnétique donnera seule une véritable consistance publique. Pour explorer cela, je voudrais concentrer votre attention sur les deux grands projets de *peinture d'histoire* qu'il a réalisés.

Comme tous les peintres américains, pour qui « la corvée du portrait » [*the drudgery of portraiture*, Thomas Sully] était une obligation professionnelle, Morse est d'abord un portraitiste - et l'un des tous premiers de sa génération (**fig. 1, 2**). Mais comme la plupart des artistes ambitieux de son époque, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, sa visée ultime était de réaliser, à destination du public et des institutions politiques, des *peintures d'histoire*.

Qu'est-ce qu'une *peinture d'histoire* ? Depuis les XVI^e et XVII^e siècles, en principe un projet monumental à vocation pédagogique et commémorative¹. Mais au début du XIX^e siècle, la notion avait considérablement évolué, par rapport aux classicismes italien et français qui lui avaient donné ses

¹ « De l'art public dans un lieu public, au service d'un but public », pour reprendre la caractérisation d'un historien récent [« public art in a public place, serving a public purpose »]. Allen Staley, « Benjamin West », *Benjamin West. American Painter at the English Court*, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1989, p. 59.

lettres de noblesse. Il s'agit certes toujours d'imiter, dans le droit fil de la *Poétique* aristotélicienne, « quelque action qui s'est passée, ou qui a pu se passer, entre plusieurs personnes² », et, par ce biais, de représenter diverses passions humaines exemplaires. Mais dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, la scène anglaise de la peinture avait fait sauter la plupart des réquisits qui donnaient jusque-là ses formes au genre. Et cette déconstruction / reconstruction a eu pour premiers protagonistes des peintres issus des « provinces d'Amérique ». Le point a son importance. L'éducation artistique de Morse s'est en effet faite pour l'essentiel à Londres entre 1811 et 1814, dans un milieu qui gravitait autour du premier de ces émigrés : Benjamin West (1738-1820).

Venu en 1760 de Pennsylvanie en Italie parfaire son éducation artistique, West s'était établi à Londres en 1764. Il y mourra en 1820. Un tableau comme *Agrippine débarquant à Brindisium avec les cendres de Germanicus* (1768) (**fig. 1**) indique combien ses premiers efforts dans le genre historique obéissent encore aux conventions qui régissaient ceux de Raphaël ou de Poussin, voire d'un Lebrun : une anecdote empruntée à l'histoire antique y est représentée à des fins d'édification morale publique.

Mais c'est une autre de ses œuvres qui fait aujourd'hui la réputation de West : la peinture, exécutée deux ans plus tard, de *La mort du général Wolfe* (1770) durant la bataille de Québec en 1759 (**fig. 3**). Bravant les modes d'opérer habituels, qui impliquaient l'usage de costumes antiques y compris pour figurer des épisodes récents ou contemporains, West y peint les protagonistes de l'histoire dans leurs uniformes. Il donne ainsi priorité au « caractère factuel de l'affaire » (*the facts of the transaction*), contre les « fictions classiques »

² Félibien, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* (1668), ??

(*classical fictions*) qui gouvernaient l'économie ordinaire de la peinture d'histoire³. Dix ans plus tard, le peintre allait représenter une véritable *scène d'actualité* : l'attaque qui l'année précédente, en plein débat à la Chambre des Lords, avait frappé William Pitt, Comte de Chatham. West fut battu au poteau par son compatriote John Singleton Copley. Fort du succès récent de son *Brook Watson et le requin* (exposé en 1778) (**fig. 4**), Copley compléta avant West une *Mort du Comte de Chatham à la Chambre des Lords le 7 juillet 1778* (1781) destinée à recueillir un grand succès public (**fig. 5**).

Deux aspects de cette peinture nous intéressent particulièrement. Le premier est son caractère peu héroïque. La pose du Comte effondré évoque bien celle du Général Wolfe agonisant. Mais son contexte, civil, est tout à fait différent, et les dizaines de personnages qui entourent Pitt, pour la plupart interdits et immobiles, ne déploient plus qu'une activité contemplatrice. L'accent est mis ailleurs, sur l'individualité des personnages dépeints, que Copley avait fait poser pour obtenir des ressemblances véridiques, mais aussi sur la fabrication de la vision d'un moment précis : l'immédiat après-coup du malaise de Pitt. *La prétention à l'exactitude a pris le pas sur l'héroïsme spectaculaire.*

Le second aspect concerne les conditions d'exposition du tableau. Contrairement à la très grande majorité des peintures

³ « L'événement qu'on voulait commémorer a pris place le 13 septembre 1758, dans une région du monde inconnue des Grecs et des Romains, et à une époque où ni de telles nations, ni des héros ainsi vêtus n'existaient plus. Le sujet que je devais représenter est la conquête d'une grande province de l'Amérique par les troupes britanniques. C'est un sujet que l'histoire enregistrera avec fierté, et la vérité qui guide la plume de l'historien est la même qui doit gouverner le crayon de l'artiste. » Voir John Galt, *The Life and Works of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London, Subsequent to his Arrival in this Country ; composed from materials furnished by himself*, part II (1820), p. 48, cité par Edgar Wind, « The Revolution of History Painting », in *Id., Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Clarendon Press, Oxford, 1986, p. 89.

d'histoire, celui-ci n'est pas une commande. Il a été peint *on speculation*, comme on dira bientôt. Snobant l'Académie royale dont il était membre, Copley avait loué en privé un local, pour y exposer sa peinture moyennant un droit d'entrée pour le public. C'est par ce biais qu'elle va acquérir son succès, qui sera aussi un succès financier, augmenté par la vente des gravures de l'oeuvre.

La démarche inaugurée par Copley va se répandre, et ses effets avec. En 1811, l'année où Morse arrivait à Londres, West venait de vendre à la British Institution *Le Christ guérissant les malades* (1811) pour la somme record de 3000 guinées - somme vite récupérée par l'acquéreur grâce aux profits engendrés par son exposition publique payante. En 1814, plus de 240 000 personnes se presseront pour contempler son successeur, *Le Christ rejeté* (**fig. 6**). Une économie fondée sur l'existence d'un public nombreux venait déplacer et menacer le parrainage aristocratique et étatique jusque-là associé aux destinées du genre historique. Le caractère spectaculaire y divorce des fictions classiques, et revendique une véracité historique attachée à la reconstitution visuelle de circonstances locales.

Un élève américain de West, John Trumbull (1756-1843) incarne les conséquences neuves de ce tournant pris par la peinture d'histoire en direction de l'actualité. Sa *Mort du général Warren à la bataille de Bunker Hill* (1785) apparaît certes comme une variation sur le modèle établi par West avec *La mort du général Wolfe*, même si elle en accentue la factualité⁴ (**fig. 7**). Mais le tableau le plus célèbre de Trumbull, *La déclaration d'Indépendance* (1818) (**fig. 8**) nous mène ailleurs, comme si, partant de *La mort du Comte de Chatham* - un tableau déjà statique - le peintre éliminait toute trace des passions humaines qui pouvaient encore y

⁴ Voir les commentaires de William Dunlap, cités par Jaffe, 93.

subsister⁵. L'événement à enregistrer est en effet ici d'une tout autre nature.

Que voit-on dans ce tableau ? Un homme assis derrière son bureau reçoit des papiers présentés par un groupe de cinq individus, sous le regard de quelques dizaines d'autres, assis en rang de part et d'autre ou, pour quelques-uns, debout. L'homme assis est John Hancock, celui qui lui présente le document est Thomas Jefferson. Je ne poursuivrai pas la liste des noms des gens représentés, qu'une notice illustrée (*key*) accompagnant l'exposition du tableau permettait d'identifier et d'assigner à leur place. Le caractère anti-spectaculaire de la scène suffit pour faire comprendre l'importance assignée à la ressemblance des portraits, dans le cadre d'une démarche qui vise à convaincre qu'elle présente l'*enregistrement pictural d'un événement*, et non plus sa recreation idéale.

La critique ne s'y est pas trompée. Le *Daily Advertiser*, un journal new-yorkais, déclarait : « Supposer qu'un Américain de naissance puisse revenir à ses souvenirs ou à son imagination de la période à laquelle prit place ce grand événement, et ne pas éprouver un profond intérêt pour la vue effective des personnages qui l'ont accompli, c'est le genre de reproche que nous ne voudrions adresser à aucun de nos concitoyens⁶. » Partant de cette même logique « factuelle », un autre critique blâmait les inexactitudes qu'il décelait dans la composition⁷.

⁵ 1^{er} projet de 1786, « under Jefferson's roof » in Paris. Arrangement + composition. Voir Jaffe, 242.

⁶ « To suppose that any native American can go back in his recollection, or his imagination to the period when the great event took place, and not feel a deep interest in the actual view of the personages by whom it was achieved would be a species of reproach which we are not willing to cast on any fellow citizen. » Jaffe, 241.

⁷ « Detector » dans le *National Advocate* de Washington. *Ibid.*, p. 242. Le journal d'Étienne Delécluze, un élève de David, enregistre la réaction d'un peintre français devant cette manière neuve. Après avoir aperçu chez le général Lafayette les gravures exposées en vis-à-vis du *Serment du Jeu de Paume*

L'occasion de ces remarques était la tournée effectuée par la peinture à New York, Boston, Philadelphie et Baltimore. Elle y fut vue par presque 21 000 personnes, dont les billets d'entrée rapportèrent environ 4 000 dollars au peintre, avant l'installation définitive de l'œuvre à Washington. L'enjeu public qui lui était attaché n'était en effet pas seulement fonction de la scène représentée, à savoir l'acte fondateur de la jeune république américaine. Il était aussi fonction du lieu auquel elle était destinée. La Rotonde du Capitole, reconstruit après sa destruction par les troupes anglaises en 1812, devait en effet accueillir le tableau de Trumbull, accompagné de trois autres compositions : *La reddition de Lord Cornwallis à Yorktown* et *La reddition du Général Burgoyne à Saratoga*, chacune commémorant une victoire militaire, et *La démission du Général Washington*, pendant tout aussi statique de la *Déclaration d'indépendance* (**fig.**).

Quatre autres peintures devaient compléter le décor de la Rotonde, et c'est dans ce contexte que Morse conçoit le projet de *La Chambre des Représentants*. Il s'agit d'une peinture sans commandite, réalisée avec l'idée de spéculer, d'une part sur le succès récemment obtenu par les expositions publiques de *La déclaration d'indépendance* de Trumbull⁸, d'autre part sur la

de David et de *La Déclaration d'indépendance* de Trumbull, il écrit : « C'est un rapprochement fort curieux à faire que celui des deux gravures dont je viens de parler : dans l'acte passé par les Américains, tout est calme, et l'on dirait des marchands sages et probes qui contractent un marché. Dans le Jeu de Paume de Versailles, tout le monde est en convulsion, et quelques-uns même ont l'attitude de comédiens. Est-ce la faute des acteurs, est-ce la faute du peintre, est-ce la faute de tous ? C'est une question curieuse et bonne à approfondir. » *Journal de Delécluze, 1824-1828*, éd. Robert Baschet, 1948, p. 341 (je souligne), cité par Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, trad. Michel Gautier, Gallimard, Paris, 1990, p. 319-320.

⁸ Mieux renseigné, Morse aurait appris que les expositions de *Yorktown* en 1820 n'avaient pas eu le même succès que celles de

possibilité d'obtenir la commission d'une des quatre peintures de la Rotonde pas encore attribuées, en démontrant sa capacité à fabriquer les images du nouvel art, national et démocratique, que réclamait selon lui la république américaine.

Dès ses débuts, le projet de *La Chambre des représentants* (**fig.**) emprunte aux conceptions neuves de la *peinture d'histoire* en tant qu'enregistrement d'un événement. Deux traits le disent avec force. Le premier est l'importance accordée par Morse à la *reproduction du lieu*. Elle lui fait désigner son œuvre comme « une représentation fidèle de la Salle nationale », et non comme celle des personnages qui l'occupent⁹. La remarque a d'autant plus de force que la totalité des quelque quatre-vingt-quatorze figures humaines présentées sont des portraits d'après nature. Installé dans une pièce si proche de la salle des débats qu'il reconnaissait souvent la voix des orateurs, Morse passa deux mois à faire poser individuellement chacun des futurs figurants de la scène, à une exception près (Il est vrai qu'il avait déjà

la *Déclaration*. Jaffe, 246. Celles de *La démission du général Washington* en 1824 en auront encore moins. Ibid., 248.

⁹ Voir *Key to Morse's picture of the House of Representatives* : « Le premier dessein du présent tableau n'est pas tant de fournir des portraits hautement finis des individus qu'il introduit, que d'exposer au public une représentation fidèle de cette Salle nationale, avec son ameublement et ses occupations pendant la session du Congrès. Que leurs connaissances soient à même de reconnaître les individus comme des portraits, et le dessein du peintre aura été pleinement entendu. » Cité dans Staiti, 243. [*The primary design of the present picture is not so much to give highly-finished likenesses of the individuals introduced as to exhibit to the public a faithful representation of the National Hall, with its furniture and business during the session of Congress. If the individuals are simply recognized by their acquaintances as likenesses, the whole design of the painter will be answered.*]

consacré l'intégralité des deux mois précédents à mettre au point la « représentation fidèle » de la salle¹⁰).

Pourquoi l'accent est-il ici mis à un tel point sur le lieu représenté, et cela sans que disparaisse l'individualité des figures, pourtant bien ténues par rapport à la monumentalité de l'espace qui les contient ? La manière dont Morse a conçu sa peinture produit en effet une double appréhension chez ses spectateurs. D'abord aperçue à distance (**fig.**), *La Chambre des Représentants* apparaît bien comme la représentation fidèle d'un lieu ; les figures qui l'occupent, miniaturisées par sa majesté, y sont de simples silhouettes uniformes, effet qu'augmentent l'illumination nocturne et les sombres habits masculins. Le tableau met donc bien en valeur au premier chef le poids symbolique d'un lieu dont la nouveauté devait étonner. Nouveauté matérielle : le bâtiment reconstruit, vieux d'à peine [trois] ans, était inconnu de beaucoup ; nouveauté symbolique également : jamais n'avait été bâti jusque-là pour les élus d'un régime démocratique un édifice aussi prestigieux¹¹.

Envisagée en ce sens, *La Chambre des Représentants*, malgré ses dimensions respectables - 220 x 330 cm - se présente comme une peinture de panorama miniature. Les panoramas, qui ont connu leur heure de gloire entre les dernières années du XVIII^e siècle et la moitié du XIX^e,

¹⁰ Sa réalisation en perspective lui causait une multitude de problèmes, dont seul l'usage d'une *camera obscura* permit la résolution. Ce premier travail incluait vraisemblablement le placement individuel des représentants à l'intérieur de la salle. Les deux seules esquisses de portraits qui survivent indiquent les positions et l'éclairage adoptés pour la figure dans la peinture définitive. Voir à ce sujet les remarques de William Kloss, *Samuel F. B. Morse*, Harry N. Abrams et The National Museum of American Art, New York, 1988, p. 70.

¹¹ Un critique du *Courier* de Charleston notait, avant même l'achèvement de la peinture, l'originalité du projet, en même temps que ses liens avec la peinture d'histoire statique inventée par West et Copley. Voir Staiti, p. 89.

Le choix fait par Morse de représenter la Chambre lors d'une de ses rares séances de nuit obéit aux exigences spectaculaires du genre. Grâce à l' « effet d'éclairage aux chandelles » ainsi créé, écrivait-il, « la pièce, déjà tout à fait splendide, l'apparaîtra dix fois plus¹². » Cette apparente concession à l'esthétique du sublime est aussi une célébration de l'invention technologique : juste au-dessus des visages des représentants en voie de s'assembler, descendu du plafond le temps qu'on l'allume, trône l'immense lustre aux lampes Argand qui fournit à la scène sa principale source de lumière. Le parallèle avec la peinture de panoramas ne s'arrête pas là. L'échelle des figures évoque en effet certaines réalisations panoramiques contemporaines : des figures dispersées et de petite taille s'y découvrent, une fois approchées, comme de véritables portraits individualisés.

Je mentionnerai en particulier le *Panorama de Versailles* réalisé par le peintre américain John Vanderlyn (1775-1852), exposé à New York en 1819. Il s'agit avec lui, déjà, de donner à expérimenter à des spectateurs - payants - un lieu célèbre, prestigieux, mais d'accès lointain, et cela par le biais d'une reproduction aussi exacte que possible de ses circonstances visuelles¹³. L'aspect le plus frappant du *Panorama de Versailles*, par rapport à la peinture de Morse, réside dans les personnages dont les diverses activités occupent l'espace du château et de ses jardins. D'abord appréhendées, à l'échelle d'une première vision panoramique du sujet, comme des silhouettes plus ou moins interchangeable, leurs figures se découvrent ensuite comme des individus distincts, dont le peintre offre le portrait. C'est à l'évidence le cas de Louis XVIII et des quelques membres de la Cour qui occupent le balcon central du palais, du tsar Alexandre 1^{er} et du roi

¹² Samuel F. B. Morse , Lettre à sa femme, citée dans Paul Staiti, p. 82.

¹³ Le caractère vraisemblable est poussé jusqu'à inclure la lumière saisonnière. Voir plus loin, p.9.

Frédéric-Guillaume III qui s'y promènent, des officiers qui les accompagnent ou encore de Vanderlyn lui-même. Mais c'est aussi le cas des nombreux promeneurs anonymes, singularisés par la facture adoptée, malgré leur absence de notoriété et l'échelle réduite à laquelle ils ont été réalisés.

La similarité entre les procédures adoptées par Vanderlyn et les choix visuels opérés par Morse est frappante. Se rapprocher de la surface de *La Chambre des Représentants*, c'est quitter un point de vue panoramique où s'impose d'abord la présence du lieu représenté, pour entrer dans un espace où les silhouettes anonymes d'abord perçues s'individuent en autant de portraits - et cela sans atteindre pourtant à l'aspect « hautement fini » que Morse récusait pour son entreprise. La similitude ne s'arrête pas là. À l'intérieur des limites qu'impose la différence entre une salle fermée, aussi monumentale soit-elle, et un parc public, entre une toile circulaire d'environ 280 mètres carrés et une autre, plane, d'environ 7 mètres carrés, les mêmes principes de dispersion déhiérarchisée sont à l'œuvre. Dans le cas du panorama versaillais, la chose pourrait sembler aller de soi. Aucune organisation préalable ou générale ne préside aux parcours des promeneurs, individuels ou en grappes ; par ailleurs, la flânerie associée à la promenade dans un parc ou des jardins publics implique elle aussi une certaine errance hasardeuse. Mais on observera que se promener dans un parc public est une activité typique de la nouvelle sociabilité développée par les démocraties modernes. Et surtout, l'évidence des activités que présente le panorama de Vanderlyn - réelle ou trop vite présumée - , disparaît lorsqu'on en vient à *La Chambre des Représentants*. Comme dans le cas de Versailles et d'autres panoramas contemporains, le sujet proclamé de la peinture de Morse est *un lieu*. Mais le caractère symbolique de ce lieu, en tant que s'y rassemblent

rituellement les représentants élus du peuple américain¹⁴, acquiert maintenant une importance inédite. Dans ce cadre, la question se pose alors de savoir pourquoi Morse, alors qu'il a décidé de présenter au public le Congrès au travail, ne choisit pas un épisode marquant de son histoire récente - il en existait un certain nombre - , ou encore l'ordinaire d'une session en cours, mais choisit au contraire, de façon doucement provocatrice, de faire exister les moments de suspens indécis qui précèdent l'ouverture officielle d'une séance ?

Un premier élément de réponse est peut-être donné par le seul acte que mette en vedette la composition adoptée par Morse : l'allumage par l'intendant du Congrès du grand lustre (**fig.**). Il est en effet aisé de prêter à cet événement prosaïque une signification allégorique, et c'est ce qu'ont fait plusieurs des historiens et historiens d'art qui se sont intéressés à l'œuvre¹⁵. Mais il est tout aussi aisé de voir dans l'allumage des lampes du lustre la simple reproduction d'une action *réelle*, que son prosaïsme désigne d'autant mieux comme telle. Il est d'ailleurs remarquable que dans le prospectus accompagnant l'exposition de sa peinture, Morse ne fasse à aucun moment allusion à une quelconque signification symbolique, et livre au contraire une pure description d'objets.

Cette ambiguïté est significative d'une manière de faire dont Caspar David Friedrich donnait à certains égards le mode d'emploi lorsqu'il écrivait, à propos de son tableau *Le Crucifix au bord de la Baltique* : « pour ceux qui voient, une

¹⁴ La Chambre des Représentants était à l'époque le seul corps du Congrès directement élu par le peuple.

¹⁵ Voir par exemple William Kloss, *op. cit.*, p. 69 : « The resonant, almost reverend glow of light lends its own symbolic power and evokes the persuasive quietude and suspension of time that characterize the picture. »

consolation ; pour ceux qui ne voient pas, une croix¹⁶. » Le choix de *quoi voir* est ici laissé au spectateur, le peintre ne pourvoyant à coup sûr que la représentation d'une croix, avec ses circonstances visuelles locales.

J'aimerais pour caractériser cette manière de faire, utiliser de façon anachronique l'expression d'*allégorie réelle*, choisie en 1855 par Courbet pour qualifier son *Atelier*. La composition et la facture de *La Chambre des Représentants* ne donnent en effet pas simplement à voir l'institution la plus représentative - au sens littéral - de la démocratie américaine. Elles construisent, sans le secours du symbole ou de l'allégorie classique mais à même le tissu de l'image, une idée neuve de la démocratie.

Un premier point, sur lequel je ne m'attarderai pas, l'ayant abordé plus haut, est la circulation qu'organise la peinture entre la représentation prioritaire du *lieu* imposant qui donne leur unité aux figures, et la priorité alternative donnée aux singularités individuelles, envisagée chacune en tant que telle avec son portrait. La manière dont ces figures sont peintes est à cet égard particulièrement intéressante, Morse insistant simultanément sur la nécessité pour ses portraits d'être reconnus comme des ressemblances, et sur son refus du « fini ». Dès qu'une figure devient reconnaissable dans son individualité, la tâche du peintre est achevée. Le grain grossier de la toile et l'épaisseur des pinceaux utilisés distinguent cette réalisation d'un portrait individuel *isolé*. Ils relient chaque figure à l'échelle de l'ensemble peint. Il y a là une circulation démocratique du regard, que renforcent toute une série d'éléments déhiérarchisants, qui constituent mon second point.

L'égalité de traitement entre les figures, du point de vue de leur échelle, du degré de ressemblance qui leur est

¹⁶ Lettre à Louise Seidler, 9 mai 1815, Caspar David Friedrich-Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage*, Klincksieck, Paris, 1988, p. 158.

assigné, et de l'organisation de leur placement, en fournit une première instance. À l'exception remarquable des juges de la Cour suprême, placés en rang devant une reproduction encadrée de la Déclaration d'Indépendance, à droite du bureau surmonté d'un dais du *Speaker*, un aimable désordre préside au placement des divers protagonistes de la scène. Elle mêle journalistes (à l'extrême-gauche du tableau), représentants, visiteurs de marque (dans la galerie supérieure à droite) et employés du bureau postal, sans marquer aucune frontière.

La seconde exception à cet aimable et paisible désordre est l'importance visuelle accordée à l'intendant du bâtiment, occupé à allumer les dizaines de lampes du grand lustre, en plein milieu de la composition. Cet étrange privilège incarne le refus de tenir compte des hiérarchies institutionnelles qui régissent les rapports sociaux des figures représentées. Il est à mettre en rapport avec la place périphérique qu'occupe le *Speaker* : occupé à bavarder avec un de ses collègues, il se tient juste en-dessous de son bureau, pour l'heure laissé vacant et ainsi désigné comme élément structurel pur du vaste appareil politique auquel il appartient.

La dispersion spatiale des figures, soit isolées, soit assemblées en petits groupes informels, comme autant de *conversation pieces* indépendantes les unes des autres, a conduit plusieurs spectateurs contemporains à stigmatiser le défaut de composition du tableau. Il s'agit en fait d'un choix positif d'organisation, qui vise à présenter la scène démocratique comme une région multiple, déhiérarchisée, et pourtant ordonnée. Est en effet ici absente toute intimation du chaos et de la violence qui marquaient le cours effectif des séances du Congrès. Plus que d'un refus idéaliste des réalités de la politique cependant¹⁷, le paisible désordre ici

¹⁷ Je reprends ici en partie les remarques de P. Staiti, sans pour autant leur attacher la même signification. Le calme désordre figuré par Morse est sans conteste une construction artificielle. Mais dans la mesure où il ne se présente pas

construit témoigne d'un authentique processus de définition du régime démocratique.

Le choix qu'effectue Morse du moment à représenter est à cet égard très significatif. Son premier avantage est de défaire l'organisation spatiale partisane qui reprendra ses droits une fois la séance ouverte, et d'empêcher une lecture politique convenue de l'espace présenté. Mais lorsqu'il expose aux regards du public le moment encore indéterminé, à ce titre chargé de potentialité, qui précède l'ouverture d'une séance que son caractère nocturne désigne par ailleurs comme exceptionnelle, Morse fait encore deux autres choix :

-Le premier est de privilégier le fonctionnement de la machine réelle de la démocratie américaine, contre sa représentation spectaculaire. Malgré l'aspect statique que confère d'abord à la peinture la priorité donnée à la représentation du lieu, elle présente en effet moins « un inventaire d'objets, à la fois matériels et humains¹⁸ » qu'un inventaire des *activités* (je vais y revenir) qui mettent en branle cette machinerie, à l'heure de son (re)déclenchement périodique. Le jeu de circonstances convoqué par Morse est à cet égard intéressant, une nouvelle fois par comparaison avec le panorama versaillais de Vanderlyn. Dans la notice qui accompagnait son exposition, celui-ci précisait l'heure et la saison représentées sur la toile, sans pour autant les associer à une date particulière¹⁹. Il s'agit à la fois de figurer des circonstances de temps et de lieu suffisamment

comme la réalité d'une séance *en cours*, il ne me paraît pas avoir la valeur de déni politique qu'y décèle Staiti. Voir *op. cit.*, p.

¹⁸ Stait, p. 89.

¹⁹ Les brochures imprimées par Vanderlyn pour promouvoir son exposition précisaient que « les esquisses originales ont été prises sur place par [l'artiste] durant l'automne 1815, heure du jour supposée : de 4 à 5 heures de l'après-midi. » Voir Kenneth C. Lindsay, *The Works of John Vanderlyn. From Tammany Hall to the Capitol*, State University of New York, Binghamton, p. 57.

précises pour faire accroire la réalité de la scène, et de ménager la possibilité de sa répétition, c'est-à-dire en fait d'établir *son caractère à la fois circonstancié et quelconque*.

De même, dans *La Chambre des Représentants*, la pendule incorporée dans le Char du Temps marque 18h 15, voire 18h 14, mais la précision de l'heure ne dit pas la date du moment enregistré : les couvertures et manteaux, le reflet sur les visages des flambées dans les cheminées indiquent l'hiver où Morse a travaillé, sans renseigner davantage, tout autant - mais pas plus - que la présence à la tribune du Chef indien pawnee Petalasharo, à la droite du père de Morse, Jedidiah : l'un et l'autre firent une visite de plusieurs semaines à Washington au début de l'hiver 1822. Le mélange d'exactitude horaire et d'indétermination calendaire concocté par Morse produit des effets semblables à ceux du panorama vanderlynien : un moment précis est figuré, dont la singularité n'empêche pas qu'il ne soit répétable ou ait été répété ailleurs, compte tenu de petites différences que la peinture aurait aussi bien la tâche d'enregistrer. C'est l'existence de cette *singularité quelconque* que commémore mais aussi construit l'ouvrage du peintre. C'est elle que j'associe à l'idée de démocratie, conçue en tant que régime de la communication des singularités quelconques, déhiérarchisées.

J'en viens ici à mon troisième et dernier point. Au premier abord *La Chambre des Représentants* paraît nous confronter au désœuvrement momentané des figures qui en occupent l'espace. Mais là encore l'examen rapproché du tableau découvre un éventail complexe d'activités, qui ont pour dénominateur commun de toutes appartenir à la sphère de la communication.

La première et la plus nombreuse est la conversation, entendu au sens le plus informel. Elle fabrique bon nombre de couples et grappes de figures, et les constitue en

interlocuteurs réciproques²⁰. La seconde est la lecture : lecture de notes par le prochain orateur appelé à discourir ; de lettres par d'autres ou enfin de journaux. La troisième est l'écriture, à laquelle font allusion l'écritoire du bureau du *Speaker*, ou la plume que tient le personnage en conversation avec lui. La boîte aux lettres autour de laquelle s'affairent deux employés suggère par ailleurs l'espace *hors-champ* qu'implique la correspondance. De même, la sphère de l'information publique est suggérée à la fois par la lecture des gazettes et par la présence, presque au premier plan tout à fait à gauche, des directeurs du *National Intelligencer*, le journal officieux du Congrès. Il faudrait ajouter à cela la visite et les gestes d'hospitalité ou de courtoisie.

Dans la préface à son ouvrage *Communication as Culture*, James W. Carey déclare :

Les activités auxquelles nous donnons collectivement le nom de communication - avoir une conversation, donner des instructions, faire part d'un savoir, partager des idées significatives, chercher des informations, recevoir et être reçu - sont si ordinaires et si courantes qu'il leur est difficile d'arrêter notre attention²¹.

Le caractère courant, ordinaire, et en l'occurrence anti-spectaculaire, des activités décrites a sans doute interdit à *La Chambre des Représentants* de rencontrer le succès public que Morse en espérait. Confronté à la « manière parfaitement naturelle dont [Morse] avait groupé » les représentants²², c'est-à-dire confronté à l'absence voulue du vocabulaire symbolique ou allégorique susceptible de donner à la scène

²⁰ Ici encore, le parallèle avec le panorama versaillais pourrait être poursuivi. La conversation est en effet l'activité principale des promeneurs qui y figurent. Parcs et jardins publics lui sont en quelque sorte par excellence destinés.

²¹ James W. Carey, *Communication as Culture. Essays on Media and Society*, Unwin Hyman, Boston, 1989, p. 24.

²² Selon le peintre Charles Robert Leslie, ami et correspondant de Morse. Voir citation dans Staiti, p. 98.

représentée une monumentalité traditionnelle, le public au sens large ne voulut pas reconnaître l'effort singulier du peintre pour bâtir, non pas simplement une image de la démocratie, mais un mode démocratique de construction de son image. Cela n'ôte rien à l'originalité de la démarche de Morse, ni à l'originalité - à certains égards prophétique, pour le meilleur et pour le pire - de sa définition pratique du régime démocratique en tant que régime de la communication des singularités quelconques.

Dix ans plus tard, avec *La Galerie du Louvre*, Morse allait appliquer plus spécifiquement à la question de l'art le type de problématique qui avait sous-tendu l'exécution de *La Chambre des Représentants*. Je me contenterai ici, malgré les promesses de mon titre, de donner quelques pistes de réflexion que je vous invite à développer devant la peinture elle-même, au Salon Carré où elle est enfin arrivée.

Ce second tableau est lui aussi la « représentation fidèle » d'une institution typique de la sociabilité inédite que développent les sociétés post-révolutionnaires : le Musée - en l'occurrence le plus vaste et prestigieux d'entre eux, célèbre et déjà touristique. Morse ne montre pas à proprement parler la galerie. Il en peint plutôt la perspective depuis le Salon Carré, lieu central d'établissement des hiérarchies picturales. Concentrant ses énergies sur les chefs-d'œuvre de la peinture européenne qui couvrent la surface de ses murs, il présente au public américain « la plus splendide, en même temps que la plus nombreuse collection d'œuvres d'art au monde », avec les « œuvres des peintres les plus célèbres de tous les pays, et de chaque époque depuis le réveil de la peinture en Italie au XIII^e siècle²³. »

²³ « the most splendid, as well as the most numerous single collection of works of art, in the world. It contains, at the present time, about *thirteen hundred* pictures, the works of the most celebrated painters of all countries, and of every

À l'automne 1831, le Salon Carré avait un aspect très différent de ce que va donner à voir Morse. Louis-Philippe venait d'en faire un lieu voué à l'art français contemporain, et on y trouvait par exemple *Le Radeau de la Méduse* de Géricault. Morse efface tout cela. Il choisit parmi la collection de la Galerie une quarantaine de tableaux qu'il accroche fictivement sur les murs du Salon, en modifiant d'ailleurs souvent leur échelle. Cette démarche fait allusion, sans les reprendre entièrement à son compte, aux *cabinets d'amateurs*, ces tableaux de galeries de tableaux qui, depuis le XVI^e et le XVII^e siècle, mettent en abyme la pratique picturale, ou encore celles de la collection et de l'exposition. Mais plusieurs caractéristiques éloignent *La Galerie* de ce genre déjà désuet.

La première est la manière neuve dont Morse prend en compte les différences de facture des peintures exposées, habituellement grandes perdantes dans les *cabinets d'amateurs*. Dans la contradiction, inhérente à l'entreprise, entre reproduction de styles hétéroclites et unité stylistique de l'œuvre, il fait en effet pencher la balance du côté de l'exactitude de la reproduction des singularités. Il s'agit de faire expérimenter aux spectateurs, outre la variété des scènes représentées, celle des styles historiques, et surtout *leurs différences*, exacerbées par la proximité matérielle des œuvres juxtaposées (dont aucune n'est inventée).

Cette insistance entre en rapport avec les activités que déploient les personnages dépeints sur la toile. Comme dans *La Chambre des Représentants*, leurs gestes et postures mettent en jeu l'échange d'information et la transmission, avec un accent supplémentaire, ici porté sur la reproduction. Devant le seuil

age since the revival of painting in Italy in the 13th century. » Samuel F. B. Morse, *Catalogue descriptif des Tableaux, au nombre de trente-sept, des Maîtres les plus célèbres, copiés dans la Galerie du Louvre*, New York, 1833, dans Staiti, p. 244.

de la porte séparant galerie et Salon, le regard d'une femme accompagnée d'une petite fille découvre la Galerie. Sa coiffe désigne son origine normande ou bretonne. Un homme en habit bourgeois contemple, lui, l'espace opposé du Salon. Ces promeneurs, avec ceux, ténus, que renferme la Galerie, désignent le caractère *public* de l'espace²⁴.

Tous les autres personnages, réunis à l'intérieur du Salon, ont en commun l'activité de *copie des œuvres* qu'ils pratiquent, supervisent, examinent ou commentent. Seuls, comme à gauche le jeune homme copiant un paysage situé hors-champ et à droite la jeune femme travaillant une miniature, ou en groupe, comme dans le coin gauche le groupe de trois personnes, ou le couple qui occupe à la fois le premier plan et le centre de l'espace, ils s'approprient, par le biais de la « copie mécanique » qu'ils en exécutent, le patrimoine pictural légué par l'Europe et sélectionné à leur intention par Morse, à partir de principes qu'expose la série des *Conférences* qu'il avait prononcées pour la première fois cinq ans avant, à New York.

Selon son ami Fenimore Cooper, à l'époque parisien, Morse, durant les plusieurs mois où il a travaillé au Louvre, y tenait « sa propre petite école ». C'est vraisemblablement cette « petite école » informelle que donne à voir la scène. On sait que le trio de gauche représente Cooper lui-même et sa femme, discutant le travail de leur fille aînée, assise devant un chevalet. Morse occupe la place centrale du tableau, penché sur le travail d'une autre élève. Les deux autres copistes possèdent par ailleurs des identités hypothétiques, celle d'élèves américains du peintre à Paris²⁵. L'Amérique littéraire (Cooper) et artistique (Morse) envahit et colonise pour ses usages l'ensemble du Salon Carré, transformé en un magasin de

²⁴ Voir David Tatham, « Samuel F. B. Morse's *Gallery of the Louvre* : the Figures in the Foreground », *The American Art Journal*, automne 1981, p. 38-48, p. 46.

²⁵ Voir Chatham, *art. cit.*, p. 44.

peintures où les classifications par écoles nationales et par époque ont disparu, remplacées par le choix individuel que rend public la peinture.

Cette dernière dimension relie *La Galerie du Louvre* à un aspect de la *Chambre des représentants* jusqu'ici laissé de côté. Tout comme les portraits des protagonistes de *La Chambre* avaient été placés sur la toile une fois Morse rentré de Washington en Nouvelle-Angleterre, la « petite école » a été peinte après son retour de Paris à New York. Il n'y a pas là simple nécessité ou commodité pratique, mais bien l'inscription publique, à même le tableau, de la dimension du souvenir individuel. La présence dans la tribune de la Chambre du père de Morse, accompagné de Benjamin Silliman, le grand savant dont Morse avait suivi les cours à Yale, et du chef pawnee Petalasharo, ne sert pas simplement à circonstancier la période à laquelle il a été fait. Elle transforme la scène éminemment publique, mais répétable et répétée, dont elle se veut l'enregistrement fidèle, en l'image d'un souvenir individuel qu'elle porte de manière anonyme jusqu'à la publicité.

De même, *La Galerie du Louvre* vaut comme le portrait fidèle d'un lieu et des chefs-d'œuvre picturaux qui s'y trouvent rassemblés, mais aussi comme l'enregistrement en image d'une histoire personnelle, qui pourtant se prive de toute position privilégiée de lecture. Pas plus que la notice d'exposition de *La Chambre des représentants* ne mentionnait l'identité des visiteurs de la tribune, celle de *La Galerie du Louvre* ne mentionne l'identité des occupants du Salon. Il faut un travail supplémentaire, mais parfaitement facultatif, pour la déceler. Et pourtant, il n'est pas ici question de curiosité philologique ou mondaine. Il y va plutôt de l'organisation réelle des relations entre les objets montrés. Ainsi la présence des deux peintures situées à la droite du

couple Cooper - le Teniers sans doute copié par leur fille et *L'Ange et Tobie* de Rembrandt - est une trace de l'estime que leur portaient Cooper et Morse, tout comme la figure de Susan Cooper celle des sentiments que le peintre semble avoir un temps éprouvés pour elle²⁶.

Le brouillage qu'instaure ici Morse entre « propos public et contenu privé²⁷ » est très neuf, comme le montre l'anonymat de personnages pourtant peints comme des portraits, et perceptibles comme tels par leurs spectateurs. Dans la notice rédigée pour l'exposition de *La Chambre*, Morse écrivait de façon ambiguë : « Si leurs connaissances reconnaissent simplement les individus comme des portraits, le dessein du peintre aura été complètement entendu. » Dans une lettre à Cooper de 1849, où il laisse libre cours à son amertume d'avoir été « abandonné » par la peinture, il déclare : « À l'exception de quelques portraits de famille, *auxquels je tiens seulement à cause de leurs ressemblances*, je pourrais souhaiter que chaque tableau que j'ai jamais peint soit détruit²⁸. »

L'insistance avec laquelle, dans ses deux grands projets, Morse lie ressemblance et souvenir individuel à *l'intérieur d'une entreprise de fabrication d'images à la destination expressément publique* est sans équivalent contemporain, et elle est sans doute au coeur de leur échec public. Pour caractériser sa nouveauté, j'emprunterai à un peintre et à une

²⁶ Pour ajouter à l'enregistrement de circonstances personnelles : Morse avait un temps envisagé d'adjoindre aux « visiteurs » présents dans le Salon « les portraits de Lafayette [qu'il avait peint en 182..], de Mr. Rives, le ministre américain à Paris, et d'un ou deux autres amis. » Voir Samuel Morse à George Hyde Clarke, brouillon de lettre, 25 juillet 1834, Morse Papers, cité dans Tatham, *ibid.*

²⁷ Staiti, p. 196.

²⁸ James F. Beard, éd., *Letters and Journals of James Fenimore Cooper*, Cambridge Mass., 1960-1968, vol. VI, p. 80, cité par Tatham, *art. cit.*, p. 48.

image apparemment bien éloignés des préoccupations conscientes et des opinions politiques de Morse. On connaît *L'atelier du peintre* exposé à Paris par Courbet, quelque vingt-deux ans après l'achèvement de *La Galerie du Louvre*. On sait le sous-titre que son auteur lui a donné à cette occasion : *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*²⁹. Champfleury, pourtant critique réaliste et ami de Courbet, stigmatisait le mélange confus du secret et du public que décelait pour lui l'expression d'*allégorie réelle* : « son *allégorie réelle* », écrivait-il, « ressemble furieusement à « l'Épître secrète adressée publiquement à S. A. le prince Louis-Napoléon » par M. Wronski, le Dieu du Messianisme ³⁰. »

Malgré son caractère négatif, cette appréciation ironique met le doigt sur un élément essentiel de la politique

²⁹ Il désignait par ailleurs l'œuvre comme « l'histoire de mon atelier, ce qui s'y passe moralement et physiquement. C'est passablement mystérieux, comprenez qui pourra. » Voir Gustave Courbet, lettre à Louis Français, Ornans, février (?) 1855, *Correspondance de Courbet*, éd. Petra ten Doesschate Chu, Flammarion, Paris, 1996, p. 124.

³⁰ « L'Atelier du peintre, qui sera fortement discuté, n'est pas le dernier mot de M. Courbet ; séduit par les grands maîtres flamands, espagnols, qui, à toutes les époques, ont groupé autour d'eux leur famille, leurs amis, leurs Mécènes, M. Courbet a voulu tenter de sortir cette fois du domaine de la réalité pure : *allégorie réelle*, dit-il dans son catalogue. Voilà deux mots qui jurent ensemble, et qui me troublent un peu. Il faudrait prendre garde de faire plier la langue à des idées symboliques que le pinceau peut essayer à traduire, mais que la grammaire n'adopte pas. Une *allégorie* ne saurait être *réelle*, pas plus qu'une *réalité* ne peut devenir *allégorique* : la confusion est déjà assez grande à propos de ce fameux mot *réalisme*, sans qu'il soit nécessaire de l'embrouiller encore davantage [Les utopistes, les mystiques, ont l'habitude de déranger la langue. M. Courbet ne voudrait pas passer pour un utopiste ; mais son *allégorie réelle* ressemble furieusement à « l'Épître secrète adressée publiquement à S. A. le prince Louis-Napoléon » par M. Wronski, le Dieu du Messianisme] », Champfleury-George Sand, *Du Réalisme. Correspondance*, éd. Luce Abélès, Editions des Cendres, Paris, 1991, p. 73-74.

démocratique que Courbet recherche en peinture : l'accession d'une expérience individuelle à la dimension publique, par le biais d'une image exposée, et cela non pas sur la base d'un statut social d'exception, ni sur celle d'une représentativité statistique, mais par le biais de l'inscription sur la toile d'individualités à la fois singulières et quelconques. *Singulières*, et donc reconnaissables comme telles : c'est la tâche que doit prendre en charge la ressemblance du portrait ; *quelconques* (et pourtant pas interchangeables), car l'expérience présentée en vaut une autre, bien qu'aucune ne soit identique. D'où le choix laissé au spectateur d'appréhender les figures aussi bien au niveau catégoriel de l'idée (les Représentants, les Copistes, le Peintre, etc.) qu'à celui des individus en quoi elles se résolvent sans y être enfermées ou isolées. Quel que soit le caractère « passablement mystérieux » du tableau, c'est-à-dire son refus des symboles classiques aussi bien que romantiques, il n'y a en effet ici aucun *secret* destiné à échapper au public.

La Chambre des Représentants et *La Galerie du Louvre* me paraissent elles aussi mériter le beau nom d'*allégorie réelle*. Leur conception tout comme leur facture esquissent les traits d'une allégorie démocratique que la seconde moitié du siècle aura pour tâche de mettre en place, et que Morse lui-même, concentrant petit à petit ses forces sur le télégraphe et son code de transmission, a renoncé à développer. Mais ceci est une autre histoire...