



HAL
open science

L'iconographie amérindienne aux Salons parisiens et aux Expositions universelles françaises (1781-1914)

Agathe Cabau

► **To cite this version:**

Agathe Cabau. L'iconographie amérindienne aux Salons parisiens et aux Expositions universelles françaises (1781-1914). Art et histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014. Français. NNT: . tel-04521228

HAL Id: tel-04521228

<https://theses.hal.science/tel-04521228v1>

Submitted on 26 Mar 2024

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

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

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 03 - Histoire de l'art
ED 441 - Ecole doctorale Histoire de l'art
HiCSA / Equipe d'accueil 4100 - Histoire culturelle et sociale de l'art

Thèse présentée par
AGATHE CABAU

Pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université Paris 1
Histoire de l'art

L'iconographie amérindienne aux Salons parisiens et aux Expositions universelles françaises (1781-1914)

– Volume 1 –

Date de la soutenance : **samedi 13 décembre 2014**

Directeur de thèse : **Eric Darragon**, professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA).

Membres du Jury

François BRUNET, professeur en art et littérature des Etats-Unis, Université Paris Diderot - Paris 7 (LARCA Laboratoire de Recherche sur les Cultures Anglophones).

Kenneth HALTMAN, H. Russell Pitman Professor of Art History, American Art and Art of the American West, University of Oklahoma.

Dominique POULOT, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA/API et ISP).

Amélie SIMIER, conservateur en chef, directrice des musées Bourdelle et Zadkine.

Bertrand TILLIER, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne (Centre Georges Chevrier - UMR 7366).

Resumé

Cette thèse porte sur les représentations de l'Indien présentées dans les Salons parisiens et dans les sections des Beaux-Arts des Expositions universelles françaises. Elle débute avec la première apparition du thème au Salon, en 1781, et s'achève à sa disparition progressive, au commencement de la première Guerre Mondiale. Le corpus rassemble des œuvres hétérogènes dont l'étude s'articule autour de trois grandes campagnes de représentation marquées par l'histoire des relations entre les Blancs et les Amérindiens. L'iconographie amérindienne dévoile une figure à la fois attractive et répulsive ; à l'esthétique de la disparition du « bon sauvage » répondent des mises en scène dégradantes. Notre étude rend ainsi compte des sources des imaginaires collectifs et des stéréotypes raciaux assignés à la représentation de l'Indien. Mais l'iconographie amérindienne survient également des impressions d'artistes ayant été à la rencontre de leur sujet. Pour ce groupe de quelques Français et Américains, la question de la représentation de l'« Autre » ne se joue pas exclusivement à travers les schèmes esthétiques abordés auparavant. Les déplacements répétés sur le continent nord-américain et l'attention portée à l'art amérindien favorisent un élargissement des horizons artistiques. Cette thèse est enfin l'occasion d'étudier l'image de l'« Autre » dans le cadre compétitif des Expositions universelles, où la figure de l'Indien tergiverse entre recherche de vraisemblance et sujet d'art. Il en ressort la constitution d'un discours visant à encourager la construction d'une identité esthétique nationale américaine au contact de l'art français.

Mots clés :

Représentations des Amérindiens, images des Indiens, Salons des Beaux-Arts, Expositions universelles, imaginaires collectifs, itinéraire et itinérance artistiques, art américain, histoire de l'art contemporain (XIX^e-XX^e).

Abstract

This Ph. D. dissertation investigates images of Native Americans displayed at the Paris Salons and in the Fine Art sections of the Great Exhibitions of 1855, 1868, 1878, 1889 and 1900. My analysis starts with the first outbreak of the theme at the 1781 Salon and ends following its gradual dismissal at the beginning of the First World War. The body of artworks I analyze documents three main campaigns of representation marked by the history of Native Americans and Whites relations. These representations reveal an artistic figure both attractive and repulsive at the same time. The rhetoric of the disappearance of the “Noble Indian” alternates with degrading images of the “Savage Indians”. Our study reveals the origins of collective imagination and racial stereotypes that originate representations of “Indians”. But this iconography is also based on artists’ itinerancies and their migration to the West in order to meet their models. The artistic production of this small group of French and American artists can not be reduced exclusively to the two aesthetic patterns previously discussed. Their travels on the North American territory and their attention to Native American Art encourage new artistic horizons at the Paris venues. This thesis is also an opportunity to study the image of the Native American “Others” displayed in the competitive Fine Art sections of the Great Exhibitions. It brings out a discourse promoting the figure of the “Indian” to built an American art with its own aesthetic in response to French artistic influences.

Key Words: Artistic representations of Native Americans, Indians images, Paris Salons, French Great Exhibitions, collectives imaginaries, artistic paths and mobility, American Art, nineteenth century art history.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de thèse Eric Darragon d'avoir encadré cette thèse et de m'avoir soutenu dans les projets engagés pour sa réalisation.

Je remercie la Terra Foundation for American Art qui a financé mon travail de recherche au Smithsonian American Museum of Art de Washington D.C. Parmi les nombreuses rencontres enrichissantes qui ont marqué mon fellowship, je souhaite particulièrement remercier le conservateur William Truettner pour sa disponibilité, son soutien et ses conseils scientifiques, ainsi que la conservatrice Karen Lemmey. Je remercie également, pour leurs observations, JoAllyn Archambault, directrice de l'American Indian Program de la Smithsonian Institution, le professeur Jennifer L. Roberts, et Emily Burns. Je remercie également les membres du séminaire d'histoire et d'anthropologie des sociétés nord-amérindiennes de l'EHESS dirigé par Marie Mauzé et Joëlle Rostkowski. Je pense ensuite aux ayants droit et aux personnes qui ont facilité l'illustration de cette thèse.

Je remercie l'équipe de l'école doctorale (ED 441) de Paris 1 pour son soutien financier à l'occasion de colloques internationaux, et notamment Zinaïda Polimenova.

Je souhaite également exprimer ma gratitude aux membres du jury, qui ont accepté d'examiner mon travail.

Enfin, je remercie mes relectrices et amies Anne-Sophie Aguilar, Yseult Chehata et Anaïs Feyeux.

Ce travail est dédié à ma famille, à mes parents, et à Pierre-Antoine Courdé, qui m'ont entourée de leur présence, et encouragée pendant son élaboration.

Note liminaire

Dans un souci de cohérence, nous avons choisi de conserver le titre des œuvres porté aux catalogues des Salons parisiens et des Expositions universelles. Il en résulte que la même œuvre peut avoir plusieurs appellations, et que l'orthographe des noms de groupes amérindiens et de personnes est souvent approximative. Quand la traduction des titres des œuvres américaines n'existe pas en français, nous avons choisi de conserver le titre original.

Les traductions de l'américain au français et inversement sont le fait de l'auteur, sauf mention contraire.

Abréviations

A.A.A. Archives of American Art
AN Archives nationales
BNF Bibliothèque Nationale de France
cat. exp. catalogue d'exposition
n. p. non paginé
pp. pages
SAF Société des Artistes français
SNBA Société Nationale des Beaux-Arts
s. d. sans date
s. l. sans lieu

TABLES DES MATIERES

Resumé	3
Abstract.....	4
Remerciements	5
Note liminaire.....	6
Introduction	13
PREMIERE PARTIE DE L'HERITAGE DU « BON SAUVAGE » AU REALISME DU TYPE INDIEN.....	39
1.1 L'importance de la littérature romantique française dans le développement de l'iconographie amérindienne.....	47
1.1.1 Du sein de la mère à la tombe : le thème mortuaire et ses représentations littéraires et plastiques.....	48
L'exemplarité indienne exposée aux Français	48
La mort de la progéniture, ou la disparition programmée.....	52
1.1.2 Chronologie d'une iconographie.....	61
<i>Atala</i> ou la violence du sentiment amoureux	62
L'invention de Girodet.....	66
La persistance du thème de la belle morte	71
La copie sur plaque de porcelaine aux Salons	75
L'autre face de l'éclipse girodienne.....	77
1.1.3 Regards croisés sur les figures de la mélancolie masculine.....	81
Les poses mélancoliques de l'Indien Chactas.....	82
La fortune artistique de l'Indien en voie de disparition : origine et rayonnement.....	86
La peinture des états d'âmes des personnages masculins d' <i>Atala</i>	94
1.2 Le comparatisme culturel dans la réception critique des œuvres à sujet indien du Salon.....	100
1.2.1 La fabrication d'un antique sauvage	101
La sculpture au Salon, modèle de simplicité et de noblesse winckelmaniennes	101
A propos du cirque-musée de George Catlin : l'Antiquité retrouvée	107
1.2.2 La critique d'art de Théophile Gautier.....	112
La question de l'authenticité de la représentation du sauvage.....	113
Les assignations des termes « primitif » et « sauvage » dans le lexique du critique.....	117

1.3	D'Est en Ouest : les rapports de l'Orientalisme et de la description du monde amérindien aux Salons	122
1.3.1	Les parentés esthétiques des <i>Natchez</i> d'Eugène Delacroix.....	123
	Le thème des massacres dans l'œuvre du peintre	124
	L'Orientalisme de Delacroix aux sources de son américanisme	131
1.3.2	D'un continent à l'autre, regards croisés des artistes.....	135
	L'iconographie amérindienne des artistes orientalistes	135
	Les promotions américaines de l'atelier de Gérôme.....	142
 DEUXIEME PARTIE LE « MAUVAIS SAUVAGE », OU LE DEVENIR « PEAU-ROUGE »		157
2.1	Représenter le conflit	162
2.1.1	Sur la piste de guerre.....	163
	La traque : une pratique de guerre clanique.....	163
	Le partage du territoire, ou les enjeux des confrontations entre colons et autochtones.....	170
	Vers la maîtrise du territoire : représentations chassés-croisés.....	173
2.1.2	Le thème de l'enlèvement	177
	Le corps féminin martyrisé	178
	Les attitudes du corps captif : étourdissement, pâmoison et belle inertie	183
2.2	Les territoires du sauvage.....	193
2.2.1	L'Indien, maître de son milieu naturel.....	194
	Pêche et chasse : l'approche technologique des œuvres	195
	Protection et sauvegarde : les enjeux des représentations de la chasse et de la pêche à la fin du siècle	197
2.2.2	L'enjeu des combats sculptés aux Salons : du sauvage au primitif	204
	Le combat originel	205
	Le rôle du Muséum d'Histoire Naturelle dans la fabrication du type Indien et de l'animal sauvage.....	207
	L'homme préhistorique indien, un primitif.....	212
2.3	Portraits charges, portraits en marge, portraits à la marge : les imaginaires des sociétés dites "civilisatrices"	221

2.3.1 L'ensauvagement : de la fiction à la société civile	221
Rire avec les Salons caricaturaux.....	222
De l'intérêt de parodier le costume de l'Autre.....	227
L'Apache, marginal de la société française de la Belle Epoque	232
2.3.2 Ces indiens qu'ils croyaient voir aux salons	235
Le sauvage en mercenaire	236
Le sauvage en bohémien	239
TROISIEME PARTIE L'AVENTURE PICTURALE : DEPLACEMENTS, REPRESENTATIONS ET EXPOSITIONS.....	247
3.1 L'élargissement des horizons artistiques	252
3.1.1 Une nouvelle vision de l'Autre, de l'individu et de ses créations artistiques	252
Le quotient mémoriel des portraits d'Amérindiens au Salon.....	253
Le rôle de l'art amérindien dans les œuvres du Salon : du bric-à-brac à l'objet culturel.....	264
3.1.2 Les enjeux des représentations dansées : du sacré au profane	274
Les danses sacrées du Soleil et du Serpent	275
<i>L'Indien dansant</i> de Paul Wayland Bartlett : de Paris à Chicago, sans oublier le massacre de Wounded Knee	279
L'impact du Wild West Show de Buffalo Bill sur les œuvres du Salon.....	283
3.2 Portraiturer l'Indien à l'échelle internationale	293
3.2.1 Les figures intemporelles des sections européennes des Beaux-Arts des Expositions universelles françaises de 1855, 1867, 1878, 1889	297
Les Indiens des sections européennes des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1855	297
De l'absence de représentations dans les sections européennes des Beaux-Arts des Expositions universelles de 1867 et 1878.....	299
Les allégories des quatre continents aux Expositions universelles de 1878 et de 1889	301
<i>Atala</i> à l'Exposition universelle de 1889, ou la célébration centennale et décennale de l'art français.....	308
3.2.2 Thématiser la revendication de l'identité esthétique américaine	309
La vision rousseauiste de l'Exposition universelle de 1867	310
Vers un sujet d'art national en 1889	314

L'appropriation de la thématique indienne en 1900	322
La sculpture américaine à Paris en 1900, tributaire de la section des Beaux-Arts de Chicago en 1893	329
3.2.3 L'Indien de la section des Beaux-Arts du Canada aux Expositions universelles françaises de 1855 et 1900	340
1855, l'affirmation d'une fierté nationale naissante	342
La participation canadienne à l'Exposition universelle de 1900 : une entreprise de réécriture de l'histoire coloniale.....	344
CONCLUSION	353
BIBLIOGRAPHIE	361
Sources américaines et françaises.....	363
1. Archives	367
1.1 Sources primaires	367
1.1.1 Archives nationales, Paris	367
1.1.2 Archives Muséum d'Histoire Naturelle	367
1.1.3 Archives La Courneuve Affaires Etrangères	367
1.1.4 Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.....	368
1.2 Documentation américaine.....	369
1.2.1 Vertical Files conservés à la bibliothèque de l'American Art Museum et de la National Portrait Gallery Library, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.	369
1.2.2 Art Inventories catalog of American Painting and Sculpture (SIRIS) – Archives of American Art.....	370
2. Bibliographie générale	372
2.1 Histoire des expositions universelles	372
2.1.1 Articles, ouvrages généraux et études sur les expositions universelles	372
2.1.2 Catalogues et rapports du jury des expositions universelles	373
2.1.3 Articles et ouvrages contemporains des expositions universelles.....	375
2.2 Histoire des salons.....	377
2.2.1 Etudes et ouvrages généraux sur le Salon	377
2.2.2 Catalogues officiels et catalogues illustrés des Salons cités en notes	377
2.2.3 Ouvrages et commentaires contemporains des Salons.....	378
2.3 Histoire de l'art américain, histoire de l'art amérindien (généralités)	379

2.3.1	Art amérindien	379
2.3.2	Art américain.....	380
	Les artistes américains sur la scène artistique parisienne	381
	Etudes sur les représentations artistique et culturelle de l'Amérique et de l'Ouest américain	382
	Généralités sur l'histoire nord-américaine du XIX ^e siècle.....	383
2.4	Europe – Amérique : regards pluridisciplinaires sur la figure de l'Indien.....	384
2.4.1	La figure de l'Indien dans la culture américaine.....	385
	Art, histoire et anthropologie	385
	Etudes sur la captivité	386
2.5	Anthropologie	387
2.5.1	Anthropologie générale contemporaine, histoire de l'anthropologie et des sciences humaines	387
2.5.2	Anthropologie amérindienne.....	388
2.5.3	Ecrits de l'époque, notices, articles, ouvrages	388
2.6	Imaginaires, Vision et construction de l'autre	390
2.6.1	Généralités.....	390
	Ouvrages pluridisciplinaires.....	390
	Articles	391
2.6.2	Monde sauvage et homme primitif	391
2.6.3	L'Indien et l'univers du spectacle	392
2.7	Œuvres littéraires	393
2.7.1	Ouvrages du temps	393
2.7.2	Etudes littéraires et critiques	394
2.8	Histoire des œuvres et des artistes étudiés	396
2.8.1	Dictionnaires bibliographiques	396
2.8.2	Ouvrages, catalogues d'exposition, articles	397
2.9	Etudes Thématiques	414
2.9.1	Correspondances et livres d'artistes, notes autobiographiques.....	414
2.9.2	Catalogues français d'expositions.....	415
2.9.3	Travaux universitaires	417

Index 419

INTRODUCTION

Au Salon des Artistes Français de 1887, le sculpteur américain John Joseph Boyle (1851-1917) expose *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord*¹ (fig. 1), groupe en bronze représentant une femme indienne flanquée de ses deux enfants et armée d'une hache. Elle vient d'abattre l'ours gisant à ses pieds. Dans son compte rendu du Salon, l'homme de lettres Charles Bigot (1840-1893) a volontiers vu une allusion patriotique à la combativité française, à cela près que son auteur est américain : « Et si M. Boyle était français, je le soupçonnerais fort d'avoir mis une intention patriotique dans son *Age de pierre dans l'Amérique du Nord*²... ». Charles Bigot reconnaît dans le thème de la lutte pour la vie³ un sujet commun à l'histoire des peuples américain et français. Il cantonne l'œuvre au genre historique et présente la femme amérindienne⁴ en tant qu'ancêtre naturel sur le sol nord-américain.

¹ En anglais l'œuvre est connue sous le titre : *Stone Age in America*. John Joseph Boyle expose l'œuvre en plâtre au Salon de 1886 et reçoit une mention honorable. Elle figure en bronze au Salon de 1887.

² Charles Bigot, « Le Salon de 1887. Second article. La sculpture », *Revue bleue, revue politique et littéraire*, 1^{er} semestre, troisième série, t. XIII, 24^e année, 28 mai 1887, n° 22, p. 689.

³ Déjà dans son compte rendu de voyage, écrit à l'occasion de l'inauguration de la statue d'Auguste Bartholdi à New York, Charles Bigot faisait de tout citoyen américain un colon en puissance, engagé dans une lutte pour sa survie : « Ils sont en train d'achever la conquête du continent ; aucun émigrant n'a aussi bien prospéré. Le moineau est partout chez lui, hardi, effronté, pillard, s'accommodant de tout, se débrouillant partout, merveilleusement fait pour le *struggle for life*. Il ramasse toutes les graines qui traînent, entre dans toutes les cages, n'a pas plus peur des ours que des gens, toujours l'œil au guet, l'aile prompte et la patte leste. Il s'est naturalisé Yankee dès le premier jour ». Tiré de Philippe Gille, « Charles Bigot », *La Bataille littéraire*, Paris, Victor-Havard, quatrième série, 1887-1888, pp. 319-320. Pour plus de détails, se reporter à Charles Bigot, *De Paris au Niagara : journal de voyage d'une délégation*, Paris, A. Dupret, 1887.

⁴ Nous utilisons le terme « Amérindien » pour évoquer les peuples autrefois désignés sous le terme d'« Indiens ». Si ce terme reste encore acceptable en France et utilisé souvent par commodité, au Canada, Les définitions légales en matière d'identité amérindienne diffèrent du Canada aux Etats-Unis. Sur la définition et le statut légal de l'Indien, se reporter à la section « Qu'est-ce qu'un indien » de Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips, « Introduction aux arts autochtones d'Amérique du Nord », in *Amérique du Nord, arts premiers*, traduit de l'anglais par Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski, Paris, A. Michel, 2006, pp. 25-29 et à Lawrence Baca, « Legal status of American Indians », *Handbook of North American Indians. History of indian-white relations*, n° 4, Washington, Smithsonian Institution, 1988, pp. 230-237.

Cette sculpture présentée au Salon parisien est le fruit d'une commande américaine. Suite au succès remporté en 1884 par *The Alarm* – groupe du même artiste qui représentait déjà une famille indienne – la Fairmont Park Association souhaite orner les jardins de la ville d'une œuvre de ce sculpteur originaire de Philadelphie⁵. John Joseph Boyle choisit la France comme lieu de création et premier lieu d'exposition de son œuvre. *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* est donc le produit d'un apprentissage artistique franco-américain⁶. Avant de s'installer à Paris pour réaliser cette seconde commande, Boyle se forme à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts auprès de Thomas Cowperthwait Eakins (1844-1916) et du sculpteur Joseph Alexis Bailly (1823/1825-1883) et, lors de son premier séjour parisien, entre 1877 et 1879⁷, dans les ateliers d'Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884) et d'Aimé Millet (1819-1891), à l'Ecole des Beaux-Arts. Son choix de suivre un apprentissage franco-américain est alors partagé à l'époque par un grand nombre de ses concitoyens.

Au printemps 1885, après réception d'une photographie du modèle en terre, exécuté en vue du Salon de 1887, la Fairmont Park Association désapprouve la victoire d'une femme indienne sur un aigle, emblème national. Elle exige alors du sculpteur qu'il supprime l'animal vaincu. Lorado Zadoc Taft (1860-1936), grand ami de Boyle et célèbre critique d'art américain, relate l'incident dans son allocution lors de l'inauguration de la statue à Philadelphie. Il reproche l'intervention du commanditaire : « Je me souviens bien de ce jour de malheur lorsque votre comité a été entendu et, comme un coup de tonnerre dans le ciel clair est venu l'ultimatum que "l'oiseau de la liberté" était sacré et ne devait pas être traité ainsi⁸ ! » Lorado Taft ne manque pas de remarquer avec humour, dans la suite de son discours, que le caractère héroïque de cette

⁵ Cf. *A guide to Chicago's public sculpture*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 156-157.

⁶ Cf. Susan James-Gadzinski, *American sculpture in the museum of American Art of the Pennsylvania Academy of Fine arts*, Philadelphia, PA, Museum of American Art of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1997 et Véronique Wiesinger, « Les élèves sculpteurs américains à Paris », in *Le voyage de Paris. Les américains dans les écoles d'art, 1868-1918*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 64.

⁷ Susan James-Gadzinski, *ibid.*, p. 112.

⁸ Sauf mention contraire, toutes les traductions de citations apparaissant dans le corps du texte ou en notes sont le fait de l'auteur.

Traduit de l'américain : « I well remember that day of doom when your committee was heard from and like a bolt from the clear sky came the ultimatum that "the bird of freedom" was sacred and must not be treated thus! ». Citation tirée de l'article publié dans la brochure de la Fairmount Park Association et écrit par Lorado Taft, « Public Monuments », *Fifty Second Annual Report Philadelphia*, pp. 42-43. Washington D.C., Archives of American Art (A.A.A.), fonds *Lorado Taft Papers*. Reel 379 1-521.

« Rizpah de l'Ouest⁹ », mère protectrice devant les attaques incessantes des charognards, s'il répond aux attentes des commanditaires, illustre également la posture de l'artiste soumis à des contraintes officielles. « Le malheureux sculpteur a été obligé de couper ces magnifiques ailes et de transformer le corps de l'aigle en un pauvre petit ourson. C'était tragique pour l'artiste, mais la dignité des Etats-Unis avait été préservée¹⁰ ! »

La lecture politique de l'œuvre de Boyle par ses commanditaires souligne les enjeux de la réception critique de l'iconographie amérindienne, qui diffèrent selon l'appartenance nationale des commentateurs. Des deux côtés de l'Atlantique, *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* est appréciée avant tout pour sa valeur didactique. Il est d'abord question de s'accorder sur une figure historique. L'étude plus précise du contexte de création renseigne par ailleurs sur les sources artistiques d'inspiration française, et explique les variations d'interprétations consécutives. *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* s'inscrit par exemple, par son contexte parisien de création et d'exposition, dans un corpus d'« œuvres à dominantes archéologique ou ethnographique qui naissent en grande quantité dans les années 1880-1900¹¹ », étudié par Philippe Dagen dans *Le mythe du retour dans la peinture et les esthétiques en France*. Contrariant l'image du « bon sauvage » vivant en harmonie avec son environnement, *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* entre en concurrence avec les luttes monumentales entre animaux sauvages et autochtones, sujet en vogue dans les Salons parisiens à la fin du siècle. En effet, *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* découle de ces travaux qui « [...] témoignent d'un intérêt entièrement neuf pour les primitifs des époques plus lointaines et acclimatent le préhistorique dans la fin du XIX^e siècle¹² ». La représentation que Charles Bigot se fait de *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* sous-entend une proximité iconographique encore plus précise, en lien avec l'exaltation

⁹ Propos de Lorado Taft reproduits dans un article non référencé, conservé dans le dossier papier de la campagne *Save Outdoor Sculpture !* de l'inventaire « Inventories of American Art de l'American Art Museum » dans les archives du Smithsonian American Art Museum.

¹⁰ Traduit de l'américain : « The unhappy sculptor was obliged to cut off those magnificent wings and transform the body of the eagle onto a poor little bear-cub. It was tragic for the artist, but the dignity of the United States had been preserved! ». Cf. Lorado Taft, « Public Monuments », *Fifty Second Annual Report Philadelphia*, pp. 42-43. A.A.A, fonds Lorado Taft Papers. Reel 379 1-521.

¹¹ Philippe Dagen, *Le mythe du retour dans la peinture et les esthétiques en France, du symbolisme à l'abstraction*, thèse d'Etat en histoire de l'art, sous la direction de Bernard Dorival, Paris, Université Paris IV, 1993, p. 14.

¹² Cf. Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 32.

guerrière du peuple français. Elle s'enracine dans un discours sur l'identité nationale construit dans les des années 1880, en réaction à la défaite contre la Prusse, et porté en sculpture au Salon par la figure de l'ancêtre gaulois au combat. En cela, le groupe sculpté de l'Américain John Joseph Boyle se charge d'un héritage artistique étroitement lié au système d'exposition parisien, et plus particulièrement au Salon « à quoi tout se ramène¹³ ». A Paris, le sculpteur américain présente une figure idéalisée de femme indienne tenant lieu, comme le confirme son titre, d'ancêtre préhistorique de l'Amérique¹⁴. Elle incarne l'engouement pour la représentation d'un monde sauvage et de ses artifices. L'artiste s'écarte ainsi du réalisme auquel il avait aspiré lorsqu'il s'était rendu dans la communauté « Sioux¹⁵ » de l'Etat du Nord Dakota, dans le cadre de sa première commande d'une statue de famille indienne. A rebours de la réalité historique, *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* entend rivaliser avec l'art des Salons, délaissant l'authenticité du modèle et la question de la place des Amérindiens dans la société civile américaine. De sa commande à sa réception critique, ce groupe sculpté est un parfait exemple des regards multiples que portent les sociétés française et nord-américaine sur la figure de l'Indien. Elle témoigne de l'ambivalence des représentations en incarnant les préoccupations politiques et historiques des sociétés qui les ont produites, exposées, admirées ou condamnées.

¹³ A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 12. Cité par James Kearns et Pierre Vaisse en incipit de leur étude sur *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, coll. « French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », n° 26, 2010, n. p.

¹⁴ Selon *A guide to Chicago's public sculpture*, op. cit., 1983, pp. 156-157.

¹⁵ Aujourd'hui le terme « Sioux » est considéré comme péjoratif par les Amérindiens. Il regroupe en réalité trois groupes linguistiquement et culturellement très proches : les Lakota, les Dakota et les Nakota. Son utilisation dans notre étude fait référence à l'usage historique fait par les auteurs.

i. Historiographie du sujet

A ce jour, seule une exposition française, « Sur le Sentier de la Découverte », présentée au Musée national de la coopération franco-américaine en 1992, s'est intéressée aux sujets indiens exposés en France, ce qui contraste avec l'abondante littérature majoritairement américaine – fruit de travaux universitaires et de catalogues d'expositions –, traitant de la représentation des Amérindiens dans l'art dans son ensemble. L'exposition de Blérancourt a proposé un premier constat des relations franco-indiennes en s'appuyant sur quelques exemples artistiques. Deux articles du catalogue ont en particulier retenu notre attention. Pour la première fois, Sylvie Péharpré répertoriait, dans le cadre d'une analyse sur « Les Indiens des salons parisiens¹⁶ », une liste non exhaustive des œuvres présentées aux Salons de 1673 à 1939. Cependant, elle ne retenait que les œuvres possédant un intérêt artistique majeur. Ce choix s'explique par les difficultés rencontrées concernant l'identification des œuvres à partir des titres des catalogues des Salons, ceux-ci ne permettant pas « d'écarter [les œuvres] se rapportant aux Indiens des Indes¹⁷ ». L'auteur notait encore l'impossibilité de retrouver certaines œuvres du fait de leur destruction ou de leur perte. Dans le même ouvrage, Véronique Wiesinger, dans un article sur « Les Sauvages à Paris au dix-neuvième siècle¹⁸ », abordait la venue successive d'Amérindiens, leur accueil par la population parisienne et leur rencontre avec les artistes. Le catalogue fait en revanche l'impasse sur les trajectoires des personnalités artistiques, sur l'importance de la participation américaine, ou sur l'impact du lieu d'exposition sur l'iconographie amérindienne. Curieusement, ce vaste champ d'étude initié par l'exposition de Blérancourt n'a pas fait l'objet de réévaluation dans le domaine muséal ni de travaux universitaires.

De nombreuses études internationales intègrent à leur analyse les images d'Indiens, produits de l'art européen et nord-américain du XIX^e siècle. Elles

¹⁶ *Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, cat. exp. Musée national de la coopération franco-américaine, Château de Blérancourt, Aisne, 27 juin - 12 octobre 1992, éd. de la réunion des musées nationaux, 1992, pp. 105-111.

¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 80-95.

appartiennent souvent à des domaines de recherches autres que l'histoire de l'art. Les premiers ouvrages de référence sur la figure de l'Amérindien dans l'art ont été publiés aux Etats-Unis dans la décennie 1970.

En 1975, l'exposition-phare « The European Vision of America », organisée par le Cleveland Museum of Art avec la collaboration de la National Gallery of Art de Washington D.C. et la Réunion des musées nationaux, proposait d'analyser, à travers trois-cent-trente-neuf œuvres au catalogue¹⁹, la vision européenne du continent américain et de son mode de vie. L'idée était de dresser un vaste panorama des représentations du Nouveau Monde, et donc de la figure de l'Indien, en privilégiant une approche thématique. La même année, l'historien de l'art britannique Hugh Honour, conservateur associé au projet, complétait cette évocation diffuse des sujets indiens dans un ouvrage plus détaillé : *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*²⁰. Il y dressait un état des connaissances des images européennes des Indiens issues de la culture populaire et savante, depuis la présumée « découverte » du continent jusqu'à l'époque contemporaine. L'iconographie réunie dans ces deux études constituera par la suite la référence majeure sur l'histoire des œuvres à sujets indiens.

Aux côtés de ces deux ouvrages-sommes, une étude universitaire explore sans détour le traitement de l'Indien en « bon sauvage » dans l'art américain au XIX^e siècle. La thèse de Rena Neumann Coen, *The Indian As The Noble Savage In Nineteenth Century American Art* (1969)²¹, a été pionnière dans ce domaine. D'autres ouvrages américains de l'époque ont contribué à cette réflexion menée sur la construction des représentations collectives de l'Indien et son influence jusqu'à nos jours. En 1978, le Professeur Robert F. Berkhofer s'inscrivait, avec *The White man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*, dans une pensée postcoloniale.

¹⁹ *The European Vision of America: a Special Exhibition to Honor the Bicentennial of the United States*, cat. exp. Cleveland museum of art, April 28 - August 8, 1976, National Gallery of Art, Washington, December 7, 1975 - August 8, 1976, Paris, Grand Palais, September 17, 1976 - January 3, 1977, Washington, DC, National Gallery of Art, Réunion des musées nationaux, Paris, Cleveland Museum of Art, 1975.

²⁰ Hugh Honour, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York, Pantheon Books, 1975.

²¹ Rena Neumann Coen, *The Indian As The Noble Savage In Nineteenth Century American Art*, thèse en histoire de l'art, Minneapolis, University of Minnesota, août 1969.

L'ouvrage, désormais incontournable, analyse la construction de la figure de l'Indien, tour à tour « bon sauvage » ou assoiffé de sang, par le colonisateur euro-américain, et la persistance de ce type dans les imaginaires collectifs. A l'instar d'Edouard Saïd dans *Orientalism* (1978), il ambitionnait alors de dépasser la grille de lecture imposée par le regard colonial. En 1973, attentif à la destruction des cultures amérindiennes dans l'histoire de la conquête de l'Amérique, Richard Slotkin, professeur d'histoire à la Wesleyan University, y consacrait une trilogie dont le premier ouvrage, *Regeneration through Violence*, est central pour l'étude des relations entre colons et autochtones. A travers l'étude de la littérature américaine, il articulait un discours postcolonial autour de la notion de conflit et de son importance dans la colonisation de l'Ouest américain de 1600 à 1860²². En 1982, l'historien Brian Dippie examinait, quant à lui, dans son ouvrage *The Vanishing American. White Attitudes and U.S. Indian Policy*²³, les stéréotypes populaires des Amérindiens en lien avec les politiques fédérales indiennes, de la guerre de 1812 au New Deal. Au cœur de son sujet : l'analyse de textes et d'œuvres d'art anticipant l'idée d'anéantissement des peuples amérindiens sur le continent nord-américain.

Du point de vue anthropologique, le volume 4 du *Handbook of North American Indians*, consacré à l'histoire des relations entre les Amérindiens et les Blancs (*History of Indian-White Relations*, 1988), reste un ouvrage de référence. L'histoire des évolutions de la politique américaine, des guerres successives, des relations économiques, religieuses, sociales et culturelles entre colons et autochtones, depuis 1492, y est particulièrement étudiée dans un ensemble d'articles interdisciplinaires. D'autres recherches dans ce domaine ont porté sur des sujets plus restreints mais tout aussi importants pour notre étude. John C. Ewers, conservateur et directeur du National Museum of American History de la Smithsonian Institution de Washington D.C., s'est par exemple concentré sur l'histoire culturelle des peuples des Plaines en s'attachant particulièrement aux interactions d'ordre politique, artistique et économique entre

²² Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence. The Mythology of American Frontier 1600-1860*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.

²³ Brian William Dippie, *The Vanishing American. White Attitudes and U.S. Indian Policy*, Lawrence, Kan., University Press of Kansas, 1991.

Amérindiens et colonisateurs au XIX^e siècle²⁴. Il a notamment expliqué le phénomène d'éclipse vécu par les peuples amérindiens d'Amérique du Nord au profit de ceux des Plaines, phénomène dont les représentations artistiques et littéraires se sont fait l'écho.

Il faut attendre la décennie 1990 pour voir l'historiographie de l'art américain prendre en compte l'analyse critique du colonialisme. Ce tournant est amorcé par l'exposition du Smithsonian American Art Museum²⁵ : « The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920²⁶ ». La controverse suscitée par l'exposition témoigne de la difficulté d'aborder, dans les années 1990, aux Etats-Unis, l'art représentant l'expansion américaine au filtre de la dénonciation d'une rhétorique propagandiste. A travers l'accrochage, les textes de présentation et le catalogue d'exposition, les conservateurs dénonçaient le concept de « Destinée Manifeste » dans l'art ou l'histoire providentielle de l'expansionnisme américain²⁷. Cette vision, désormais partagée par les chercheurs du monde entier, force une relecture des œuvres mettant en scène les rapports entre autochtones et colons en tant que produits des sociétés et cultures euro-américaines. Une certaine distance est néanmoins à conserver avec ce travail déterminant, afin d'éviter de faire des images les simples conséquences économiques et idéologiques de l'expansion américaine, réduisant ainsi leur portée artistique et leur qualité d'œuvres de fiction. A la suite de cette manifestation, plusieurs

²⁴ Cf. John C. Ewers, *Early White Influence Upon Plains Indian Painting: George Catlin and Karl Bodmer among the Mandan, 1832-34*, coll. « Smithsonian Miscellaneous Collections », vol. 134, n° 7, Smithsonian Institution Press, 1957 ; John C. Ewers, « The Emergence of the Plains Indian as the Symbol of the North American Indian », *Annual Report of the Smithsonian Institution*, 1964, pp. 531-544 ; John C. Ewers, « Plains Indian Reactions to the Lewis and Clark Expedition », *Montana: The Magazine of Western History*, vol. 16, n° 1, Winter 1966, pp. 2-12 ; John C. Ewers, « Intertribal Warfare as the Precursor of Indian-White Warfare on the Northern Great Plains », *Western Historical Quarterly*, October 1975, pp. 397-410 ; John C. Ewers, « Images of the White Man in 19th Century Plains Indian Art » in *The Visual Arts, Plastic and Graphic*, Mouton, 1979, pp. 411-429 ;

²⁵ William H. Truettner, *The natural man observed: a study of Catlin's Indian gallery*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1979 ; *Art in New Mexico, 1900-1945: Paths to Taos and Santa Fe*, cat. exp. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 7 Mar. - 15 June 1986 and others, Washington National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1986.

²⁶ William H. Truettner et Nancy K. Anderson (dir.), *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, cat. exp. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, and shown at the National Museum of American Art, Washington, D.C., March 15 - July 7, 1991, the Denver Art Museum, August 3 - October 13, 1991, the Saint Louis Art Museum, November 9, 1991 - January 12, 1992, published for the National Museum of American Art by the Smithsonian Institution Press, 1991.

Sur les controverses soulevées par l'exposition se reporter à l'article d'Allan Wallach, « The Battle over "The West as America" », *Exhibiting contradiction: Essays on the art museum in the United States*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1998, pp. 107-117.

²⁷ Cette notion sera étudiée en détail dans la première partie de cette thèse.

catalogues d'expositions organisées par de prestigieuses institutions muséales américaines ont réuni des textes d'américanistes parmi les plus importants concernant l'étude de la représentation de l'Ouest américain et de ses habitants. En 2003, l'Art Institute of Chicago s'intéressait tout particulièrement à la production des artistes habitant la région des Grands Lacs et à leurs mécènes²⁸. En 2013, le Metropolitan Museum de New York publiait, à l'occasion d'une exposition consacrée à la sculpture, « The American West in bronze 1850-1925 », les travaux récents de Brian W. Dippie, Thayer Tolles, Carol Clark et Peter H. Hassrick²⁹, spécialistes de l'art américain.

L'iconographie amérindienne des œuvres américaines présentées aux Salons parisiens et aux Expositions universelles françaises n'a pas à ce jour bénéficié d'études détaillées. Seule la participation des Américains en tant que communauté nationale d'artistes a fait l'objet de nombreuses publications. Parmi elles, se distinguent celles des historiennes de l'art Helene Barbara Weinberg³⁰, Annette Blaugrund³¹ et Lois Marie Fink³². Elles mettent en évidence la constitution d'un discours visant à encourager la construction d'une identité esthétique nationale au contact de l'art français.

Du point de vue européen, la figure de l'Indien dans l'art a bénéficié d'un regain d'intérêt ces dernières années, bien que son étude diffère selon les pays. Les liens historiques de l'Angleterre et de l'Amérique du Nord ont motivé la création d'œuvres d'artistes britanniques souvent méconnues. Une thèse américaine soulève les caractéristiques de la figure de l'Indien dans l'art anglais sur plus d'un siècle, de

²⁸ Judith A. Barter, *Window on the West: Chicago and the art of the new frontier, 1890-1940*, cat. exp. Art Institute of Chicago, June 28 - October 13, 2003 Chicago, The Art Institute of Chicago, 2003.

²⁹ *The American West in Bronze, 1850-1925*, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, December 18, 2013 - April 13, 2014, the Denver Art Museum, May 9-August 31, 2014, and the Nanjing Museum, China, September 29, 2014 - January 18, 2015, New Haven, Yale University Press, 2014.

³⁰ Helene Barbara Weinberg, *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*, Paris, Abbeville Press, 1991 ; Helene Barbara Weinberg, *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth, Tex., Amon Carter museum, 1984.

³¹ Annette Blaugrund, *Paris 1889: American Artists At The Universal Exposition*, cat. exp. Chrysler museum, Norfolk, Va., September 29 - December 17, 1989, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, February 1 - April 15, 1990, Memphis Brooks museum of art, Tenn., May 6 - July 15, 1990, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, New York, H.N. Abrams, 1989.

³² Lois Marie Fink, *American Art At The Nineteenth-Century Paris Salons, Washington, D.C., National Museum of American Art*, Smithsonian Institution, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1990 ; Lois Marie Fink, *The Role of France in American Art, 1850-1870*, thèse d'histoire de l'art, Chicago, University of Chicago, mars 1970 ; Elizabeth Kennedy et Olivier Meslay (dir.), *Les artistes américains et le Louvre*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 14 juin-18 septembre 2006, Chicago, Terra Foundation for American art, Paris, Hazan, Musée du Louvre éd., 2006.

l'époque coloniale à 1840³³. Deux autres ouvrages s'intéressent en particulier à la construction des imaginaires culturels anglais autour de la figure de l'Indien, dans le contexte des rapports transatlantiques de l'Angleterre à ses colonies nord-américaines de 1500 à 1930³⁴. La fascination de la culture allemande pour les peuples amérindiens alimente de nombreuses recherches depuis plus de quinze ans, attisant de nombreuses controverses entre chercheurs américains et allemands³⁵. L'exposition du musée de la Schirn Kunsthalle de Francfort organisée en 2006 –, au titre évocateur, « I like America : fictions of the Wild West » – explorait précisément cet enthousiasme culturel dans les arts visuels entre 1825 et 1950³⁶.

A ces travaux s'ajoutent des catalogues d'expositions françaises, aux ambitions scientifiques variables, sur des sujets qui touchent en partie la représentation des Indiens. Ils témoignent notamment de la réception française contemporaine de l'image de l'Indien. Parmi ces publications, le musée du Nouveau Monde à La Rochelle s'est distingué par un titre toujours d'actualité, concernant l'état des connaissances sur la venue du cirque de Buffalo Bill en France, « Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue³⁷ ». Plusieurs expositions, organisées dans les années 2000, se sont intéressées en particulier à l'Ouest américain et ses habitants. En 2007, la célébration de l'Ouest américain a débuté en France avec l'exposition « Visions de l'Ouest. Photographies de l'exploration 1860-1880³⁸ », au musée d'Art américain de Giverny, et se poursuit avec l'exposition itinérante « La Mythologie de l'Ouest dans l'art américain de 1830 à 1940³⁹ », successivement présentée au musée des Beaux-Arts de Rennes puis

³³ Stephanie Pratt, *American Indians in British art, 1700-1840*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005.

³⁴ Cf. Alden T. Vaughan, *Transatlantic Encounters: American Indians in Britain, 1500-1776*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 et Kate Flint, *The Transatlantic Indian, 1776-1930*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2008.

³⁵ Cf. H. Glenn Penny, « Elusive Authenticity: The Quest for the Authentic Indian in German Public Culture », *Society for Comparative Study of Society and History*, volume 48, issue 04, Octobre 2006, pp. 798-819.

³⁶ *I like America: fictions of the Wild West*, cat. exp. Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28 septembre 2006 - 7 janvier 2007, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2006.

³⁷ Thierry Lefrançois (dir.), *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, Paris, La Martinière, La Rochelle, musée du Nouveau Monde, 1994.

³⁸ *Visions de l'Ouest. Photographies de l'exploration américaine 1860-1880*, cat. expo. Musée d'art Américain Giverny/Terra Foundation for American Art, 10 juillet - 31 octobre 2007, Paris, Musée d'art américain Giverny, Terra Foundation for American Art, 2007.

³⁹ *La mythologie de l'Ouest dans l'art américain, 1830-1940*, cat. exp. Rouen, Musée des beaux-arts, 28 sept. 2007 - 7 janv. 2008, Rennes, Musée des beaux-arts, 16 févr. - 13 mai 2008, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 6 juin - 31 août 2008, Cinisello Balsamo, Silvana éd., 2007. Cf. Agathe Cabau, « La

au Centre de la Vieille Charité de Marseille en 2008. Les deux expositions procédaient d'approches distinctes de la représentation artistique. La première s'attachait à promouvoir les photographies d'exploration, jusqu'alors méconnues en France, mais dont la présence dans les collections françaises témoigne d'une diffusion internationale au XIX^e siècle. Quant à « La Mythologie de l'Ouest », elle confrontait le spectateur à une approche ludique, délaissant la mise en perspective historique du sujet ou la question de la portée du mythe dans la culture française, au profit d'une réunion d'œuvres des musées américains membres du réseau FRAME (French Regional and American Museum Exchange).

Depuis les années 2000, de grandes expositions se succèdent en Europe à intervalles réguliers, présentant pour la plupart les morceaux de bravoure de la peinture américaine du XIX^e siècle, articulée autour de son mythe fondateur : la conquête de l'Ouest. La réunion de ces tableaux et sculptures est souvent tributaire des choix du commissaire, au gré des prêts des grands musées américains. Par ailleurs, le point de vue adopté en Europe sur ces œuvres se pose souvent en termes « clivants », afin de dessiner les frontières d'une géographie artistique. Ainsi, la Fondation de l'Hermitage à Lausanne accorde cette année une place importante, dans son exposition « Peindre l'Amérique (1830-1900) », à ceux qu'elle qualifie d'« artistes du Nouveau Monde ». Seul le musée du Quai Branly, sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication et du ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur, a récemment eu l'idée de déconstruire les stéréotypes de l'Indien des Plaines, à travers l'évocation d'œuvres cinématographiques internationales, sans pour autant y consacrer une analyse dans son catalogue d'exposition⁴⁰. Ainsi, les portraits d'Amérindiens en Europe sont encore pour beaucoup présentés dans une optique de vulgarisation, sans donner lieu à une analyse critique de la représentation.

Il existe donc une historiographie importante sur les représentations imaginaires et matérielles de l'Indien dans les cultures européenne et américaine. Néanmoins, aucun des travaux cités n'a problématisé l'approche esthétique d'œuvres d'art à sujet indien à travers l'étude de leurs lieux d'exposition.

Mythologie de l'Ouest américain : compte rendu d'exposition », *Société et Représentation*, novembre 2008, n° 26, pp. 79-93.

⁴⁰ Cf. *Indiens des plaines*, cat. exp. Paris, Musée du quai Branly, 8 avril - 20 juillet 2014, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 19 septembre 2014 - 11 janvier 2015, New York, Metropolitan Museum of Art, 3 mars - 10 mai 2015, Paris, Musée du quai Branly, Skira, 2014.

ii. *Le sujet*

Le propos de cette thèse est de reprendre les réflexions énoncées par les chercheurs sur l'iconographie amérindienne du XIX^e siècle, dans le cadre spécifique des expositions françaises d'art à travers un examen détaillé des œuvres présentées. La période chronologique retenue, de la fin du XVIII^e siècle à 1914, est une période riche d'explorations esthétiques et d'échanges. Elle correspond à la date de la première apparition de cette iconographie au Salon, jusqu'à sa quasi-disparition avant la Première Guerre Mondiale. Ces espaces d'expositions assurent ce que l'on pourrait appeler la construction géographique de l'altérité. Ils sont le lieu de la domestication de l'image de l'« Autre ». L'objectif premier de cette recherche est donc de décrire et de comprendre la diversité des représentations des Amérindiens sur une période longue (1781-1914) en dégagant les évolutions iconographiques, les tendances, leur permanence dans le contexte historique de leur exposition en France.

En effet, l'histoire des manifestations artistiques du XIX^e siècle ayant fait l'objet de nombreux travaux, il nous a semblé pertinent d'étudier les développements artistiques du type iconographique de l'Indien dans les expositions parisiennes. Les éditions de l'Echelle de Jacob ont rendu possible, par l'édition des livrets, l'étude du Salon officiel (1801-1880) puis de son successeur, le Salon de la Société des Artistes Français (1881-1913) et de son concurrent, le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (1890-1925). Bien que « la vie des expositions de groupe [soit] plurielle⁴¹ » au XIX^e siècle, notre étude s'intéresse uniquement aux œuvres exposées dans les plus grandes manifestations du temps : Salon officiel, Salons de la Société des Artistes Français, de la Société Nationale des Beaux-Arts, et des Artistes Indépendants⁴², de 1781 à 1914. L'étude de ces Salons en particulier permet d'apprécier l'iconographie amérindienne à l'aune des nouveautés esthétiques, du maintien des traditions et en rapport avec la société contemporaine et le marché de l'art. Au-delà de ces événements en eux-mêmes, les comptes rendus des Salons offrent une multitude de sources aidant à la compréhension des œuvres dans leur contexte de production et d'exposition. La

⁴¹ Pierre Sanchez, « Avertissements », in *Le Salon de l'Ecole française : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres : 1904-1950*, Dijon, l'échelle de Jacob, 2011, p. 31.

⁴² Cf. Dominique Lobstein, Serge Lemoine (préf.), *Dictionnaire des Indépendants (1884-1914)*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 3 volumes, 2004.

réception critique des Salons de 1699 à 1851, dans les journaux français, est en partie recensée dans deux volumes bibliographiques dirigés par Neil McWilliam : *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827* et *A bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*⁴³. La période du Second Empire a été étudiée par Christopher Parsons et Martha Ward⁴⁴. Pour la période 1850-1900, *La Promenade du critique influent*, anthologie dirigée par Jean-Paul Bouillon, offre une analyse du discours critique des plus importants écrivains d'art du temps⁴⁵. Pour les historiens de l'art, ce travail est constamment enrichi par le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, consultable en ligne sur le site de l'Institut National d'Histoire de l'Art⁴⁶.

La réception critique de la première œuvre à sujet indien présentée par Jean-Jacques-François Le Barbier, dit Le Barbier l'Aîné (1738-1826) au Salon de 1781 montre bien que pour parvenir à mettre en évidence les changements de goût, les évolutions thématiques et plastiques, il faut mener cette étude sur un long terme. Les *Canadiens pleurant sur la tombe de leur fils* (fig. 2) de Le Barbier l'Aîné marquent en effet plusieurs générations successives de critiques, d'historiens de l'art et d'artistes, dont Charles Blanc (1813-1882), qui juge sévèrement l'œuvre et son auteur dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1861) :

Dire que de pareils exemples ont été pendant un demi-siècle proposés à notre admiration dans tous les collèges de l'Université, et que personne ne protestait, que notre éducation s'est faite ainsi ! [...] Quant aux tableaux d'histoire de Lebarbier, ils ne supportent plus l'examen. Ses Canadiens sensibles, ses caciques vertueux, ses prêtresses du soleil douées d'un profil grec et ornées d'une ceinture en plumes d'autruche, nous

⁴³ Neil McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1991 ; Neil McWilliam, *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, New York, Port Chester, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁴ Christopher Parsons et Martha Ward, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire*, Paris, Londres, New York, Melbourne, Cambridge, U. P., 1986.

⁴⁵ Cf. Jean-Paul Bouillon (éd.), *La Promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990 et *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Saint-Etienne, CIEREC, 1989.

⁴⁶ Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009, [En ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>, consulté le 19/06/13.

semblent aujourd'hui si ridicules qu'on a peine à comprendre une époque où un tel art pouvait se produire au Salon, sous le nom d'un *peintre du roy*⁴⁷.

Fruit de regards croisés dans une époque en pleine réflexion sur son identité, l'iconographie amérindienne se singularise au sein des sections nationales des Beaux-Arts, dans le cadre des Expositions universelles. Ces dernières se révèlent comme de véritables vitrines nationales, conformément aux conceptions ethnocentrées qu'elles véhiculent. L'étude des œuvres présentées dans ces foires internationales permet de confronter les différentes images que les nations participantes entendent promouvoir de l'indigène nord-américain. Par ailleurs, l'iconographie amérindienne émerge dans un siècle où l'inconnu, selon Alain Corbin, « n'est plus périphérique mais nucléaire ; il se réduit au blanc des cartes, au mystère de l'intérieur de quelques continents offerts à l'inventaire de pionniers de la "race blanche"⁴⁸ ». Au moment même où les confins de la planète et ses territoires géographiques disparaissent, une prise de conscience s'opère en faveur des peuples autochtones, que le siècle aime à penser en voie de disparition.

Afin de retracer l'histoire des représentations des Indiens dans les œuvres exposées au Salon parisien, il nous a fallu définir les frontières matérielles à établir de ce vaste champ d'étude, encore partiellement étudié. Notre analyse se concentre essentiellement sur les sculptures et peintures, ainsi que certains dessins préparatoires aux tableaux. A l'exception de rares exemples, les gravures des Salons – réalisées pour la plupart d'après des œuvres peintes exposées antérieurement – n'ont pas été prises en compte dans le cadre de notre étude. Les gravures destinées à illustrer des ouvrages littéraires, tels que le cycle de François-René vicomte de Chateaubriand (1768-1848) sur l'Amérique du Nord ou la série des *Histoires de Bas-de-Cuir* de James Fenimore Cooper (1789-1851) forment un corpus à part entière⁴⁹. Deux thèses nord-américaines traitent d'ailleurs des illustrations d'ouvrages littéraires tels que *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* (1777), de Jean-François Marmontel (1723-1799), ou

⁴⁷ Sic. Charles Blanc, « Ecole française », *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, Vve J. Renouard et H. Loones, t. III, 1863, pp. 29-30.

⁴⁸ Alain Corbin, « Préface », in Isabelle Poutrin (dir.), *Le XIX^e siècle. Science, politique et tradition*, Paris, Berger-Levrault, 1995, p. 15.

⁴⁹ Nous mentionnons néanmoins dans notre étude, en raison de ses qualités artistiques, la vignette de *La Mort de Cora*, présentée au Salon de 1827 par Tony Johannot.

Atala ou les amours de deux Sauvages (1802) de Chateaubriand, exposées pour certaines aux Salons⁵⁰.

Le médium photographique n'est pas traité puisqu'il est exclu de l'espace d'exposition des Salons au XIX^e siècle et que sa présence s'inscrit en marge des sections des Beaux-Arts aux Expositions universelles. En ce qui concerne les arts du spectacle, il est certain que des échanges artistiques existent avec les œuvres des Salons ou des Expositions universelles qui restent toutefois difficiles à établir précisément, comme en attestent les attitudes des corps représentés, qui s'apparentent souvent aux gestes intensifiés de la danse ou de l'univers théâtral⁵¹.

Le choix de circonscrire notre étude aux sculptures et peintures exposées aux Salons parisiens et aux Expositions universelles pose néanmoins des difficultés quant à l'identification de certaines œuvres, disparues ou insuffisamment décrites dans les catalogues. Étudier ce corpus d'œuvres, c'est aussi accepter que les ressemblances plastiques puissent être fortuites, certaines références d'époque approximatives.

iii. Les sources relatives aux œuvres à sujet indien présentées dans les Salons parisiens et dans les Expositions universelles.

Au total, le corpus étudié est constitué de cent-vingt-neuf peintures et cent sculptures – dont dix-huit peintures et vingt sculptures présentées aux Expositions universelles⁵². Les collections publiques européennes et nord-américaines conservent cinquante-quatre des œuvres étudiées, soit pratiquement la moitié de notre corpus. La France en possède vingt-deux⁵³, les États-Unis dix-neuf⁵⁴, devant le Canada qui en comptabilise dix⁵⁵. La Russie⁵⁶, l'Italie⁵⁷ et les Pays-Bas⁵⁸ en conservent chacun une.

⁵⁰ Le roman *Atala* concentre l'attention des graveurs et dessinateurs exposant aux Salons ainsi que le démontre Susan Jean Delaney dans sa thèse intitulée *Representations of Chateaubriand's Atala in the Fine Arts and in the Popular Arts*, thèse d'histoire de l'art, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1979. Peggy Davis s'intéresse plus particulièrement dans sa thèse aux perceptions françaises du Nouveau Monde à travers l'étude des estampes françaises à sujets américains produites entre 1750 et 1850. Cf. Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde. L'américanisme étudié à travers les estampes françaises (1750-1850)*, thèse d'histoire de l'art, Québec, Université Laval, juin 2003.

⁵¹ Cf. Eugene H. Jones, *Native Americans as shown on the stage, 1753-1916*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1988, qui traite des œuvres écrites en anglais et jouées ou lues aux États-Unis et l'article de Jann Pasler, « Theorizing Race in Nineteenth-century France: Music as emblem of identity », *Musical Quarterly* 89, n° 4, December 21, 2006, pp. 459-504.

⁵² Ce chiffre tient compte de la première exposition des œuvres.

⁵³ Cf. Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824), *Atala au tombeau* au musée du Louvre ; George Catlin (1796-1872), *Shon-ta-y-e-ga (Petit Loup), guerrier Iowas, Peau Rouge de l'Amérique du*

Nord au musée du Quai Branly ; Karl Girardet (1813-1871), *Les Indiens Iowas exécutant leur danse devant le Roi, dans la galerie de la Paix, au Palais des tuileries (21 avril 1845)* au musée national du Château de Versailles ; Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Sortie du bal masqué* au Château de Chantilly ; Jean Antoine Théodore Gudin (1802-1880), *Jacques Cartier, avec trois bâtiments, remonte le fleuve Saint-Laurent, qu'il vient de découvrir (1535)* en dépôt au Ministère des Affaires étrangères ; Jules Emile Saintin (1829-1894), *La Piste de guerre. Scène de la vie indienne ; tribu des Peaux-Rouges* (Amérique du Nord) au musée d'Art et d'Histoire de Chaumont, Haute-Marne ; Constant Mayer (1829-1911), *Femme iroquoise de l'Amérique du Nord* au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon ; Sylvain-Paul-Frédéric Grateyrolle (1845-1932), *La mort d'Atala ; veillée funèbre* au musée de Guéret ; Joseph Charles Marin (1759-1834), *Les Canadiens au tombeau de leur enfant*, modèle en terre au musée du Nouveau Monde de La Rochelle ; Jean-Pierre dit Dantan Jeune (1800-1869), *Buste d'Osage dit Esprit-Noir*, plâtre au musée Carnavalet ; Eugène Marioton (1854-1933), *Chactas*, figure en marbre, au musée des Beaux-Arts de Rouen ; Francisque Joseph Duret (1804-1865), *Chactas en médiation sur la tombe d'Atala*, statue de bronze au musée des Beaux-Arts de Lyon ; François Joseph Bosio (1768-1845), *Jeune Indienne ajustant à une de ses jambes une bandelette ornée de coquillage*, marbre au musée Calvet ; Emile André Boisseau (1842-1923), *La Fille de Céluta pleurant son enfant*, groupe en marbre au musée d'art et d'archéologie d'Aurillac ; Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Les Quatre Parties du Monde soutenant la Sphère*, groupe en plâtre au Musée d'Orsay ; Auguste Ottin (1811-1890), *Chasseur indien surpris par un boa*, groupe en bronze appartient aux collections du château de Fontainebleau ; Francis Vincenti (?- ?), *Portrait d'un chef indien* au Museum d'Histoire Naturelle de Paris ; Gabriel-Jules Thomas (1824-1905), *Les Quatre parties du Monde*, statues en bois, à la banque de France, Hôtel de Toulouse ; Auguste Bonnetaud Nadaud, dit Nadaud (1835-1889), *Jeune Indien jouant des cymbales*, plâtre attribué au musée du Louvre, déposé depuis 1935 au musée de la France d'Outre Mer à Paris, à ce jour non localisée ; Edward Warren Sawyer (1876-1932), *Capt. Coffey Apache* et *Old Jim-Apache*, médailles en bronze au musée d'Orsay ; Louis Auguste Mathieu Legrand (1863-1951), *Le Souper de l'apache*, musée du Luxembourg (eau-forte non localisée à ce jour).

⁵⁴ Cf. John Vanderlyn (1775-1852), *Une jeune femme massacrée par deux sauvages au service des Anglais dans la guerre d'Amérique* Evènement historique consigné dans le sixième livre de la *Columbiade, poème américain* au Wadsworth Atheneum ; Eugène Delacroix (1798-1863), *Les Natchez* au Metropolitan Museum (MET) ; Alfred Boisseau (1823-1901), *Marche d'Indiens de la Louisiane* au New Orleans Museum of Art (fig. 201) ; Charles Schreyvogel (1861-1912), *My Bunkie* au MET ; George Catlin, *Stumich-a-Sucks (la graisse du dos du buffle)* au Smithsonian American Art Museum ; Jacques Victor Eugène Froment-Delormel (1820-1900), *Indiens pawnees campés sur le bord de la rivière Platte (Amérique du Nord)* à l'Arizona State University Art Museum ; Adolphe Yvon (1817-1893), *Les Etats-Unis d'Amérique* au New York State Education Department ; Henri-François Farny (1847-1916), *Femmes sioux dans les plaines brûlées* au Cincinnati Art Museum ; Albert Bierstadt (1830-1902), *Chasse aux bisons* à la Corcoran Gallery of Art ; DeCost Smith (1864-1939), *Croyances en conflit* à la Skaneateles Library ; Joseph Henry Sharp (1859-1953), *Tête de Cheyenne (Bull Thigh)* au Butler Institute of American Art ; Elbridge Ayer Burbank (1858-1949), *Thi-ich-no-pa (Navajo)* au Butler Institute of American.

Concernant les sculptures, nous ne répertorions que les modèles originaux exposés au Salon : Paul-Wayland Bartlett (1865-1925), *Eleveur d'ours*, groupe en bronze au MET, groupe en plâtre disparu des collections de l'Art Institute of Chicago ; Paul-Wayland Bartlett, *Ghost Dancer*, statue en bronze au Smithsonian American Art Museum ; Douglas Tilden (1860-1935), *Indiens chasseurs d'ours*, groupe en bronze à la California School for the Deaf in Fremont ; John Joseph Boyle (1851-1917), *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord*, groupe en bronze, appartient à la ville de Philadelphie ; Cyrus Edwin Dallin (1861-1944), *Le guérisseur*, groupe en bronze, appartient à la ville de Philadelphie ; Cyrus E. Dallin, *La prière du peau-rouge au Manitou*, groupe en bronze au Museum of Fine Arts de Boston ; Sherry Edmunson Fry (1879-1966), *Chef Indien mahaska*, statue en bronze, appartient à la ville d'Oskaloosa.

⁵⁵ Cf. William Blair-Bruce (1859-1906), *Portrait du chef Ken-Da (Peau-rouge du Canada)* à l'Art Gallery of Hamilton ; William Blair-Bruce, *Portrait du chef Red Cloud, peau-rouge iroquois* à l'Art Gallery of Hamilton ; Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), *Découverte du Canada (1535) (Première rencontre de Jacques Cartier et des Indiens de Stadacone, aujourd'hui Québec)* au Musée National des Beaux-Arts du Québec ; Louis-Philippe Hébert (1850-1917), *Sans-merci*, plâtre appartenant à la Ville de Montréal ; Louis-Philippe Hébert, *Fleur des bois*, statuette en bronze au musée du Québec ; Louis-Philippe Hébert, *Famille d'Abénaquis*, groupe bronze à l'Assemblée Nationale du Québec ; Louis-Philippe Hébert, *Algonquin, pêcheur à la nigogue*, statue en bronze à l'Assemblée Nationale du Québec ;

Un travail de dépouillement des catalogues des Salons, ce « vaste réservoir d'images », selon l'expression de Pierre Vaisse⁵⁹, a constitué la première étape de cette recherche, à partir de la liste établie par Sylvie Péharpré. Les catalogues des principaux Salons du XIX^e siècle ont été systématiquement dépouillés : ceux du Salon de peinture et de sculpture devenu en 1881, le Salon des Artistes Français, ceux de la Société Nationale des Beaux-Arts créée en 1890, et ceux de la Société des Artistes Indépendants créée en 1884. Nous avons procédé de la même manière concernant les comptes rendus de la section des Beaux-Arts des Expositions universelles de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900, en portant une attention particulière aux œuvres des artistes originaires des Etats-Unis et du Canada ayant pu être en contact avec les peuples amérindiens. Les *Catalogues illustrés* accompagnant la visite des Salons de la Société des Artistes Français (à partir de 1879) et de la Société Nationale des Beaux-Arts (à partir de 1890), ont permis à quelques occasions d'identifier des œuvres aujourd'hui disparues. Ils constituent un recueil de gravures réalisées la plupart du temps d'après les dessins originaux des artistes d'après les œuvres qu'ils ont présentées aux Salons. Toutefois, les gravures représentent parfois de manière fragmentaire les œuvres, telle *La Captive Blanche* d'Henry Mosler (1841-1920), dont le dessin gravé publié dans le *Catalogue illustré de 1888* représente uniquement l'héroïne captive, et qu'une photographie d'époque nous a permis de connaître dans sa totalité⁶⁰.

Le peu d'études concernant les œuvres peintes sur plaque de porcelaine ou les miniatures d'après les œuvres du Salon ne permettent pas d'apporter des informations complémentaires qui pourraient venir en renfort des gravures pour identifier les œuvres.

Alfred Laliberté (1878-1953), *Jeunes Indiens chassant*, groupe en bronze au Musée des Beaux-Arts du Canada ; Joseph Pierotti (?-?), *Un sauvage d'Amérique attaqué par un serpent boa*, statue en marbre à l'Art Gallery of Hamilton ; Alexander Phimister Proctor (1860-1950), *Guerrier indien*, statue en bronze à la National Gallery of Canada.

⁵⁶ Louis Legrand, *Souper de l'Apache*, pastel au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine (Moscou).

⁵⁷ Pierre Jérôme Lordon (1780-1838), *Atala*, à la Villa Carlotta de Tremezzo.

⁵⁸ Carl Vilhelm Rohl-Smith (1848-1900), "*Mato Wanartaka*" chef des Sioux, buste en bronze au Statens Museum for Kunst de Copenhague.

⁵⁹ James Kearns et Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ L'œuvre du peintre espagnol Ulpiano Checa y Sanz (1860-1916), présentée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1893 intitulée *Les Peaux-Rouges* est-elle aussi réduite à la gravure d'un seul cavalier dans le *Catalogue illustré du salon des artistes français* de 1893. Cf. *Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1893. Catalogue Illustré*, Evreux, Charles Hérissey, 1893, p. 126. (fig. 52)

Pourtant leur matériau jugé « inaltérable » au XIX^e siècle fut sans doute une raison de leur succès. De manière inattendue, les salons caricaturaux ont joué ce rôle concernant une œuvre disparue et uniquement connue à travers la charge⁶¹.

Concernant les artistes, ils se répartissent en deux groupes majoritaires, de nationalité française pour environ les deux tiers d'entre eux – dont moins de dix sont d'origine européenne –, et nord-américaine pour un tiers d'entre eux. Au regard du temps passé en France par les artistes nord-américains ou celui des artistes européens en Amérique du Nord, il est important d'aborder avec précaution les questions liées à leur appartenance nationale et d'accepter un certain désordre procédant de leur « hypermobilité ». Onze artistes français ont émigré ou voyagé aux Etats-Unis d'Amérique à partir de 1844⁶². Parmi eux, certains sont des enfants d'immigrés français pour qui l'Amérique a servi de terre d'asile et qui n'ont jamais demandé la citoyenneté américaine, tel que Christian-Henri Roullier (1845-1926), artiste né à Lyon et ayant grandi aux Etats-Unis. Inversement, trente-cinq artistes américains et cinq artistes canadiens-français ont vécu et travaillé en France durant plusieurs décennies, à l'instar du sculpteur américain Paul Wayland Bartlett (1865-1925), qui vit à Paris à partir de l'âge de 9 ans.

Grâce à cette étude, 55 % des peintures⁶³ et 87 % des sculptures⁶⁴ ont été localisées ou leurs images retrouvées grâce à des copies peintes, des gravures, des photographies d'époque ou de catalogues de ventes les représentant, et, dans le cas des sculptures, à travers l'édition de tirages supplémentaires. L'épreuve du temps, les destructions entraînées par les deux Guerres mondiales et les changements successifs de propriétaires ont souvent eu raison de l'existence de ces œuvres. Au total, quatre d'entre elles ont été détruites lors d'incendies pendant les bombardements de la Première

⁶¹ Il s'agit de la peinture de Pierre-Eugène Lacoste (1818-1908) présentée au Salon de 1857 et caricaturée par Amédée-Charles Henri de Noé (1818-1879) dit Cham.

⁶² Il s'agit de Félix-Emmanuel-Henri Philippoteaux (1815-1884), d'Alfred Boisseau (1823-1902), d'Auguste-Joseph Delessard (1827-1891), de Jules-Emile Saintin, de Constant Mayer, de Pierre-Marie Beyle (1838-1902), de Charles-François-Marie Jacquier (1843-1919), de Christian-Henri Roullier, de Gaston Roullet (1847-1927), d'Henry-François Farny, de Lucien-Henri Doucet (1856-1895).

⁶³ Il reste à localiser cinquante-quatre peintures présentées aux Salons et quatre peintures aux Expositions universelles.

⁶⁴ Il reste à localiser treize sculptures présentées dont douze présentées aux Salons et une à l'Exposition universelle de 1855.

Guerre mondiale au musée de Saint-Quentin dans l'Aisne⁶⁵, et lors de la Seconde Guerre mondiale au Palais de justice de Poitiers⁶⁶, au musée des Beaux-Arts du Havre⁶⁷ et au musée de Beauvais dans l'Oise⁶⁸.

Afin de retrouver les lieux de conservation de ces œuvres, nous nous sommes livrée à un travail d'enquête. Les œuvres achetées par l'Etat français aux Salons nous sont connues par les dossiers des Archives Nationales, classés par décade et ordre alphabétique des noms d'artistes, ainsi que par la base Arcade du Ministère de la Culture et les dossiers d'œuvres des musées français.

iv. *Problématique et plan*

Analyser l'iconographie amérindienne nous conduit à interroger les états successifs de la représentation de l'Autre, sa perception et les imaginaires qui lui sont assignés, et à distinguer la permanence des modèles comme les inventions formelles. L'étude du corpus oblige à prendre en compte la démarche personnelle des artistes et la place qu'occupent ces images au sein de leur production artistique. Les œuvres issues de commandes sont rares. Que peuvent-elles, éventuellement nous apprendre sur leurs auteurs et leurs visions des cultures autochtones ? Tzvetan Todorov, dans son interprétation des rapports entre *Nous et les autres*, souligne à juste titre le pouvoir de l'artiste au sein du processus de création : « N'est ce pas une forme de violence – réservée exclusivement aux artistes-créateurs – que de pouvoir modeler ainsi à sa guise et pour ses propres besoins l'identité des personnages qu'on a rencontrés⁶⁹ ? » Cette thèse s'attache donc à décrire ce rapport de force qu'implique la représentation de l'Autre. La représentation de l'Indien est avant tout un processus de projection de la pensée de l'artiste qui contribue par ailleurs à forger l'image mentale de cet Autre chez

⁶⁵ Il s'agit de la peinture de Jules Emile Saintin, *Femme de colon enlevée par des Indiens peaux-rouges, pendant l'automne de 1863*.

⁶⁶ Il s'agit de la peinture de Raoul Carré (1868-1933), *Indienna*.

⁶⁷ Il s'agit de la peinture de Elie Nonclercq (1847-1913), *Atala*. « *Enfin, nous arrivâmes au lieu marqué par ma douleur* ».

⁶⁸ Il s'agit de la peinture de Charles-Auguste Van den Berghe (1798-1853), *Heyward et les Hurons*. *Le major Heyward, retiré dans une grotte, découvert et attaqué par les Hurons, vient de brûler sa dernière cartouche, son épée avait été brisée ; seul pour défendre les jeunes filles du colonel Munro confiées à sa garde, il n'a plus à opposer à ses féroces ennemis qu'une contenance intrépide et un front menaçant.* (Cooper, *Le dernier des Mohicans*).

⁶⁹ Tzvetan Todorov, « L'homme de la nature », in *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point Essai », n° 250, 2001, pp. 396-397.

les spectateurs. Partant de ce constat, il paraît nécessaire d'interroger les imaginaires collectifs français et américains liés à la figure de l'Indien.

Pour mener à bien ce travail nous avons classé les œuvres par catégories thématiques, afin d'étudier plus facilement les principales analogies et tendances iconographiques. Notre démarche prend en compte la fréquence à laquelle la figure de l'Indien vient repeupler les Salons parisiens, l'impact du mécénat privé et les jugements de la critique d'art. Ce travail entend évaluer la portée de l'iconographie amérindienne et ses enjeux au cours du XIX^e siècle. Ce nouveau répertoire thématique qu'offre l'iconographie amérindienne est en effet scruté par de nombreux critiques d'art, dont les textes signalent périodiquement leur contradiction. Ainsi, Théophile Gautier (1811-1872) met en garde les artistes sur le traitement réaliste que demande le sujet sauvage – « un plâtre ne peut rendre la teinte d'un peau-rouge, mais dans la configuration de la tête, dans la saillie des os, certaines particularités indiquent la race. [...] Personne ne s'y trompera⁷⁰ » –, alors que Charles Baudelaire (1821-1867) s'attache à défendre le quotient d'art que George Catlin (1796-1872) ajoute à la description des deux portraits d'Amérindiens du Salon de 1846 : « Au Louvre, ces portraits prennent tout de suite un aspect étrange. Les têtes sont peintes simplement, cruellement même, avec sauvagerie. Qu'on ne se trompe pas M. Catlin n'est pas une nature vierge en peinture⁷¹ ». L'analyse des commentaires des Salons permet ainsi d'évaluer la popularité de cette iconographie et l'évolution de l'appréciation esthétique du sujet représenté.

D'un médium à l'autre, cette iconographie s'enrichit des découvertes du temps. Son étude nous apparaît indissociable de l'histoire des découvertes des sciences de l'homme, alors en plein essor, telles que l'ethnographie, l'anthropologie et l'archéologie. La représentation de l'Autre se montre sensible au contexte intellectuel. Au cœur des relations entre art et science, la sculpture tente de cerner les typologies d'individus d'origine non européenne, de même que la peinture aide à une reconstitution en images, sur les traces de la Préhistoire. En découle l'engagement des

⁷⁰ Cité dans *La sculpture ethnographique : de la "Vénus hottentote" à la "Tehura" de Gauguin*, cat. exp. Musée d'Orsay du 16 mars au 12 juin 1994, coll. « Les dossiers du Musée d'Orsay », n° 53, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 38-39.

⁷¹ Cité par Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva* [Online], 3 | 2006, Online since 08 June 2009, connection on 20 June 2013. URL : <http://gradhiva.revues.org/194>.

artistes en faveur du traitement réaliste, perçu comme un argument en faveur de l'objectivité. Notre corpus témoigne d'une connivence certaine entre réalisme et exotisme. Pour autant, les œuvres résistent à l'exactitude d'une pensée rigoureuse. Issues de l'expérience du voyage, certaines naissent aussi d'un sentiment de réminiscence qui invalide souvent leur gage d'authenticité.

Qu'ont en commun ces artistes, si ce n'est d'offrir aux « sauvages » d'Amérique du Nord une image qui s'inscrit, dès son apparition, dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle ? La question de la représentation du « sauvage » ne se pose pas uniquement en terme national. L'échange franco-américain est l'une des causes de l'élargissement des références artistiques. Usant des moyens de transport les plus modernes, quelques artistes vont à la rencontre des peuples amérindiens et amassent des objets culturels. Entre la création de l'œuvre et sa présentation en France, les artistes font preuve d'une forte mobilité. Ne doit-elle pas être vue comme un signe profond d'attachement à la modernité ? Il semble intéressant d'aborder la manière dont l'histoire culturelle et matérielle de l'art se sont posées la question de la qualité esthétique, de l'exception artistique au regard de ces œuvres. La réputation de ces artistes a longtemps pâti de leur esthétique figurative jugée conventionnelle à l'aune des préceptes du modernisme esthétique que sont l'originalité et l'innovation.

La représentation artistique de l'Autre dans les Salons parisiens emprunte deux directions : une voix positive, appréciative, portée par l'imaginaire romantique et exotique, mais qui reste une idéalisation primitiviste (première partie) ; une version négative, dévalorisante, qu'indiquent des stéréotypes dépréciatifs véhiculés par la littérature d'aventure, la vulgarisation scientifique et la société du divertissement (deuxième partie). La troisième partie étudie le cas particulier d'un groupe hétéroclite d'artistes français et américains pour lesquels la question de la représentation de l'Autre ne se joue pas exclusivement dans les schèmes esthétiques analysés plus haut, mais dans le cadre d'une rencontre directe. Elle est aussi l'occasion d'étudier l'image de l'Autre présentée dans le cadre concurrentiel des Expositions universelles, où la figure de l'Indien tergiverse entre recherche de vraisemblance et sujet d'art.

Dans la première partie de cette étude, nous analyserons les références culturelles qui favorisent le développement de l'iconographie amérindienne dans les Salons du XIX^e siècle. Elles sont souvent inspirées de la littérature, tels les personnages de Chateaubriand, héritiers des thèses rousseauistes – Atala, Chactas, René, les Pères Aubry et Souël, les Natchez –, qui surgissent de l'imagination des artistes pour ne plus quitter les cimaises des Salons. Les « sauvages » d'Amérique du Nord incarnent alors parfaitement l'importance donnée au sentiment par la sensibilité romantique. Le cœur, l'individualité, la nature sont les valeurs positives véhiculées par les peuples amérindiens, selon les premiers Européens à leur contact. Mais les romans du début du siècle qui passionnent les artistes sont aussi des histoires faites de chair et de sang dont l'exquis frisson doit atteindre les visiteurs des Salons. La figure de la mélancolie associée à la thématique mortuaire y est largement exploitée. C'est dans ce contexte romantique que se développe la richesse de l'iconographie amérindienne du début du siècle, empruntant également ses références aux modèles classiques de l'Antiquité. Nous examinerons comment prend forme, dans la réception critique du Salon, cette parenté esthétique mettant en évidence l'idée d'un primitivisme commun aux peuples amérindiens et aux peuples de l'Antiquité. Puis nous interrogerons l'intérêt des peintres et sculpteurs de notre corpus pour la description de l'Orient afin d'étudier les raisons de cet élargissement des référents exotiques et leur implication dans la description artistique des peuples autochtones, à l'heure des grandes entreprises coloniales des Etats Euro-Américains.

La deuxième partie de cette thèse étudie les stéréotypes dépréciatifs de l'Indien et questionne leurs origines plurielles. Cette tendance iconographique, sporadique dans les premiers Salons, prend de l'ampleur à l'approche du milieu du siècle. Le corpus d'œuvres est riche et thématiquement varié. Au sein d'une véritable iconographie de conflit se met en place une opposition forte entre les figures de l'Indien et celle du colon blanc. La littérature d'aventure en est l'une des sources d'inspiration. Attentive à la question de la maîtrise du territoire, nous avons aussi choisi d'analyser, dans cette partie, les évolutions de la représentation du chasseur indien. Variant tout au long du siècle, ce type iconographique est exemplaire de la transformation des imaginaires à l'œuvre au XIX^e siècle. D'abord maître de son milieu naturel, le chasseur indien s'engage à partir de 1880 dans des combats pour la vie, symptomatiques des théories

ethnographiques et archéologiques les plus neuves, valorisées dans l'enceinte du Museum d'Histoire Naturelle de Paris que fréquentent les artistes que nous étudions. L'enjeu de cette étude est de comprendre comment les œuvres mêlent l'esthétique préhistorique alors en vogue et la question des origines de l'homme, et de mesurer à travers les œuvres cette « contraction qui affecte alors l'espace temps humain⁷² ». Nous verrons également l'ensauvagement de la société civile, singeant intentionnellement les attributs de l'indianité, à travers la représentation de ses divertissements ou les charges des salons caricaturaux. La malléabilité de la figure artistique de l'Indien, apatride et exotique, est telle que l'époque pense les voir sous les traits de mercenaires et de bohémiens aux Salons. Puis, nous analyserons comment l'œuvre d'art se mêle au fait d'actualité, à travers la figure de l'Apache de la Belle Epoque, voyou des quartiers Nord de Paris.

Enfin, la troisième partie de cette thèse est consacrée aux œuvres issues de la rencontre avec les peuples amérindiens, alors que Paris devient le théâtre de performances dansées et chantées par des groupes d'Osages (1827), d'Iowas et d'Ojibwas (1845). Le désir de l'exploration des territoires américains et celui de la sauvegarde picturale, avant la supposée disparition de ces sociétés indigènes, est aussi partagé par un petit groupe d'artistes français et américains. Bien que des figures contradictoires ou volontairement équivoques se dégagent de certaines peintures et sculptures, il est primordial de les étudier solidairement dans cette ultime partie, tant ces œuvres rendent compte du dialogue établi entre l'artiste et son modèle. L'appréciation au cours du siècle de la question de l'authenticité des représentations comme ses limites seront abordées. Souvent, les œuvres reproduisent des biens culturels amérindiens adoptant un agencement libre sur la toile, relevant du bric-à-brac d'objets. Elles peuvent témoigner à la fois de l'ignorance des artistes pour les pratiques culturelles comme de leur expertise. Se dessinent alors, en filigrane, les débuts d'une histoire de l'art amérindien.

Enfin, nous étudierons dans un second temps les œuvres présentées dans le cadre international des sections des Beaux-Arts des Expositions universelles. Les conséquences du face-à-face entre l'Europe et le continent nord-américain sont sans surprise. Les œuvres européennes sont plombées par le poids de l'héritage artistique et

⁷² Alain Corbin, *op. cit.*, p. 15.

plus souvent présentées dans les Expositions rétrospectives de l'art français. Les sections américaines privilégient, au fil des décennies, le sujet indien comme moyen de se démarquer de la concurrence internationale. L'Indien à l'Exposition universelle de 1900 occupe un temps le devant de la scène artistique nord-américaine. La sculpture en particulier joue un rôle clé dans la construction d'un discours critique sur l'émergence d'une école nationale.

**PREMIERE PARTIE DE L'HERITAGE DU « BON SAUVAGE » AU
REALISME DU TYPE INDIEN**

Les représentations artistiques des dernières décennies du XVIII^e siècle aux Salons révèlent la fascination des Européens pour les mœurs du « bon sauvage⁷³ » représentées à travers un néoclassicisme de rigueur, venant confirmer la portée édifiante des œuvres. Devenue d'usage commun au XVIII^e siècle, la notion de « bon sauvage » est « déjà présente dans l'Antiquité à travers la conception d'un âge d'or pré-social pendant lequel l'humanité aurait connu le bonheur complet⁷⁴ », mais elle est surtout associée traditionnellement aux écrits du philosophe Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)⁷⁵. Les deux *Discours*⁷⁶ de Rousseau jouent le rôle de propagateur du mythe du « bon sauvage ». Dans son *Discours sur les Sciences et les arts* (1750)⁷⁷, le philosophe développe une vision de la société française et de ses agents corrupteurs à laquelle

⁷³ Le terme aurait été inventé par le poète et dramaturge anglais John Dryden (1631-1700) et figure dans sa pièce de théâtre intitulée *The Conquest of Granada* (1670) selon John Moffitt, « The Native American “Sauvage” as pictured by French romantic artists and writers », *Gazette des Beaux-arts*, n° 134, 2000, p. 118.

⁷⁴ Christian Destain, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Le cavalier bleu, coll. « Idées reçues. Arts et culture », 137, 2007, p. 51.

⁷⁵ Tzvetan Todorov relève la confusion des premiers lecteurs et interprètes de Rousseau qui ont associé sa pensée avec la notion du « bon sauvage », alors que l'écrivain en est selon lui « un critique vigilant ». Cf. Tzvetan Todorov, « L'homme de la nature », in *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Editions du Seuil, coll. « Point Essai », n° 250, 2001, pp. 371-376.

⁷⁶ « Discours sur les Sciences et les arts » (1750) et « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes » (1755).

⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau, « Discours sur les Sciences et les arts. Question proposée par l'Académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs », *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, t. 1, note n° 1, Paris, Chez Furne, Librairie-éditeur, 1835, p. 465.

viennent s'opposer les mœurs des Amérindiens : « [...] les Sauvages de l'Amérique, qui vont tout nus et qui ne vivent que du produit de leur chasse, n'ont jamais pu être domptés : en effet, quel joug imposerait-on à des hommes qui n'ont besoin de rien ? » La société dont les lois sont dictées par l'accès à la propriété corrompt, selon lui, un homme naturellement bon. C'est à travers cette réflexion menée sur l'état de nature du « bon sauvage » que Rousseau s'emploie à différencier les formes de la vie en société. Sans, pour autant, rêver d'un retour à l'état sauvage⁷⁸, Rousseau défend l'idée selon laquelle la privation des acquis de la société ne rend pas invivable ou misérable la vie de l'homme dans l'état de nature : « Ce n'est donc pas un si grand malheur à ces premiers hommes, ni surtout un si grand obstacle à leur conservation, que la nudité, le défaut d'habitation, et la privation de toutes inutilités, que nous croyons si nécessaires⁷⁹ ». Plus qu'une valorisation des mœurs sauvages, il s'agit aussi d'une critique de la société française. Le « bon sauvage » de Rousseau est une abstraction philosophique, dans le sens où son état de nature ne correspond pas à une période réelle de l'histoire de l'humanité qui serait plus ou moins éloignée de l'homme civil. Le « bon sauvage » est une construction de l'esprit qui sert d'outil à Rousseau pour « connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent⁸⁰ ». Pourtant, cela n'empêche pas le philosophe de s'appuyer sur l'exemple de l'homme sauvage – entendons ici l'Amérindien – pour remonter à l'homme de la nature⁸¹. Par conséquent, le « bon sauvage » aide à confronter et à définir les formes de vie en société de la culture européenne, attentive aux ressemblances comme aux différences qu'elle entretient avec lui.

L'idéalisation du sauvage qui se développe notamment avec les premières relations de voyage en Amérique va de pair avec un exotisme européen, un goût pour l'imaginaire géographique de l'ailleurs et de ses habitants. Parmi les ouvrages que les artistes des Salons de la fin du XVIII^e consultent, celui du missionnaire jésuite Joseph-François Lafitau (1681-1746) tient une place particulière. Dans les *Mœurs des sauvages*

⁷⁸ Cf. Note IX du « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes » (1755) et la réponse de Rousseau à Voltaire datée du 7 septembre 1755.

⁷⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les Inégalités*, Paris, Nathan, coll. « Les Intégrales de philo. », 1998, p. 59.

⁸⁰ Cité dans l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 371.

⁸¹ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 89.

américains (1724)⁸², Joseph-François Lafitau, qui « compte au rang des pionniers de l'ethnologie comparative⁸³ », adopte une approche comparatiste qu'il veut scientifique pour comprendre les mœurs des autochtones du Nouveau Monde. De 1712 à 1717, il recueille ses informations sur le terrain, à Sault-Saint-Louis près de Montréal, auprès des populations iroquoises avec la complicité du père Julien Garnier (1643-1730) qui connaissait, lui, les langues indigènes. Perçu aujourd'hui comme une entreprise de promotion des missions d'évangélisation auprès de l'opinion française, les *Mœurs des sauvages américains* s'inscrit dans la tradition jésuite des *Lettres édifiantes et curieuses*⁸⁴, nouveautés très recherchées à l'époque : « la description des Indiens comme êtres bestiaux possédés par le diable, telle qu'élaborée par les *Relations*, ne convainc plus guère les lecteurs ; ceux-ci sont davantage intrigués par l'évocation de peuples étrangers à toute religion, mais cependant vertueux, libres et pacifiques, que fournirent les premiers voyageurs⁸⁵ ». Dans les *Mœurs des sauvages américains*, qu'il associe par analogie aux mœurs des hommes des premiers temps, Lafitau vante l'innocence, la vaillance et l'amour conjugal comme principales qualités des Amérindiens. La démarche de l'auteur est de replacer sauvages et peuples de l'Antiquité sur une échelle du temps évolutive. Ainsi, Lafitau se pose la question des origines de l'homme en s'appuyant sur l'exemple de sociétés étrangères. « Bref, le Nouveau Monde ne fut pas d'emblée appréhendé comme “nouveau”, mais plutôt comme un mélange de fantastique et de familier⁸⁶ ». Quelles ont été les implications artistiques de ce comparatisme culturel ? Comment les artistes ont-ils compris la notion du « bon sauvage », cette appréciation contemporaine de l'Autre, et par quel moyen l'ont-il retranscrit dans leurs œuvres ?

Cette partie propose d'étudier à travers les œuvres des Salons parisiens et leur réception critique la manifestation des emprunts culturels à d'autres civilisations pour

⁸² Joseph-François Lafitau, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain l'aîné et Charles Etienne Hochereau, 1724, 2 vol., in-8°.

⁸³ Cf. *Jean-Jacques Rousseau face aux arts visuels : du premier discours au rousseauisme (1750-1810)*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Institut d'histoire de l'art, Université de Neuchâtel, 2001, p. 75.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade Ed., coll. « Points Essais », n° 597, 2008, p. 43.

fabriquer une première image des peuples de l'Amérique du Nord dès le commencement du XIX^e siècle.

Au-delà des premiers récits des jésuites, le cycle romanesque de François-René de Chateaubriand (1768-1848) sur l'Amérique du Nord⁸⁷ se révèle être la plus importante source d'inspiration pour la représentation de l'Indien au début du XIX^e siècle. Le mythe du « bon sauvage », fortement ancré dans la société française, bascule de la figure philosophique à celle, plus émotive, issue de la littérature romantique, et rencontre alors l'enthousiasme des artistes. Admirateur de Rousseau, Chateaubriand, considéré comme le « Sachem du Romantisme⁸⁸ », imagine des histoires et des personnages encore proches des univers exotiques de ses prédécesseurs. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) avait livré avec *Paul et Virginie* (1789) une histoire d'amour malheureuse entre deux enfants, vivant sur l'île de France, appréciée des artistes au même titre que l'amour interdit entre Cora et Alonzo du roman de Jean-François Marmontel *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* (1777), prenant pour toile de fond la Conquête espagnole⁸⁹.

Le récit d'*Atala ou les amours de deux Sauvages* de Chateaubriand retient particulièrement l'attention des artistes, devenant une des sources iconographiques de l'art des Salons au XIX^e siècle⁹⁰. D'abord intégré au *Génie du christianisme* en 1802, *Atala* est par la suite publié en tant que roman, suivi de *René*. Chateaubriand y raconte la rencontre amoureuse de l'Indien Chactas, pris en otage par le peuple d'une jeune métisse éduquée dans la foi catholique. Ils trouvent repos et clémence auprès du Père Aubry qu'ils rencontrent dans leur fuite. Cependant, Atala, ayant fait vœu de chasteté sur le lit de mort de sa mère, se suicide. L'histoire débute par un prologue dans lequel

⁸⁷ De son voyage en Amérique en 1791, Chateaubriand écrit une description dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* et un cycle d'œuvres datant du début du XIX^e siècle : *Atala* en 1801, *René* en 1802, les *Natchez* en 1826.

⁸⁸ Cf. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 61 : « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul ou si vous l'aimez mieux comme le Sachem du Romantisme en France. Dans le *Génie du Christianisme* il restaura la cathédrale gothique ; dans les *Natchez*, et errant à travers la forêt vierge il rouvrit la grand nature fermée ; dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion modernes ».

⁸⁹ Ces deux ouvrages inspirent de nombreuses œuvres aux Salons qu'il serait intéressant d'étudier dans une étude poussée. Un article de Peggy Davis répertorie certaines œuvres inspirées des *Incas* de Marmontel en comparaison avec l'iconographie atalienne. Cf. Peggy Davis, « La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation : l'illustration visuelle dans les *Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801) », *Etudes littéraires*, vol. 37, n° 3, 2006, pp. 117-144.

⁹⁰ Cf. David Wakefield, « Chateaubriand's "Atala" as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art », *The Burlington Magazine*, vol. 120, n° 898, jan. 1978, pp. 13-24.

Chactas narre ses aventures malheureuses à l'Européen René, et se termine par un épilogue évoquant les derniers jours de Chactas et du Père Aubry racontée par la fille que René a eu avec l'indienne Céluta⁹¹. Chateaubriand entreprend un récit à plusieurs voix de l'histoire collective d'un peuple, incluant à la fiction littéraire des éléments véridiques rapportés de son voyage en Amérique en 1791. Aux Salons, les œuvres interrogent la dynamique textuelle mettant en scène les multiples narrateurs. Le christianisme transparaît fréquemment dans les sujets iconographiques privilégiés, de la *Communion d'Atala* à sa *mise au tombeau*. Auprès d'Atala, vierge défunte, la fille de Céluta, qui a perdu son enfant des suites d'une marche forcée pour échapper aux Français, fait aussi figure de martyr. Au sein de cette aventure picturale et sculpturale, Chactas et René sont portés en héros modernes, issus de deux mondes aux antipodes. Le Père Aubry et le Père Souël en sont les témoins.

L'étude des thèmes littéraires permet de comprendre comment le goût de l'exotisme se met en place au XIX^e siècle, à travers la construction d'une altérité géographique en lien avec la colonisation. Comme le résume l'historien François Hartog dans son essai sur le face-à-face des *Anciens, des Modernes et des Sauvages* : « L'art a été aux avant-postes comme éveilleur⁹² ». A en juger par le nombre d'œuvres exposées aux Salons, les récits de voyages et romans de Chateaubriand ont directement influencé la perception européenne des Autres, extérieurs au sujet observant. Il s'agit donc d'interroger la faculté des artistes à passer des textes aux œuvres plastiques, afin de représenter ceux qu'ils n'ont jamais rencontrés. A la fois héritières des thèses rousseauistes et de l'univers romantique de Chateaubriand, les premières œuvres à sujet amérindien à être exposées au Salon mettent en exergue la représentation du morbide, traité en motif narratif. De l'allaitement funéraire au suicide d'*Atala*, massacres, exils et errance construisent un répertoire iconographique nouveau, même si la forme plastique des œuvres résiste encore à la recherche d'une esthétique renouvelée. Dans un univers visuel dominé par l'*Atala au tombeau* d'Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824), présentée au Salon de 1808 (n° 258), les artistes qui adoptent une esthétique nouvelle pour mieux décrire les pages de

⁹¹ Il s'agit de la fille de René l'Européen et de Céluta qui porte le nom d'Amélie mais son prénom « étant ignoré des Sauvages, les Sachem en imposèrent un autre à l'orpheline [...] ». Cf. François-René vicomte de Chateaubriand, « Les Natchez », in *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Paris, Firmin Didot frères, 1863, t. 4, p. 622.

⁹² François Hartog, *op. cit.*, p. 21.

Chateaubriand, à l'instar d'Eugène Delacroix (1798-1863), sont rares. La découverte d'un monde lointain et reculé s'incarne avant tout à travers la beauté des corps représentés, sans exclure la tradition classique de l'imitation⁹³. Même si l'écrivain prévient dans son *Voyage en Amérique* que si l'on donne « les mêmes traits à tous les Sauvages de l'Amérique septentrionale, on altérera la ressemblance⁹⁴ [...] », les œuvres s'attachent avant tout à esthétiser les vices et les vertus des sauvages en lien avec son roman *Atala*. Aux Salons, certaines œuvres porteront le poids de la contradiction entre le sujet initial et sa réalisation.

A ce titre, la réception critique des œuvres joue un rôle décisif, d'une part dans la valorisation de l'idéalisation des types et, d'autre part, par l'établissement d'un prisme comparatiste des sociétés entre elles. Le parallèle formel établi entre les vertus filiales et guerrières des peuples Amérindiens et ceux de l'Antiquité et du Moyen Orient persiste d'ailleurs dans les écrits critiques jusqu'au milieu du siècle. Il participe d'un éloge du lointain témoignant d'une méconnaissance du sujet. Les exigences de l'idéalisation artistique vont à l'encontre des caractéristiques distinctes des populations amérindiennes. Les représentations emprisonnent ainsi les hommes dans un type humain plus ou moins bon, plus ou moins sage, produit des nécessités idéologiques du temps et s'inscrivant dans ce que Tzvetan Todorov nomme « la tribu des sauvages allégoriques⁹⁵ ».

On remarquera enfin, vers la fin du siècle, que plusieurs artistes français et américains se forment au sein de l'atelier du peintre Jean-Léon Gérôme. Or, si la représentation de l'exotisme en art ne se superpose pas à l'Orientalisme, il paraît intéressant de questionner à nouveau les recoupements entre les représentations des Amérindiens et celles d'autres imaginaires géographiques à travers un réseau distinct de sociabilité artistique.

⁹³ Cf. Frank Paul Bowman, « Les caractères du romantisme français », in *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Colloque de la Sorbonne, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 73-91.

⁹⁴ François-René vicomte de Chateaubriand, « Mœurs des Sauvages », *Voyage en Amérique*, in *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, 1843, t. 4, p. 377.

⁹⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 3971.

1.1 L'IMPORTANCE DE LA LITTÉRATURE ROMANTIQUE FRANÇAISE DANS LE DEVELOPPEMENT DE L'ICONOGRAPHIE AMÉRINDIENNE

Aux Salons, la thématique mortuaire marque les premières représentations visuelles des Amérindiens. Les œuvres valorisent une « esthétique de la disparition ⁹⁶ ». L'univers romantique de Chateaubriand, qui inspire de nombreuses représentations aux Salons, participe à l'association de thèmes morbides à la figure de l'Indien. Plus particulièrement, son roman *Atala ou les Amours des Deux Sauvages* engendre de nombreuses *mises aux tombeaux*. Afin d'analyser convenablement cette iconographie « atalienne », il faut d'abord dissocier les emprunts thématiques des premières représentations iconographiques de la fin du XVIII^e siècle, influencées par des sources littéraires, que Chateaubriand a lui aussi consultées. Les œuvres du Salon sont en cela des clés de compréhension en tant que recompositions culturelles autour de la figure de l'Indien. De l'ensemble de ces représentations artistiques transparaît un imaginaire occidental forgé par la littérature.

La fortune plastique de l'*Atala au tombeau*⁹⁷ de Girodet, qui « [...] fonde le *Génie du christianisme* comme grand répertoire iconographique moderne »⁹⁸, mérite que l'on s'y arrête. Ainsi, nos efforts se concentreront sur l'analyse du corpus bien défini de l'iconographie atalienne afin d'évaluer sa portée historique et l'efficacité des représentations. Les questions liées aux permanences thématiques, esthétiques et aux changements de temporalité seront soulevées. Les nombreuses tentatives artistiques concentrent en effet sur le long terme (1802-1910) certains poncifs, sans pour autant être dénuées d'innovations. Enfin, en tant que héros romantiques, les personnages de Chactas et de René tirés d'*Atala* tiennent un rôle principal ; si bien que les poses mélancoliques de l'Indien Chactas aux Salons semblent devoir leurs origines au concept

⁹⁶ Nous empruntons cette expression à Nelcya Delanoë, « Dernière rencontre, ou comment Baudelaire, George Sand et Delacroix s'éprirent des Indiens du peintre Catlin », in *Destins croisés : Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Albin Michel, UNESCO, 1992, p. 271.

⁹⁷ Œuvre appelée aussi *Les Funérailles d'Atala*.

⁹⁸ Cf. Sylvain Bellenger, « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture », in Marc Fumaroli (dir.), *Chateaubriand et les Arts*, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 123.

américain de l'Indien en voie de disparition, ou « Vanishing American », « dont l'expression est comme le revers de l'idéologie pionnière, coloniale⁹⁹ ». La participation de René, dans l'intrigue du roman comme dans les représentations artistiques, rend, quant à elle, familière aux visiteurs une épopée aux allures homériques.

1.1.1 DU SEIN DE LA MÈRE À LA TOMBE : LE THÈME MORTUAIRE ET SES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES ET PLASTIQUES

La réception critique des premières œuvres des Salons, qui abordent l'anecdote littéraire de l'allaitement funéraire, interroge la proximité éventuelle des comportements entre Amérindiens et Européens. Deux lectures ressortent de cette réception française. L'une porte l'allaitement funéraire en modèle de l'amour maternel et de l'hommage à rendre aux défunts, afin d'encourager ces pratiques ; l'autre interprétation se veut un constat : elle appréhende le thème comme un présage de la future disparition des peuples amérindiens.

L'exemplarité indienne exposée aux Français

L'année où il reçoit son agrément de l'Académie royale des Beaux-Arts¹⁰⁰, Jean-Jacques-François Le Barbier, dit Le Barbier l'Aîné (1738-1826), présente au Salon de 1781 *Un Canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant*¹⁰¹ (fig. 2). Son intérêt pour l'Amérique du Nord se renforce à travers sa contribution, la même année, aux *Essais Historiques et Politiques sur les Anglo-Américains* (1781-1782) et au *Recueil d'Estampes représentant les différents événements de la Guerre qui a procuré l'Indépendance aux Etats-Unis de l'Amérique*, ouvrages illustrés par des artistes français. L'enthousiasme du peintre pour la jeune démocratie américaine culmine quelques années plus tard avec la commande pour la Manufacture de Beauvais de

⁹⁹ Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques, une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011, p. 48.

¹⁰⁰ Cf. *La Révolution en Haute-Normandie, 1789-1802*, Rouen, Editions du P'tit Normand, 1989, p. 276. Le morceau de réception du peintre en 1785 est *Jupiter endormi sur le mont Ida*.

¹⁰¹ Le titre entier est *Canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant. Les Canadiens aiment si fort leurs enfants, que l'on a vu quelquefois deux époux, six mois après la mort de leur enfant, aller pleurer sur son tombeau, et la mère y faire couler le lait de ses mamelles*. La toile est conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen.

cartons représentant les *Quatre Parties du Monde*¹⁰². Américanophile, il choisit de présenter au Salon de 1781 le thème de l'allaitement funéraire chez les peuples autochtones d'Amérique du Nord. Il s'inspire à la fois d'un passage de l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770) de l'abbé Raynal (1713-1796), et d'une rapide évocation de ce thème par le missionnaire jésuite Joseph François Lafitau dans ses *Mœurs des Sauvages américains* publiées en 1724¹⁰³. Ce dernier reconnaît, dans cette pratique amérindienne, celle, disparue, des peuples de l'Antiquité : « [...] car de la même manière que les Indiens d'Amérique vont se recueillir sur le tombeau des morts pour les pleurer, les Romains de l'Antiquité allaient se recueillir et verser des larmes sur les cendres de leurs morts¹⁰⁴ ». L'exemplarité du sujet est ainsi fondée.

Assis auprès de la tombe de son enfant, un guerrier a déposé les armes. Son couteau est suspendu à l'écorce d'un arbre. Son carquois et son arc, attributs des Indiens d'Amérique, sont au centre de la composition. La mère arrose la tombe de son lait. A moitié nus, leurs draperies aux couleurs pastel laissent le spectateur admirer leur harmonieuse physionomie. L'atmosphère orageuse accompagne la tristesse du couple. La nature environnante renvoie aux états d'âme des deux Amérindiens, rappelant au spectateur le mythe de l'homme sylvestre vivant dans la forêt¹⁰⁵. La main crispée sur la tombe, la jeune mère salue la mémoire de l'enfant défunt tandis que le père, replié sur lui-même, est désespéré devant cette épreuve, paume renversée vers le ciel. Le dessin vigoureux, symptôme du rayonnement européen de l'esthétique néo-classique, contrebalance l'accent dramatique et romanesque du thème. Il émane du couple un sentiment d'intemporalité.

¹⁰² Cf. Edith A. Standen, « Jean-Jacques-François Le Barbier and Two Revolutions », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 24, 1989, pp. 255-274.

¹⁰³ Joseph François Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain l'aîné, 1724, p. 432. Se reporter au chapitre VIII « Mort, Sépulture et Deuil », t. 2, pp. 359-458.

¹⁰⁴ Peggy Davis, « Allaitement funèbre et Caritas Indiana : les vertus maternelles d'une "race" en voie d'extinction au Nouveau Monde », *Actes du 3^e colloque Etudiant du Département d'Histoire*, Québec, artefact – CELAT, 2004, p. 41.

¹⁰⁵ Le terme « sauvage » vient de l'adjectif *silvaticus*, formé sur le substantive *silva* (forêt). Appliqué en français au règne du vivant humain, il qualifie un homme habitant un territoire primal en des temps mythiques.

La réception de l'œuvre est particulièrement intéressante puisqu'elle se poursuit, après son exposition en 1781 – en pleine guerre d'indépendance américaine – jusqu'en 1794, alors que s'achève la Terreur avec la chute de Maximilien Robespierre (1758-1794). Au Salon, les critiques s'intéressent au sujet comme à sa réalisation plastique. D'après *Le Mercure de France*, la toile de Barbier l'Aîné remporte « un succès décidé et très mérité »¹⁰⁶ auprès des artistes et du public. En témoigne la copie de l'œuvre gravée par François Robert Ingouf (1747-1812) (fig. 3), exposée au Salon 1793, dont s'inspirera le sculpteur Joseph Charles Marin (1759-1834) pour son ornement d'horloge en terre cuite, exposé deux ans plus tard, au Salon de 1795 (fig. 4). Malgré ce succès public et bientôt commercial, la toile n'a pas convaincu la critique la plus aguerrie qui trouve dans son ensemble la composition trop ramassée : « [...] il serait nécessaire que ce peintre, [...], calculât les mouvements qu'ont dû faire ses personnages, comment ils sont arrivés là, par où ils sortirent de l'embarras où ils les a mis, où ils retrouveront leurs jambes¹⁰⁷ [...] ». Denis Diderot (1713-1784) garde quant à lui une certaine retenue et mesure les qualités de l'œuvre à l'aune des conventions artistiques de l'époque¹⁰⁸.

Au centre du débat critique se trouve la portée édifiante de l'œuvre présentée. C'est moins l'amour parental du couple amérindien – qui satisfait les conceptions de l'époque sur les soins à porter aux enfants, développées dans les essais de Madame d'Épinay (1726-1783) et diffusées par la publication de *l'Émile ou De l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau¹⁰⁹ – que les qualités morales des parents endeuillés qui interrogent les spectateurs. Cette dévotion des Amérindiens envers leurs défunts devait en effet servir de leçon aux Français dont les morts étaient « aussitôt enterrés, aussitôt oubliés »¹¹⁰ lors des événements de la Révolution Française. Le célèbre écrivain Jacques Delille (1738-1813), qui condamne explicitement dans son poème *l'Imagination* (1806) le vandalisme perpétré contre les tombeaux royaux de l'abbaye de Saint-Denis, invoque dans une strophe le tableau de Le Barbier l'Aîné pour promouvoir

¹⁰⁶ Cité par Edith A. Standen, *op.cit.*, p. 257.

¹⁰⁷ Critique anonyme de 1781 trouvée dans le dossier biographique de Barbier l'Aîné, à la documentation peinture du musée du Louvre.

¹⁰⁸ *Œuvres complètes de Diderot, Salon de 1781*, t. XII, Nendeln, Kraus reprint, 1966, pp. 59-60 : « Sec et cru ; bien de composition, dessin correct, la touche n'est pas grande, la couleur n'est ni mauvaise ni bonne. Il n'y a point d'harmonie dans le tout ».

¹⁰⁹ Pour plus de détails à ce sujet voir l'article de Peggy Davis, *op. cit.*, 2004, pp. 37-58.

¹¹⁰ Cf. Margaret Denton Smith, « LeBarbier's "Un Canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant" : an Emblem Of Respect For The Dead In the Aftermath Of The French Revolution », *Notes in the History of Art*, vol. 9, No. 3, Spring 1990, p. 21.

le devoir moral des Nations à honorer leurs morts. Daté de 1794, le poème est écrit un an après la présentation de sa copie gravée au Salon de 1793 :

Dans ses marques des deuils quel sentiment profond !
Tandis que sur sa main posant son triste front,
L'époux morne et pensif pleure un fils qu'il adore,
La mère en gémissant vient le nourrir encore ;
Et sur la tombe, où gît l'objet de ses douleurs,
Elle verse en silence et son lait et ses pleurs¹¹¹.

Cette lecture s'explique par le changement de temporalité induit par les événements révolutionnaires. La référence à l'exemple nord-américain ne choque pas en 1794, alors qu'en 1781, un commentateur anonyme s'interrogeait sur l'intérêt de l'exemple amérindien auprès des citoyens français :

[...] De quelque pays que la morale nous vienne, elle est toujours la bien venue ; mais faut-il aller chez les Sauvages, chercher des leçons de tendresse pour les pères & les mères ? Si lorsque nous pointons la Carte, nous nous trouvons sous la latitude des Iroquois, le dernier ordre de nos Citoyens n'a guères plus de raison, & c'est le plus nombreux. Sans la pureté de la Religion, & la bonne police entre les mains tour-à-tour, de magistrats choisis, les choses ne seraient pas dans un si bon ordre¹¹².

A choisir, ce dernier préfère la veine sentimentaliste de *La dame de Charité* de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), puisée dans la vie ordinaire et le quotidien des Français. Selon le commentateur, l'exemplarité d'*Un Canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant* faillit en ayant recours aux mœurs lointaines de peuples étrangers que le peintre semble ignorer¹¹³.

Bien que discutée, l'œuvre de Le Barbier l'Aîné est en passe de devenir, pour le public français, un idéal à atteindre à la fin du XVIII^e siècle. Elle témoigne d'une aspiration plus large de la société vers un art édifiant, et participe en cela aux grands débats artistiques du début du XIX^e siècle.

¹¹¹ Jacques Delille, « Chant VII. La Politique », in *L'imagination, poème en huit chants*, Paris, A. Hiard, 1832, p. 220.

¹¹² Sic. Anonyme, *Galimatias Anti-critique des tableaux du Salon, ou la cause des meilleurs peintres et sculpteurs plaidée par un avocat*, Neufchatel, 1781, p. 28.

¹¹³ En note, l'auteur anonyme précise selon lui l'apparence qu'ont « les Sauvages » et se moque du peintre qui oublie selon lui toute vraisemblance pour s'approcher au plus près de l'exemple qu'il souhaite porter à son public : « Les Sauvages ont les cheveux bruns, également longs dans les deux sexes ; leur couleur est la même, leurs fatigues & leurs habillemens en font la cause : ils sont imberbers, & n'ont de poil sur aucune partie du corps ; leur nombril est peu apparent ; beaucoup n'en ont point du tout. L'auteur a fait comme Saint Thomas, a mis le doigt deffus. » Sic., Anonyme, *op. cit.*, 1781, p. 29.

La mort de la progéniture, ou la disparition programmée

Une autre pratique mortuaire amérindienne fait son apparition au Salon de 1806. *Le tombeau aérien, coutume américaine*, du peintre Louis Hersent (1777-1860), décrit le rite durant lequel le corps du défunt est disposé sur les branches d'un arbre¹¹⁴. Bien qu'aucune précision dans le livret du Salon ne permette de trancher en faveur d'une source littéraire en particulier, il est fort probable que le peintre se soit inspiré d'un passage de l'épilogue d'*Atala* (1801)¹¹⁵, dans lequel la fille de René l'Européen cherche à disposer sur un arbre son enfant empoisonné plus tôt par son lait. Lecteur de Chateaubriand, l'artiste présente, au même Salon, une toile figurant l'héroïne éponyme : *Atala s'empoisonne dans les bras de Chactas*¹¹⁶ (fig. 5). *Le tombeau aérien*, aujourd'hui non localisé, représente, selon le sous-titre porté au catalogue du Salon : *Une femme dont l'enfant est mort l'expose sur des lianes pour le faire sécher et conserver par ce moyen les restes inanimés de ses plus tendres affections. Dans sa main droite est encore la planche garnie de mousse sur laquelle il était emmaillotté.*

Cette œuvre fournit un prétexte aux contemporains de Louis Hersent pour débattre du manque de compassion et d'intérêt des mères européennes envers leurs enfants. Dans son commentaire du Salon, Pierre-Jean-Baptiste dit Publicola Chaussard (1766-1823) reproche à Hersent l'inexpressivité de sa jeune mère indienne endeuillée, dont les traits lui rappellent celle d'une « indifférente Européenne¹¹⁷ ». Il se fait l'avocat

¹¹⁴ Dans son ouvrage *Voyage en Amérique*, Chateaubriand explique que lorsque qu'un « [...] Sauvage meurt l'hiver à la chasse, son corps est conservé sur les branches des arbres ; on ne lui rend les derniers honneurs qu'après le retour des guerriers au village de sa tribu. » Cf. François-René vicomte de Chateaubriand, *Voyage en Amérique : suivi des Natchez*, Paris, Lefèvre, 1838, p. 111.

¹¹⁵ L'écrivain séjourne aux Etats-Unis en 1791. Il rédige de retour à Londres : *Atala, René et les Natchez*. Ce dernier texte paraît plus tardivement en 1826.

¹¹⁶ Cette œuvre est connue grâce à une gravure au trait par un certain C. Normand reproduite à la planche 43 du 12^e volume des *Annales du musée de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts*, Paris, chez C.P. Landon, 1806.

La toile fut présentée lors de l'exposition monographique au musée de la Vie romantique du 29 septembre 1993 au 9 janvier 1994. Selon l'adjointe au Directeur du musée, le musée n'a pas gardé de visuel.

¹¹⁷ Cf. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806. Ouvrage dans lequel les principales productions de l'école actuelle sont classées, expliquées, analysées... et représentées dans une suite de dessins exécutés et gravés par les plus habiles artistes...*, Paris, chez F. Buisson, 1806, p. 336 : « [...] rien de plus touchant que cette coutume qui a été célébrée en beaux vers. Pourquoi la poésie nous a-t-elle émus ? pourquoi la peinture produit-elle sur nous si peu d'impression ? serait-ce parce que la douleur de cette femme est plutôt celle d'une indifférente Européenne que celle d'une mère dont l'expression devrait avoir celle que doit mettre dans sa douleur l'énergie qui caractérise les actions, les passions, et enfin tous les sentiments des sauvages » Sic.

d'une peinture des passions de l'âme. Il est séduit par la poésie qui émane du sujet davantage que par son traitement plastique, mais reste dubitatif quant à l'exécution de la toile, notamment en raison de la couleur de peau des « sauvages » : « Quel plaisir peut donc trouver un Peintre à représenter des personnages couleurs de cuivre ? Ces sujets sont d'un effet au moins désagréable : tel est celui que produit l'uniformité générale de la teinte de la figure principale¹¹⁸ [...] ». Pour Chaussard, la représentation idéale de l'amour maternel est de l'ordre d'une poésie rêvée, elle s'affaiblit dans son incarnation plastique lorsque le peintre s'attache à rendre avec fidélité la couleur de peau des Sauvages. Les Indiens du *Tombeau aérien* sont à la fois trop proches et trop éloignés pour supporter la comparaison.

En reprenant à son compte la coutume américaine de la déposition de l'enfant mort sur un arbre, Chateaubriand offre dès la publication d'*Atala* la possibilité aux artistes de laisser affleurer sur la toile et le marbre l'affect des personnages. L'écrivain semble incorporer les deux images de deuils, peintes par Le Barbier l'Aîné et Hersent. Elles se retrouvent en effet en filigrane dans l'histoire de la fille de Céluta et de René l'Européen. Dans l'épilogue d'*Atala*, le narrateur fait la rencontre de la fille que René l'Européen a eue avec l'Indienne Céluta, alors qu'elle cherche un arbre sur les branches duquel elle peut exposer son enfant mort¹¹⁹. C'est alors qu'elle explique avoir fui l'avancée des Français avec son époux « et comme [son] lait était mauvais à cause de la douleur, il a fait mourir [son] enfant¹²⁰ ».

En 1819, le lyrisme de l'enfant mort, offert au ciel, inspire le jeune Victor Hugo (1802-1885). Dans une élégie longue de cinquante-sept vers, il évoque la détresse de la mère canadienne devant la perte de son enfant, anticipant l'arrêt brutal de la descendance. Conçu en hommage à l'auteur du *Génie du Christianisme* (1802), le poème témoigne non seulement de l'admiration que Victor Hugo porte très jeune à son aîné, mais aussi de l'impact des œuvres de Chateaubriand sur les artistes de son temps. Avec *La Canadienne / suspendant au palmier le tombeau de son nouveau né*, l'Amérique « semble ne bercer que des enfants morts¹²¹ » :

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ François-René de Chateaubriand, *Atala*, Librairie Gründ, 1938, pp. 119-120 : « Elle choisit un érable à fleurs rouges, festonné de guirlandes d'apios, et qui exaltait les parfums les plus suaves ».

¹²⁰ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 124.

¹²¹ Formule empruntée à Peggy Davis, *op. cit.*, 2004, p. 40.

Sur ce palmier qui te balance,
 Dors, tendre fruit de mon amour ;
 Mes bras, quelques instants, ont porté ton enfance,
 Ce fragile palmier te soutient à son tour ;
 Ainsi me berçait l'espérance.
 [...]

Quand pour bénir l'enfant, dont sa fille est la mère,
 Viendra mon père aux cheveux blancs ;
 Je guiderai ses pas tremblants
 Au pied de l'arbre funéraire ;
 Que lui dirai-je, hélas ? son regard attristé
 Se remplira des pleurs, dont ici je t'arrose...
 Le fils que j'ai porté repose
 Sur le palmier qu'il a planté.

Les éditions Hetzel¹²², publiant en 1885 les manuscrits originaux de Victor Hugo, agrémentent le poème mélancolique d'un sous-titre évocateur, *Stabat mater dolorosa*¹²³, en référence à la prière mariale : le *Stabat Mater* ou *Mère des Douleurs*. Le sort de la jeune amérindienne est aussitôt associé à celui de la mère du Christ. Plus encore, la mortalité infantile se lie au destin tout entier des peuples amérindiens. En effet, la contamination du lait maternel comme cause de la mortalité infantile est une idée développée en premier lieu par Voltaire, qui en avait déduit le phénomène de dépopulation en Amérique¹²⁴. Le roman de Chateaubriand s'en inspire probablement en partie, au même titre que les faits réels rapportés par le Père Charlevoix (1682-1761) dans *l'Histoire de la Nouvelle France*¹²⁵ pour évoquer la révolte des Natchez contre les colons et leur massacre au XVIII^e siècle.

A travers la fuite du couple de Natchez¹²⁶, Chateaubriand joue le rôle d'interprète d'un peuple portant en son sein l'idée de révolte¹²⁷. La puissance évocatrice

¹²² Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Œuvres de la première jeunesse*, édition définitive d'après les manuscrits originaux, J. Hetzel, Paris, vol. 1, 1885, pp. 251-253.

¹²³ En français : « Debout la mère des douleurs ».

¹²⁴ Cité en note 25 par Peggy Davis, op. cit., 2004, p. 56. Cf. Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, introduction, bibliographie, relevé de variantes, notes et index par René Pomeau, Paris, Garnier Frères, (1761), 1963, vol. II, p. 346.

¹²⁵ Cf. Chateaubriand, « Note », *Œuvres complètes*, t. XX, Paris, Lavocat Librairie, 1826, p. 353. Selon Claude Reichler, Chateaubriand a lu l'ouvrage de Lafitau et les écrits du père Jean de Brébeuf. Cf. Claude Reichler, « Littérature et anthropologie. De la représentation à l'interaction dans une Relation de la Nouvelle-France au XVII^e siècle », *L'Homme*, 2002/4, n° 164, p. 52.

¹²⁶ La rédaction des Natchez remonterait aux années 1789-1790 et 1799. Cf. Jean-Marie Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand : fictions de la Révolution », *Dix-huitième siècle*, 1/2008, n° 40, pp. 665-682.

du massacre n'est pas sans rappeler la marche forcée des Incas sous le contrôle des Espagnols et la mort consécutive de l'héroïne, Cora, et de son nouveau-né, dans l'ouvrage de Jean François Marmontel, *Les Incas ou la Destruction de l'empire du Pérou* (1777)¹²⁸. Les références de Chateaubriand oscillent donc entre le récit biblique, avec le thème de la fuite en Egypte, et la littérature romanesque du XVIII^e siècle. Ainsi, la disparition des peuples amérindiens par l'empoisonnement du lait serait à leur déportation sur le territoire américain. Dans le récit de son *Voyage en Amérique*, Chateaubriand explique que, pour les Indiens, l'idée de propriété existe à l'endroit où reposent les dépouilles de leurs ancêtres, faisant de la tombe leur seul monument : « Enlevez à des Sauvages les os de leurs pères, vous leur enlevez leur histoire, leur loi, et jusqu'à leurs dieux ; vous ravissez à ces hommes dans la postérité la preuve de leur existence comme celle de leur néant¹²⁹ ». Cette appréciation semble commune aux peuples euro-américains¹³⁰. Les *Notes on the State of Virginia* (1785) de Thomas Jefferson (1743-1826) sont un exemple détaillé et précoce de cette littérature de mauvaise augure¹³¹. Dans la *Démocratie en Amérique* (1832), Alexis de Tocqueville (1805-1859) rend également responsable de la disparition des populations autochtones l'extinction progressive de leurs proies traditionnelles et les traités passés avec les colons Euro-américains. Tocqueville note leur irrémédiable anéantissement : « Ces sauvages n'ont pas seulement reculé, ils sont détruits¹³² ». Cette idée, diffusée sous la Monarchie de Juillet, connaît par la suite une longévité spectaculaire et teintera les propos et le regard des artistes sur les Indiens tout au long du siècle. En forme de présage, elle porte selon Daniel Fabre l'empreinte de la génération des écrivains

¹²⁷ René de Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1969, t. I, p. 160 : « Toutes les tribus indiennes conspirant, après deux siècles d'oppression, pour rendre la liberté au Nouveau Monde, me parurent offrir un sujet presque aussi heureux que la conquête du Mexique. »

¹²⁸ « Enfin, l'excès de la douleur rompant les nœuds dont la nature retenoit encore dans ses flancs le fruit d'un malheureux amour, elle expire en devenant mere. Mais cet accès de désespoir n'a pas été mortel pour elle seule ; & l'enfant qu'elle a mis au monde en est frappé. » Sic. Cité par Peggy David, qui fait le parallèle entre la mort de l'enfant de l'indienne, fille de Céluta, et celle de Cora et de son enfant. Cf. Peggy David, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁹ François-René vicomte de Chateaubriand, *Voyage en Amérique : suivi des Natchez*, 1838, p. 112.

¹³⁰ Voir à ce sujet l'étude fondamentale de Brian William Dippie, *op. cit.*, 1991.

¹³¹ Selon Jefferson les raisons qui présagent de la disparition des Amérindiens sont les « spiritueux, la petite vérole, la guerre, et la réduction de territoire d'un peuple qui vivait principalement des productions spontanées de la nature ». Traduit de l'américain : « Spirituous liquors, the small-pox, war, and an abridgment of territory to a people who lived principally on the spontaneous productions of nature ». Cf. Brian W. Dippie, *op. cit.*, 1991, p. 34.

¹³² Université de Paris VII, *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1979, p. 164.

romantiques : « L'œil de Tocqueville peut “voir” cette scène car il est formé par la sensibilité de Chateaubriand, de Scott et de Cooper, il y ajoutera une implacable analyse sociale et politique qui lie expansion de la civilisation blanche américaine et destruction des premiers occupants¹³³ ».

Dans ce contexte, deux œuvres en particulier portent ce débat sur la scène artistique parisienne. Toutes deux abordent la question de la disparition d'un peuple amérindien en raison de son déplacement et s'inspirent directement d'*Atala* de Chateaubriand. Leurs conditions de création paraissent intimement liées bien qu'aucune étude ne semble les avoir abordées conjointement. Il s'agit d'*Une famille indienne exilée* du jeune Bruxellois Henri Decaisne (1799-1852)¹³⁴, présentée pour sa première exposition au Salon en 1824, et celle des *Natchez* envoyée plus tardivement au Salon de 1835 par Eugène Delacroix, alors au faite de sa gloire.

Henri Decaisne choisit de représenter la fuite du couple de Natchez et cite dans le catalogue du Salon les paroles de la jeune accouchée : *Les blancs se sont emparés de nos terres, en disant qu'elles leur été données par un roi d'Europe. Nous avons levé les yeux au ciel, et, chargés des cendres de nos aïeux, nous avons pris notre route à travers le désert. Je suis accouchée dans la marche, et comme mon lait était mauvais à cause de la douleur, il a empoisonné mon enfant.* La toile reste non localisée malgré nos recherches, et les commentaires sont rares. Déjà, en 1993, l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais déplorait qu'aucune « étude sérieuse », depuis la notice biographique rédigée par l'écrivain Louis Joseph Alvin (1806-1887) datant de 1854¹³⁵, ne se soit penchée sur la carrière de Decaisne¹³⁶. Un article de l'historien de l'art Martial Guéron, évoque l'itinéraire pictural de l'artiste

¹³³ Cf. Daniel Fabre, « D'une ethnologie romantique », in Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Presses universitaires de Nancy, 2011, p. 49.

¹³⁴ On trouve aussi l'orthographe De Caisne sous la plume de Lamartine et de Musset, alors que l'artiste signait en un mot. Cf. A. Mabile de Poncheville, « Le peintre Henri Decaisne, inspirateur de Lamartine et de Musset », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1961, LXIII, p. 237.

¹³⁵ Louis Joseph Alvin, « Notice biographique sur le peintre bruxellois Henri De Caisne », extrait du t. XXI, n° 10, *des Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1854.

¹³⁶ *Les salons retrouvés : éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848, Répertoire des artistes ayant exposé dans les salons du Nord de la France : 1815-1848*, Lille, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1993, t. 2, pp. 162-163. Au sujet des rapports entre Decaisne et les écrivains Alphonse de Lamartine (1790-1869) et Alfred de Musset (1810-1857), se reporter à l'article de A. Mabile de Poncheville, *op. cit.*, pp. 226-237.

l'ayant amené à devenir « un adepte du “juste milieu” artistique¹³⁷ ». Dès son arrivée à Paris en 1818, Henri Decaisne semble bénéficier de l'appui d'éminents artistes. On lui présage un avenir prometteur. Selon son maître, Jacques-Louis David (1748-1825) « ce jeune homme a l'amour de la gloire. Il est travailleur, il est instruit, il est fait pour parvenir¹³⁸ ». Ce dernier confie l'éducation artistique du jeune élève à Antoine-Jean Gros (1771-1835). Decaisne avait travaillé un an plus tôt dans l'atelier de Girodet et y aurait acquis « un vice si faux d'envisager la nature que, malgré ses louables efforts [David] ne pu[t] jamais [l'] extirper¹³⁹ ».

C'est donc avec une certaine liberté par rapport à l'enseignement académique de David que Decaisne aborde ses sujets tirés de ses lectures, comme en témoignent les titres de ses toiles¹⁴⁰. Il appartient à une génération d'artistes qui célèbrent les œuvres de Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Walter Scott (1771-1832) et William Shakespeare (1564-1616)¹⁴¹. Alvin reconnaît volontiers les talents et la clairvoyance du peintre : « Celui qui, guidé par le seul instinct du beau et du vrai, avait su deviner l'avenir réservé au mouvement littéraire de cette époque, ne pouvait manquer de s'associer à la révolution qui s'accomplissait dans le domaine de l'art qu'il avait embrassé¹⁴² ». C'est probablement par le biais de son engagement auprès du mouvement philhellène en France qu'Eugène Delacroix le rencontre¹⁴³. A l'approche du Salon de 1823, ce dernier juge sans appel les œuvres de Decaisne dans son *Journal* : « Hier, couru, été chez Deq[aisne] ; exécration peinture¹⁴⁴ ». *Une Famille indienne*¹⁴⁵ se

¹³⁷ Cf. Martial Guédron, « Henri Decaisne, “un adepte du “juste milieu” artistique” », *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n° 12, 1993, pp. 116-123.

¹³⁸ *Les salons retrouvés : éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848, Répertoire des artistes ayant exposé dans les salons du Nord de la France : 1815-1848, op. cit.*, pp. 162-163.

¹³⁹ Sic. Lettre de Jacques-Louis David à Antoine-Jean Gros, datée du 23 décembre 1820, citée dans *Jacques-Louis David, 1748-1825, cat. exp. Musée du Louvre, Département des peintures, Paris, Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990, Paris, eds. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 627.*

¹⁴⁰ De 1824 à 1830, Henri Decaisne expose *Milton dictant à ses filles, Le Paradis perdu, Les Adieux de Charles I^{er} à sa famille, Marguerite de Valois sauvant la vie à un protestant, Lady Francis implorant Cromwell* et un sujet tiré de Walter Scott : *Elisabeth surprenant Leicester aux pieds d'Amy Robsart*.

¹⁴¹ Louis Joseph Alvin, *op.cit.*, p. 36.

¹⁴² *Ibid*, p. 40.

¹⁴³ Henri Decaisne, peint en faveur de la cause grecque, *Le Souliote en embuscade* et *Les Pêcheurs grecs trouvant sur la grève le corps d'une femme assassinée*. Cf. Alvin, *op. cit.*, p. 40. Henri Decaisne et Delacroix sont tous les deux membres de la Société libre de peinture et de sculpture fondée le 18 octobre 1830. Cf. Martial Guédron, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁴ Eugène Delacroix, *Journal*. Nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, vol. 1, 1822-1857, Paris, J. Corti, 2009, p. 124.

trouve parmi les cinq toiles que Decaisne s'apprête à exposer. L'avis tranché de Delacroix serait-il l'expression d'une jalousie envers un rival formé par les figures tutélaires du Salon, alors même que Delacroix avait fait de l'événement son tremplin pour s'insérer dans un système de commande tout à fait officiel ?¹⁴⁶

Delacroix s'intéresse lui aussi au massacre des Natchez et réfléchit depuis quelques mois à une composition. En décembre 1823, il note dans son carnet : « Je travaille à mes sauvages »¹⁴⁷. A l'époque, la rivalité entre les deux artistes est entretenue par la critique, et plus particulièrement par Auguste Jal (1795-1873), un proche de Delacroix¹⁴⁸. Les deux artistes entretiennent des rapports pour le moins piquants jusque dans les années 1840¹⁴⁹. Dans son *Journal*, à la date du 25 janvier 1857, Delacroix se remémore qu'il « a connu un peintre très médiocre et très froid qui, en regardant les chevaux fougueux de Gros, n'était pas satisfait¹⁵⁰ ». Onze années plus tard, Delacroix entreprend donc d'exposer *Les Natchez* (fig. 6) au Salon de 1835, accompagné d'un sous-titre expliquant le passage représenté : *Fuyant le massacre de leur tribu, deux jeunes sauvages remontent le Meschacebé. Pendant le voyage, la jeune femme a été prise des douleurs de l'enfantement. Le moment est celui où le père tient dans ses bras le nouveau-né qu'ils regardent tous deux avec attendrissement. Chateaubriand épisode d'Atala*. Le titre explicatif du livret du Salon rappelle précisément la toile de Decaisne. Dès ses premiers dessins, Delacroix choisit de peindre la fuite du couple et de l'enfant, dépossédés de leurs terres en Virginie et condamnés à l'exil. La scène a lieu dans un

¹⁴⁵ Au Salon de 1824, Henri Decaisne présente cinq œuvres : *Un Ecce homo* (n° 422) ; *Une famille indienne exilée* inspirée de l'épilogue d'*Atala* de Chateaubriand (n° 423), *Le Paria et la jeune bramène* inspiré de la *Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre (n° 424), *Mort des neveux de Richard III* inspiré du *Richard III* de William Shakespeare (n° 425) et un *Portrait de M. V...* (n° 426).

¹⁴⁶ Voir au sujet de la stratégie mise en place par les « artistes d'exposition » aux salons, l'article de Sébastien Allard, « Paris 1820. Du chef d'école au grand artiste, l'art à l'épreuve de la modernité », in *Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique*, actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2005, pp. 1-28.

¹⁴⁷ Il note dans son journal à la date du « 22 ou [Sic] 23 décembre 1823 mardi à minuit. Je travaille à mes sauvages ».

¹⁴⁸ Auguste Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, pp. 117-120 : « M. Decaisne a un talent plus complet que la plupart de ses compétiteurs romantiques. [...] Cet artiste a déjà beaucoup de talent : sa part dans l'exposition est belle ; s'il joignait à son savoir-faire un peu de cette flamme dont M. Delacroix est dévoré, ce serait un peintre romantique fait pour les plus grands succès. »

¹⁴⁹ Selon Martial Guédron, *op. cit.*, p. 123, note 30.

¹⁵⁰ Reproduit à la note 31 par Martial Guédron, *op. cit.*, p. 123.

Il faut souligner que l'amertume de Delacroix vient probablement du fait qu'il aurait souhaité recevoir l'appui de Decaisne, à qui il avait laissé le soin de rédiger une pétition, dans sa lutte contre l'enseignement de l'Institut de France. Cf. A. Mabille de Poncheville, *op. cit.*, p. 16.

paysage désolé. Le premier plan lumineux est contrebalancé par l'atmosphère orageuse du lointain et ses nuances bleutées. Le couple a réussi à fuir à bord d'une simple embarcation en suivant le cours du Mississippi, emportant dans son exode quelques objets du quotidien : haches et récipients. Delacroix se différencie cependant des autres représentations en choisissant de peindre l'instant précédant l'empoisonnement de l'enfant par le sein maternel¹⁵¹. Avec habilité, il tente de rendre la félicité du couple, la douceur du père envers son enfant et l'instant suspendu de la naissance. Le journaliste et critique d'art Victor Schœlcher (1804-1893) s'avère le commentateur le plus sensible de l'œuvre. De retour d'un séjour en Amérique où il élabore de 1828 à 1830 sa future action anti-esclavagiste, il y voit la menace imminente qui pèse sur le bonheur du jeune couple et de leur enfant :

Dans *les Natchez*, rien de plus triste que cette savane immense et unie, que ce fleuve coulant avec lenteur et sans murmure ; rien de plus mélancolique que cette nature calme, que cet air de solitude dont sont enveloppées les deux êtres vivans qui fuient les persécutions, qui souffrent et qui aiment¹⁵².

Comme le sous-entend Victor Schoelcher, dépouillée du détail exotique – caractéristique aux reconstitutions historiques – la composition n'en est que plus riche. La sobriété des sentiments exprimés touche particulièrement le critique qui range *Les Natchez* auprès des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art :

Toutes les intelligences nobles seront délicieusement sensibles à une pareille poésie quand elles voudront l'apprécier. A cela, M. Delacroix joint une puissance et une propriété d'expression rares à trouver, même chez les grands maîtres. *Les Natchez*, sous ce rapport, nous semblent un véritable chef-d'œuvre. Deux jeunes sauvages, fuyant le massacre de leur tribu, remontent un fleuve ; pendant le trajet, la femme est prise des douleurs de l'enfantement ; ils s'arrêtent sur le rivage, et le père tient dans ses bras le nouveau-né, il le contemple, il le presse avec amour sur sa poitrine. La mère, appuyée contre un petit tertre, toute accablée encore des souffrances qu'elle vient de supporter, regarde son enfant et l'homme qu'elle aime avec attendrissement. Cette composition, d'une touchante simplicité, est bien plus suave et d'une délicatesse de cœur bien plus charmante encore que je ne sais l'écrire. Heureux ceux-là qui peuvent, comme les pauvres sauvages, s'aimer en liberté et s'adorer dans leurs enfants¹⁵³ !

¹⁵¹ Cf. Eugène Delacroix (1798-1863), *Couple d'indiens au bord d'un fleuve avec un enfant, étude pour "Les Natchez"*, 1823-1824, lavis brun, mine de plomb, pinceau (dessin), 0.199 m x 0.307 m, Paris, musée du Louvre, D.A.G. RF 9219.

¹⁵² Sic. Victor Schœlcher, « Salon de 1835. Deuxième article », *Revue de Paris*, 5 avril 1835, t. 16, p. 59.

¹⁵³ *Ibid.*

La petite toile est donc analysée comme « une lamentation poignante sur une race qui s'éteint¹⁵⁴ ».

Le thème macabre de l'allaitement funèbre apparaît pour la dernière fois au Salon de 1872, sous les ciseaux du sculpteur nivernais Emile André Boisseau (1842-1923). L'artiste gagne une médaille de seconde section lors de l'exposition du plâtre de *La Fille de Céluta pleurant son enfant*¹⁵⁵ (fig. 7) au Salon de 1869. En 1872, il vend à l'Etat une traduction en marbre de son œuvre pour 7000 francs. Les critiques reconnaissent dans cette Piéta païenne les talents du jeune sculpteur formé à l'Ecole des Beaux-Arts, dans les ateliers de Jean-Marie-Bienaimé Bonnassieux (1810-1892) et Augustin-Alexandre Dumont. Dans la *Revue des Deux-Mondes*, on juge le « groupe touchant, d'un sentiment heureux et vrai¹⁵⁶ ». Paul Casimir Perier (1812-1897), dans ses *Propos d'art à l'occasion du salon de 1869*, assure que « [...] cela est fin, gracieux, malin et joli dans la bonne acceptation, malgré ce qui manque d'études encore et de soin, dans l'intime détail, quand on le serre d'un peu près¹⁵⁷ ». Un genou à terre et l'autre relevé, l'indienne presse sur son sein le corps de son enfant inanimé. L'harmonie des courbes des deux corps entrelacés adoucit le caractère morbide du groupe sculpté. Bien que ramassée sur elle-même, la sculpture possède un mouvement giratoire qui force l'admiration. Théophile Gautier retient dans son commentaire du Salon de 1869 « cette figure pleine de grâce et de sentiment¹⁵⁸ ». Bien que « charmante », l'œuvre selon lui manque de crédibilité¹⁵⁹. Il regrette notamment que l'exécution ne rende pas justice à l'identité du modèle, à ce « type indien » pas « assez nettement exprimé »¹⁶⁰. Il ajoute, intéressé par la description des types humains en art :

¹⁵⁴ *L'Amérique vue par l'Europe, op. cit.*, p. 256.

¹⁵⁵ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, Paris, Charles de Mourgues frères, successeurs de Vincron, 1869, p. 454.

¹⁵⁶ Edmond About, « Le Salon de 1869 », *la Revue des Deux Mondes*, 39^e année, seconde période, t. LXXXI, 1^{er} mai 1869, p. 734.

¹⁵⁷ Paul Casimir Perier, *Propos d'art à l'occasion du salon de 1869 : Revue du Salon*, Paris, Michel Lévy, 1869, p. 270.

¹⁵⁸ Théophile Gautier, « Salon de 1869 », *Tableaux à la plume*, Paris, Le Livre à la carte, 1997, p. 335.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

Un plâtre ne peut rendre la teinte d'un peau-rouge, mais dans la configuration de la tête, dans la saillie des os, certaines particularités indiquent la race. Ainsi l'on peut très bien faire un nègre en marbre blanc. Personne ne s'y trompera ; [...]¹⁶¹.

Avec cette dernière représentation de la *Fille de Céluta* au Salon, un glissement s'est clairement opéré. Les attentes du monde artistique ont évolué. Il ne s'agit plus d'ériger l'Indien en modèle de piété, ni d'en faire le support d'une rêverie romantique orienté vers un monde lointain et exotique. En 1872, le critique d'art, pour qui le thème n'est plus une nouveauté, exige du sculpteur un traitement plus approprié en accord avec les connaissances établies par les sciences de l'homme.

1.1.2 CHRONOLOGIE D'UNE ICONOGRAPHIE

Le critique d'art Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) parle « d'une espèce de fureur »¹⁶² s'emparant de ses contemporains à la lecture d'*Atala*. Un phénomène qu'illustrent parfaitement les vingt-cinq toiles présentées aux Salons de 1802 à 1910, et les deux œuvres exotiques – l'une peinte, l'autre sculptée – présentées dans la section des Beaux-Arts des Pays-Bas et de l'Autriche à l'Exposition universelle de 1855¹⁶³. S'inspirant du récit que fait Chactas de ses aventures, la plupart des œuvres incluent les personnages d'*Atala* et du Père Aubry. Par souci de cohérence et afin de saisir les enjeux propres à l'iconographie atalienne, nous étudierons ces œuvres de manière chronologique, privilégiant la date de leur présentation aux Salons. Les nombreuses représentations d'*Atala*, la belle suicidée aux portes de la mort, semblent parfaitement s'accorder avec la sensibilité du siècle. Il convient d'accorder une place prédominante aux *Funérailles d'Atala* de Girodet que des générations d'artistes chercheront à égaler. Seule une poignée d'entre eux se détacheront de l'engouement du siècle pour la composition de Girodet en choisissant de représenter d'autres épisodes marquants du roman.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Cité par Susan Jean Delaney, *Representations of Chateaubriand's Atala in the Fine Arts and in the Popular Arts*, op. cit., p. 11.

¹⁶³ Il s'agit du groupe sculpté par Innocent Fraccaroli (1805-1882), *Atala et Chactas*, présenté dans la section des Beaux-Arts de l'Autriche et de la toile de F. S. Coos, *Chactas l'indien et l'ermite Aubry veillant auprès du corps d'Atalan* présentée dans la section des Beaux-Arts des Pays-Bas.

***Atala* ou la violence du sentiment amoureux**

Chronologiquement, seulement trois œuvres précèdent l'exposition de l'*Atala au tombeau* de Girodet au Salon de 1808. Si chaque artiste retient un épisode particulier tiré du roman, la majorité s'accorde pour représenter la mort de l'héroïne, paroxysme du drame sentimental.

L'œuvre de Chateaubriand trouve une de ses plus originales expressions plastiques avec la *Jeune fille près d'une fenêtre pleurant sur un passage d'Atala* d'Elisabeth-Henriette-Marthe Lorimier (1775-1854)¹⁶⁴ (fig. 8). Cette toile aux dimensions dignes d'une peinture d'histoire regroupe les genres du portrait et de la nature morte. Assise à une table, une jeune fille profite de la luminosité d'une fenêtre pour poursuivre sa lecture du roman *Atala*. Le mobilier, raffiné, se compose d'une chaise à bandeau bleu, d'un guéridon dont le pied en corolle soutient un plateau, et d'un vase à motif noir posé sur le rebord de la fenêtre, orné d'un bouquet de fleurs. Une main sur l'ouvrage, l'autre soutenant sa tête, la jeune fille est absorbée dans sa lecture comme le suggère l'inclinaison du corps. Dans la lignée de Jean-Siméon Chardin (1699-1779), la jeune élève de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) et de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)¹⁶⁵ met en scène une lectrice anonyme, émue par le roman de Chateaubriand paru un an plus tôt. Le thème iconographique se rattache aux nombreuses représentations de la lecture dans l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, et fait preuve d'une grande délicatesse psychologique en montrant les émotions d'une jeune lectrice¹⁶⁶. Henriette Lorimier a l'ingéniosité de choisir un ouvrage dont la réputation ne fait que grandir, donnant une publicité croissante à sa toile, présentée au Salon de 1802. Il ne s'agit pas d'un

¹⁶⁴ Je remercie les propriétaires actuels de m'avoir permis de photographier l'œuvre et d'en publier une reproduction.

¹⁶⁵ Voir à son sujet les deux articles d'Alain Pougetoux, « Peinture troubadour, histoire et littérature : autour de deux tableaux des collections de l'Impératrice Joséphine », *Revue du Louvre*, 1994-2, pp. 51-60 et « Un autoportrait d'Henriette Lorimier », *Bulletin de la société des amis des musées de Dijon*, 1995-1, pp. 47-51 ainsi que l'ouvrage : *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, Paris, Gallimard, Ajaccio, Musée Fesch, 2007 et la thèse de Margaret Ann Oppenheimer, *Women Artists in Paris: 1791-1814*, sous la direction de Robert Rosenblum, thèse d'histoire de l'art, Institute of Fine Arts, New York, New York University, 1996.

¹⁶⁶ Michael Fried, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

autoportrait de l'artiste, même si elle a sans doute aimé le récit de Chateaubriand que des liens d'amitiés unissent à sa famille¹⁶⁷.

La toile d'Henriette Lorimier n'est pas l'unique œuvre du Salon de 1802 ayant pour sujet *Atala*. Remarqué par les critiques, le *Convoi d'Atala* du peintre Claude Gautherot (1769-1825), Grand Prix de Rome de 1798, remporte un certain succès¹⁶⁸. Le tableau est acheté par Lucien Bonaparte (1775-1840), chez qui Chateaubriand fit ses premières lectures du roman¹⁶⁹. Il est connu grâce à sa copie gravée en taille-douce par Etienne Frédéric Lignon (1779-1833)¹⁷⁰ (fig. 9). La toile reprend le récit que Chactas fait à René l'Européen de l'acheminement du corps d'Atala à la sépulture, en compagnie du Père Aubry et de son chien¹⁷¹. L'animal ouvre la marche de ce convoi funéraire que l'on aperçoit au détour d'un virage. Atala inanimée est dans les bras de Chactas. Le jeune Indien ne peut détacher son regard du visage de son aimée, malgré le chemin pentu qu'ils empruntent à travers les collines. L'abattement du religieux se lit à travers les épaules et sa tête baissées. Charles Paul Landon (1760-1826), conservateur au musée du Louvre, souligne dans ses *Annales* la cohérence de la toile, le peintre ayant assujetti les attitudes des personnages et la description du paysage au drame en train de se jouer :

¹⁶⁷ L'homme de lettres François-Charles-Hugues-Laurent Pouqueville (1770-1838), son compagnon à partir de 1817, était un proche de l'écrivain. Henriette Lorimier peint d'ailleurs un portrait de Mme de Chateaubriand en 1840, aujourd'hui conservé à l'infirmerie Marie-Thérèse à Paris. Ces informations proviennent de l'étude non publiée du tableau de Monsieur le Conservateur Guy Massin Le Goff, qui a eu la générosité de me la transmettre.

¹⁶⁸ *Biographie nouvelle des contemporains : ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers ; précédée d'un tableau par ordre chronologique des époques célèbres et des événements remarquables, tant en France qu'à l'étranger, depuis 1787 jusqu'à ce jour, et d'une table alphabétique des assemblées législatives, à partir de l'assemblée constituante jusqu'aux dernières chambres des pairs et des députés*, volume 9, Paris, Librairie historique, 1820-1825, p. 473 : « Cette production touchante, et qui rappelait le style de Lesueur, fixa l'opinion publique sur son talent. »

¹⁶⁹ Cf. Sidonie Lemeux-Fraitot, *op. cit.*, p. 355.

¹⁷⁰ La gravure reproduite au numéro 731 de l'ouvrage : *Musée de peinture et de sculpture ; ou, Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil ; avec notice descriptives critiques et historique, par Duchesne Aîné*, Paris, Audot éditeur, 1831, vol. 12, n. p.

¹⁷¹ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, pp. 111-112 : « Je chargeai le corps sur mes épaules ; l'ermite marchait devant moi, une bêche à la main. Nous commençâmes à descendre de rochers en rochers, la vieillesse et la mort ralentissaient également nos pas. A la vue du chien qui nous avait trouvés dans la forêt, et qui maintenant, bondissait de joie, nous traçait une autre route, je me mis à fondre en larmes. »

Ce tableau, du genre pathétique, a été vu avec intérêt. La composition en est sage. L'artiste a judicieusement rassemblé tous les accessoires qui pouvaient concourir à l'effet général. Les figures sont bien pensées ; les attitudes sont expressives. Le site sauvage et mélancolique est parfaitement adapté au sujet. Tout, jusqu'au chien fidèle qui précède la marche funèbre, concourt à l'unité d'expression, et cette unité est essentielle dans un art qui ne présente qu'un instant pour exercer son pouvoir sur le spectateur¹⁷².

Landon a eu une seconde fois l'occasion de décrire la toile. Il apporte alors des détails que la gravure ne permet pas de voir, telle que la fleur qui repose sur le « sein décoloré¹⁷³ » d'Atala. Il complimente par ailleurs Gautherot de s'être emparé le premier du sujet, donnant à ses figures grandeur nature « un aspect mélancolique, silencieux, sauvage, et parfaitement conforme au sujet¹⁷⁴ ».

Seulement quatre années plus tard, le peintre Louis Hersent présente au Salon : *Atala s'empoisonne dans les bras de Chactas* (fig. 5). Grand lecteur, son intérêt pour l'Amérique grandit à la découverte du roman de Chateaubriand et s'affirme dans les années 1808-1810, à travers plusieurs toiles ayant pour sujet le roman de Marmontel sur la conquête de l'Amérique par les Espagnols au XVII^e siècle : *Les Incas ou la destruction du Pérou*¹⁷⁵. Il est possible qu'il ait partagé cet engouement avec Henriette Lorimier, tous deux anciens élèves de Jean-Baptiste Regnault. La toile du Salon de 1806 est considérée comme décisive dans la carrière du peintre, jusqu'alors « sous la dépendance de l'enseignement de l'École¹⁷⁶ ». Selon Paul d'Ivoi¹⁷⁷, Hersent représente une génération emportée par l'imagination romantique. Il a « l'âme capable de trouver un grand charme aux sentiments découverts dans les régions mystérieuses de l'âme humaine par l'auteur de Faust et Werther, par l'auteur de Corinne et par l'auteur de

¹⁷² Charles Paul Landon, *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1801-1809, vol. 3, p. 100.

¹⁷³ Charles Paul Landon, « Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure. Examen des ouvrages Exposés au Salons », *Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, vol. 2, 1802, p. 8.

¹⁷⁴ Charles Paul Landon, *op. cit.*, vol. 2, 1802, p. 7.

¹⁷⁵ Cf. Le catalogue de la bibliothèque de Louis Hersent établi à sa mort dénombre plus de neuf-cent ouvrages. S'inspirant des *Incas* de Marmontel, il peint deux tableaux : *Las Casas malade soigné par des sauvages* et le *Massacre des Incas*, reproduits dans le catalogue d'exposition : *Louis Hersent : peintre d'histoire et portraitiste*, cat. exp. Paris, Maison de la vie romantique, 29 septembre 1993 - 9 janvier 1994 Paris, Paris-musées, 1993, pp. 38-39.

¹⁷⁶ *Louis Hersent : peintre d'histoire et portraitiste, op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁷ Il ne s'agit pas du romancier Paul Deleute (1856-1915), qui hérite du pseudonyme d'Ivoi que de nombreux écrivains ont avant lui utilisé dans sa famille.

René¹⁷⁸ ». Or, c'est précisément ce que lui reproche « la grande figure de la critique de l'époque post-thermidorienne¹⁷⁹ », Pierre Jean-Baptiste Chaussard. Ce dernier, proche de David et défenseur de l'héritage républicain, encourage inlassablement une peinture capable de saisir les hésitations de l'âme sans en oublier la portée collective :

Mais une pensée fautive, exagérée, contre la Nature, la saine morale et la religion, ne peut produire un bon Tableau. Si la Peinture, ainsi que l'éloquence et la Poésie doit toujours présenter des sujets instructifs, nous le demandons à l'Auteur du Tableau comme à celui du Poème, quelle est l'instruction qui résulte du spectacle d'un Suicide¹⁸⁰.

L'inventivité de Hersent réside dans l'ingénieuse contraction de l'intrigue et la suggestivité des motifs. Le peintre condense le récit de l'action rapportée par Chactas. L'œuvre montre les deux amants surpris par un orage, écho au déchirement intérieur de la jeune métisse, « vêtue à la mode de Paris¹⁸¹ ». Le ton de l'œuvre est funeste. Dans les bras de son amant, Atala est tourmentée. Elle a fait vœu de chasteté sur le lit de mort de sa mère. Prête à succomber à l'étreinte de Chactas, qui tente de la protéger de la pluie, Atala « s'arme d'un venin qu'elle portait secrètement¹⁸² [...] ». Le souffle divin du « grand Esprit » – ainsi nommé par Atala et Chactas – vient gonfler les draperies des deux personnages, entrelacés. Une sensibilité qui manque à l'interprétation de Pierre Jean-Baptiste Chaussard : « On se demande encore pourquoi tout étant mouillé par l'orage, les draperies ne le sont pas, et pourquoi les jambes et les pieds des acteurs ne se ressentent pas de la fatigue d'une route aussi pénible, sur un théâtre aussi glissant¹⁸³ ». Hersent emprunte sa formule plastique à « la mythologie galante propres aux traditionnels amours des Dieux¹⁸⁴ ». L'érotisme de la scène n'échappe pas à l'ami du peintre, Charles Paul Landon, qui décrit longuement l'instant choisi dans son

¹⁷⁸ Louis Hersent : *peintre d'histoire et portraitiste*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁹ *Mélancolie : génie et folie en Occident*, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 février-7 mai 2006, Paris, Gallimard, 2005, p. 285.

¹⁸⁰ Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *op. cit.*, pp. 362-363.

¹⁸¹ Cf. *Chateaubriand, 1768-1848, exposition du centenaire*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1948. p. 27.

¹⁸² Charles Paul Landon, *Les Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1801-1809, vol. 12, pp. 93-94.

¹⁸³ Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *op. cit.*, pp. 362-363.

¹⁸⁴ Stéphane Guégan, « De Chateaubriand à Girodet : Atala ou la belle morte », in *Chateaubriand et les Arts*, *op. cit.*, p. 143.

commentaire de l'œuvre¹⁸⁵. On aperçoit à l'arrière-plan l'arrivée du missionnaire, le Père Aubry, auquel Atala avoue son péché.

Aux Salons, les épisodes du récit de Chateaubriand repris par les artistes sont variés, bien que leur attention se cristallise en général sur la mort de l'héroïne. La confrontation des œuvres de Lorimier, Gautherot et Hersent est éloquente de ce point de vue. Cette dernière en particulier montre le traitement érotique d'un thème morbide. Hersent précède en cela la démarche de Girodet où l'érotisme culmine à travers la sobriété plastique.

L'invention de Girodet

Anne-Louis Girodet-Trioson est le quatrième artiste à présenter un tableau inspiré du roman de Chateaubriand au Salon. *Atala au tombeau* (fig. 10) est une commande de Louis-François Bertin dit Bertin l'Aîné (1766-1841), fondateur du *Journal des Débats* et opposant à l'Empire. L'œuvre est dédiée à son ami Chateaubriand, pour célébrer son retour de Terre Sainte¹⁸⁶. Girodet a lui-même rencontré l'écrivain à Londres vers 1800¹⁸⁷. Comme Hersent avec le *Suicide d'Atala*, Girodet crée une unité d'action et de temps, regroupant sur la toile plusieurs épisodes du récit. Enveloppé dans un linceul, le corps d'Atala devant la fosse est embrassé par son amant Chactas et soutenu par les mains pansées de l'abbé, mutilées « par des indiens idolâtres¹⁸⁸ ». Girodet peint l'Indien tombé à genoux qui « incline la tête au pied du lit d'Atala¹⁸⁹ » alors qu'il vient de lui promettre de se convertir à la religion catholique, quelque temps avant la dernière onction reçue des mains de l'abbé et le moment de l'ensevelissement final « sous l'arche d'un pont naturel, à l'entrée des Bocages de la mort¹⁹⁰ », près du cimetière des Indiens surmonté d'une croix de bois¹⁹¹. Chactas est

¹⁸⁵ Cf. Charles Paul Landon, *Les Annales du Musée*, vol. 12, pp. 93-94.

¹⁸⁶ Chateaubriand était revenu à Paris le 5 juin 1807 et s'installe à la Vallée-aux-Loups le 22 juillet 1807. Cf. Sidonie Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet Trioson (1767-1824)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Eric Darragon, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 350.

¹⁸⁷ Cf. Sidonie Lemeux-Fraitot, *op. cit.*, p. 354.

¹⁸⁸ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 68.

¹⁸⁹ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 104.

¹⁹⁰ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 109.

¹⁹¹ *Ibid.*

simplement vêtu d'un tissu à frange de couleur rouge ; une liberté prise par le peintre par rapport au manteau d'écorce de frêne et aux mocassins de peau de rat musqué avec du poil de porc-épic qu'Atala lui confectionne à au fil du roman¹⁹². La scène se déroule au sein d'une grotte, véritable crypte primitive, « humble tombeau de la vertu¹⁹³ » comme l'écrit Chateaubriand. Le Christ, lumière du monde, éclaire de sa croix au couchant le cadavre de la jeune défunte. Girodet conserve la sensualité du personnage féminin mise en avant dans le récit. Le corps de la défunte est ainsi moulé dans « une pièce de lin d'Europe¹⁹⁴ » appartenant au religieux. Girodet reste en cela fidèle à la description du texte. « [...] Ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts », si bien que, pour le rédacteur anonyme du *Courrier de l'Europe*, Atala « n'est point morte, bien loin de lui donner la pensée de prier pour elle, elle provoque la maligne envie de la réveiller et de rendre jaloux le pauvre Chactas qui a réellement l'air bien affligé¹⁹⁵ ». La transparence du tissu répète celle de la peau : « Dans ses joues, d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues¹⁹⁶ ». Loin de la *rigor mortis* et de l'éclairage lunaire du tableau de Pierre-Auguste Vafflard (1774-1837), *Young et sa fille* (1804), la silhouette d'Atala étonne par sa malléabilité¹⁹⁷. Chactas lui-même souligne qu'« elle paraissait enchantée par l'ange de la mélancolie et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe¹⁹⁸ [...] ». Hypnos et Thanatos se confondent dans la contemplation de la jeune vierge dénudée. Faire succomber spectateurs et lecteurs devant la beauté du visage d'Atala, dont les « lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire¹⁹⁹ », est précisément le but de Girodet. D'ailleurs, la beauté de la jeune morte retient l'attention

¹⁹² François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, pp. 47-48.

¹⁹³ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 116.

¹⁹⁴ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 109.

¹⁹⁵ Anonyme, « Salon d'exposition », *Le Courrier de l'Europe*, 27 novembre 1808. Cité par Stéphane Guégan, « De Chateaubriand à Girodet : Atala ou la belle morte », *Chateaubriand et les Arts*, p. 148.

¹⁹⁶ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 109.

¹⁹⁷ Dans sa notice sur l'œuvre peinte par Pierre-Auguste Vafflard, *Young et sa fille*, Adrien Goetz note que « Chateaubriand, qui avait critiqué Young dans *le Mercure de France* de mars 1801, s'était d'ailleurs peut-être lui-même inspiré des nuits pour décrire l'ensevelissement de son héroïne ». Cf. *L'Invention du sentiment : aux sources du Romantisme*, cat. exp. Musée de la musique, 2 avril - 30 juin 2002, Paris, Musée de la musique, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 118. L'idée est proposée pour la première fois par Jean Lacambre en 1974 dans le catalogue d'exposition *David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, Grand-Palais, 16 novembre 1974 - 3 février 1975, Paris, Grand-Palais, 1974, pp. 626-627.

¹⁹⁸ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 110.

¹⁹⁹ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 109.

des critiques d'art. Théophile Gautier, dans son commentaire du Salon de 1845, évoque la similitude avec le visage mourant de Manon Lescaut, l'héroïne du roman de l'abbé Prévost (1697-1763), dont l'agonie est peinte par Jean-François Gigoux (1806-1894) dans le *Désespoir du chevalier Desgrieux*. Il force le parallèle en rappelant que les deux personnages romanesques appartiennent au même siècle.

– Quand ces belles filles du dix-huitième siècle mouraient, elles étaient coquettes même avec la mort, et laissaient à leurs amans éplorés des cadavres les plus jolis et les plus élégans du monde. C'était là ce qui faisait leur force, c'est que dans leurs amours, dans leurs infidélités, dans leurs misères et dans leur fortune, dans la santé et dans la maladie, et toujours et partout, elles restaient gracieuses. – Comment voulez-vous qu'on oublie une femme qui, dans son agonie, a soin de composer un sourire charmant pour votre dernier baiser²⁰⁰ ?

Dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts*²⁰¹, Henry Lemonnier, professeur d'histoire de l'art à la faculté des lettres de Paris, expliquait en 1914 le succès de l'œuvre en raison de sa « glorification presque païenne de la beauté féminine²⁰² ». La morbidité de la scène est en quelque sorte mise à mal par la beauté de la jeune femme. Dans son article sur *Atala ou la Belle Morte*, Stéphane Guégan souligne le fait qu'« Atala est une morte trop belle, un cadavre qui n'en n'a point l'air²⁰³ ». Atala est plus proche de « la statue de la Virginité endormie²⁰⁴ » décrite par Chateaubriand que d'un cadavre. Il paraît évident que l'état inconscient de la jeune femme, sa passivité, ne font qu'attiser le désir du spectateur. La fascination de Chateaubriand pour « des spectacles où la beauté s'associe avec la mort » est interprété par Mario Praz, dans son étude sur « le romantisme noir », comme symptôme de la littérature du XIX^e siècle²⁰⁵. Le premier, il étudie ces passions troubles dans le contexte européen. C'est probablement de cette proximité entre beauté et mort que vient l'envoûtement des artistes pour ces belles défuntés. Victor Hugo décrit clairement l'attrait exercé par ces deux abstractions antinomiques dans un sonnet de 1871 :

²⁰⁰ Sic. Théophile Gautier, « Salon de 1845. Quatrième article », *La Presse*, 20 mars 1845.

²⁰¹ Henry Lemonnier, « L'«Atala» de Chateaubriand et l'«Atala» de Girodet », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1914, 56^e année, quatrième période, t. 11, p. 368 : « Il ne faut pas s'en prendre au roman si jusque-là il n'avait été illustré que par des artistes sans talent ».

²⁰² Henry Lemonnier, *op. cit.*, p. 371.

²⁰³ Stéphane Guégan, « De Chateaubriand à Girodet : *Atala ou la belle morte* », in *Chateaubriand et les Arts*, *op. cit.*, p. 148.

²⁰⁴ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 110.

²⁰⁵ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 403.

La Mort et la Beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret²⁰⁶.

L'*Atala* de Girodet, « quintessence du deuil et de la douleur amoureuse²⁰⁷ », parvient à faire oublier le sacrilège du suicide, là où la toile d'Hersent aurait échoué²⁰⁸. C'est dans une atmosphère calme et bercée par une délicate lumière qu'a lieu la mise en terre, loin de la dramaturgie des suicidées de Gros ou de Jean-Joseph Taillasson (1745-1809) et le tumulte de leurs morts violentes²⁰⁹. Un choix pictural que Sylvain Bellenger, auteur d'une incontournable étude monographique sur Girodet²¹⁰, explique comme consécutif aux changements de régimes successifs : « Las de l'héroïsme révolutionnaire et militaire autant que de l'autocratie du pouvoir impérial un courant d'idées, qui espérait dans le retour des Bourbons le rétablissement de la paix sociale et d'un ordre libéral trouvait un miroir sensible dans cette esthétique de la mélancolie et de la sensibilité individualiste²¹¹ ». Le spécialiste analyse la position de Girodet et de Chateaubriand comme chefs de file d'un renouveau religieux en art « qui dans sa première expression est légitimiste nostalgique et réactionnaire, à contre-courant de l'histoire²¹² ». Plus loin dans la notice du catalogue *Girodet*, il analyse la nature profondément catholique de la mort d'*Atala*, vécue comme une délivrance : « Parce qu'elle aime et parce qu'elle a fait serment de conserver sa virginité et sa foi chrétienne, *Atala* doit mourir²¹³ ». En effet, les paroles de l'héroïne rappellent ce qui apparaît

²⁰⁶ Cité par Mario Praz, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁷ Sylvain Bellenger, *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005 - 2 janvier 2006, Chicago, the Art institute of Chicago, 11 février - 30 avril 2006, New York, the Metropolitan museum of art, 22 mai - 27 août 2006, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 12 octobre 2006 - 21 janvier 2007, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éd., 2005, p. 303.

²⁰⁸ Anonyme, « Mouvement des arts et de la curiosités. Concours de l'Ecole des Beaux-Arts. Envois des pensionnaires de l'académie impériale des Beaux-Arts à Rome », *Gazette des Beaux-Arts*, 44^e livraison, t. VIII, 15 octobre 1860, p. 128 : « ...et, en 1806, il s'enhardit au point de représenter *Atala* s'empoisonnant dans les bras de Chactas. Cette tentative audacieuse lui valut une réprimande de la critique qui, toujours vigilante et éclairée, lui reprocha d'avoir traité un sujet immoral. »

²⁰⁹ Voir les œuvres *Sapho à Leucate* (1801) d'Antoine-Jean Gros et *Sapho* de Jean-Joseph Taillasson exposé au Salon de 1791.

²¹⁰ Cf. Notice complète et détaillée de l'œuvre par Sylvain Bellenger, *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, *op. cit.*, 2005, pp. 300-307.

²¹¹ Sylvain Bellenger, *op. cit.*, 2005, p. 305.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Notice de Sylvain Bellenger, « Le Pathétique chrétien », in *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, *op. cit.*, p. 302.

comme une nécessité : « Il n'y a point de châtement si rigoureux, point de maux si terribles, que la chair corrompue ne mérite de souffrir²¹⁴ ». La toile de Girodet réussit un tour de force en détournant l'iconographie chrétienne de la déposition du Christ. Ce stratagème, qualifié par George Levitine, grand connaisseur de Girodet, de « surenchère visuelle²¹⁵ », identifie le Père Aubry en Joseph d'Arimathe, Chactas en Marie-Madeleine et Atala en figure christique²¹⁶. L'habileté dont fait preuve le peintre tient à ce bouleversement des codes iconographiques. Il invite ainsi le spectateur à se recueillir devant son œuvre.

La virtuosité du peintre à s'emparer de l'œuvre n'est pas sans frapper Chateaubriand, qui rend hommage aux qualités artistiques de Girodet, faisant de lui son égal dans une note insérée en 1810 dans la troisième édition de son ouvrage *Les Martyrs* : « Malheureusement je n'ai pas l'art de Mr Girodet et tandis qu'il embellit mes peintures, j'ai bien peur de gâter les siennes²¹⁷ ». La poésie de l'œuvre de Girodet est louée par les critiques contemporains, qui invitent le visiteur à découvrir l'histoire d'Atala et de Chactas à travers l'œuvre picturale comme l'œuvre littéraire : « La plume de M. de Chateaubriand et le pinceau de Girodet pourraient seuls rivaliser de poésie et de style ; c'est à l'un des deux de révéler tout ce que l'autre a mis de sentiments, de religion et de douleur dans cette scène : si l'on veut se faire une idée du tableau de Girodet, qu'on lise Atala ; si l'on n'a pas lu ce magnifique épisode, qu'on vienne voir le tableau de Girodet²¹⁸ ». La fécondité de l'œuvre de Chateaubriand, au même titre que celle de Girodet, s'exprime particulièrement à travers la pensée de l'écrivain Charles-Auguste Sainte-Beuve (1804-1869), dans ses cours sur *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*. La calme sérénité du tableau, le mouvement interrompu des personnages, et la blancheur marmoréenne d'Atala, font dire à Sainte-Beuve que « ce groupe de Chateaubriand est un marbre de Canova, une morbidezza divine y

²¹⁴ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, pp. 86-87.

²¹⁵ George Levitine, « Some unexplored aspects of the illustrations of Atala: the surenchères visuelles of Girodet et Hersent », in *Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, Genève, Richard Switzer, 1970, pp. 139-145.

²¹⁶ Traduit de l'américain : « Le Père Aubry plays the part of Joseph d'Arimathea, while Chactas is given the role of Mary Magdalene ». Cf. George Levitine, *op. cit.*, p. 141.

²¹⁷ Le commentaire paraît en note 39, livre 1 de la troisième édition de l'ouvrage de Chateaubriand, *Les Martyrs*, parue en janvier 1810 à Paris chez Le Normant et à Lyon chez Ballanche selon George Levitine, *op. cit.*, p. 139. Il est aussi cité dans la thèse de Sidonie Lemeux-Fraitot, *op. cit.*, p. 356 et dans l'ouvrage de Sylvain Bellenger, *op. cit.*, 2005, p. 304.

²¹⁸ Cité par Sidonie Lemeux-Fraitot, *op. cit.*, p. 359.

respire²¹⁹ ». C'est bien de l'empreinte de l'œuvre de Girodet dans les imaginaires des critiques, Gautier comme Sainte-Beuve, qu'il est à nouveau question pour aborder l'œuvre de l'écrivain. Par ailleurs, le rôle central qu'elle joue en faveur de la candidature de Girodet dans le cadre du concours des Prix décennaux de 1810 réaffirme la qualité de l'œuvre. Le *Rapport de l'Institut de France sur les ouvrages admis au Concours pour les Prix décennaux de 1810* ne manque pas de la citer en renfort de sa *Scène du Déluge*²²⁰.

A partir de l'exposition de l'œuvre au Salon de 1808 et de celle de sa réplique au Salon de 1814²²¹, les œuvres du Salon reprennent fréquemment la formule de l'*Atala au tombeau* de Girodet. L'œuvre joue le rôle de maître-étalon pour des générations d'artistes. La veillée funéraire ou la mise en terre occupent désormais la majorité des artistes, tentés de rivaliser avec le maître.

La persistance du thème de la belle morte

Après l'exposition au Salon de 1808 de l'*Atala au tombeau* de Girodet, douze peintures ayant pour sujet la mort d'Atala ou sa veillée funéraire sont présentées aux salons de 1810 à 1910 – dont une à l'Exposition universelle de 1855²²². Sur le siècle,

²¹⁹ Charles Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire, cours professé à Liège en 1848-1849*, nouvelle édition annotée par Maurice Allem, Paris, Editions Garnier Frères, t. 1, p. 207.

²²⁰ *Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France sur les ouvrages admis au Concours pour les Prix décennaux*, Paris, Baudouin et Cie, novembre 1810, p. 19 : « Le Tableau d'Atala, traité d'une manière si heureuse, avec une expression si vraie, si touchante, et dans lequel le même Peintre a répandu tant de charme, d'intérêt et de grâce, appuierait encore, s'il en avait besoin, le jugement porté par le Jury sur le Tableau du Déluge. La commission partage donc l'opinion du Jury, en faveur du tableau de M. Girodet, proposé pour le Prix. » Sic.

²²¹ Le peintre exécute une réplique commencée par un certain Pagnest au même format que la toile du musée du Louvre. L'œuvre, exposée au Salon de 1814, est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Montargis. Elle se distingue de celle de 1808 notamment par le collier de barbe que Girodet a ajouté au Chactas de 1814. (fig. 11)

²²² Il s'agit par ordre chronologique des douze œuvres suivantes : *L'Atala mourante* de Francisque Martin Grenier de Saint Martin (1793-1867) présentée au Salon de 1810 ; de la *Veillée funèbre près d'Atala* de Nicolas-Sébastien Frosté (1790-1856) exposée au Salon de 1817 ; du *Lit funèbre d'Atala* de l'architecte Charles Moreau (1758-1842) présenté au Salon de 1827 ; de *Chactas l'indien et l'ermite Aubry veillant auprès du corps d'Atala* du peintre F. S. Coos (?-?) présenté dans la section des Pays-Bas à l'Exposition universelle de 1855, de l'*Enterrement d'Atala* de Gustave Guillaumet (1840-1887) présenté au Salon de 1861 ; de l'*Atala* de Lucien-Henri Doucet (1856-1895) exposée au Salon de 1878 ; de l'*Atala* d'Elie Nonclercq (1847-1913) exposée au Salon de 1881 ; d'une *Atala* de Marie-Madelaine Rignot-Dubaux (1857-1887) exposée au Salon de 1882 ; de l'*Enterrement d'Atala* de Gustave Courtois (1853-1923) présenté au Salon de 1884 ; de la *Mort d'Atala* d'Emile-Hippolyte Gourse (1870-après 1924) présentée au Salon de 1895 ; de l'*Enterrement d'Atala* de Gustave-Adolphe Grau (1873-1919) présenté au Salon de

leurs expositions s'espacent irrégulièrement. Après la Restauration, l'iconographie atalienne s'essouffle au Salon, avec seulement deux œuvres présentées. Un regain d'intérêt s'amplifie après le Second Empire, à partir de 1878 jusqu'en 1910, période durant laquelle sept peintures sont présentées au Salon. Les raisons tiennent probablement autant à la personnalité controversée de Chateaubriand, dont les vues politiques se sont opposées à celles de l'empereur Napoléon Bonaparte, qu'aux différentes rééditions d'*Atala*. Toutes les œuvres du Salon reprennent la composition de Girodet, qui regroupe les quatre protagonistes dans un moment de recueillement. Leurs évolutions plastiques tiennent surtout à la description de la nature environnante et parfois au dynamisme de la composition. Nous retiendrons principalement deux œuvres contemporaines qui permettent à la fois de cerner les changements plastiques survenus dans la seconde moitié du siècle, et de repérer la permanence de certains motifs.

L'œuvre d'Elie Nonclercq (1847-1913), achetée au Salon de 1881²²³ et récompensée par une médaille de seconde classe²²⁴ (fig. 12), renouvelle le thème de la mort d'*Atala* en choisissant de situer l'action dans le désert américain, au sens biblique du terme : un lieu « qui signifiait à la fois l'errance d'un peuple qui avait désobéi à Dieu, mais également le lieu de transition dans lequel le peuple élu devait se racheter aux yeux de Yahveh afin de mériter la Terre Promise²²⁵ ». Il se laisse guider par le texte de Chateaubriand pour rendre la « magnificence du culte chrétien » dans une nature sanctifiée, en retenant « pour sacrificateur un vieil ermite, pour autel un rocher, pour église le désert²²⁶ ». Elie Nonclercq conçoit une peinture de la nature sauvage de l'Amérique du Nord en tant que terre désolée, à rebours des représentations antérieures

1897 (fig. 15) et de *La mort d'Atala ; veillée funèbre* de Sylvain-Paul-Frédéric Grateyrolle (1845-1932) présentée au Salon de 1910.

Nos recherches ont permis de localiser seulement deux d'entre elles. L'œuvre d'Elie Nonclercq, appartenant aux collections du musée du Havre, a été détruite pendant la Seconde Guerre Mondiale et *La mort d'Atala ; veillée funèbre* de Sylvain-Paul-Frédéric Grateyrolle est conservée au musée d'art et d'archéologie de Guéret (fig. 23).

²²³ Le député Louis Legrand recommande l'achat de l'œuvre au Salon. Cf. AN F/21/538.

²²⁴ Elle est connue grâce à une photographie des œuvres achetées par l'Etat, conservée dans un album intitulé *Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1881*. Photographie de G. Michelez. Cf. AN, base ARCHIM, cote F/21/7651, n° support 23, n° pièce 765123.

²²⁵ Lionel Larré, « En introduction, pensées vagabondes dans une jungle de notions sauvages », in *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 7.

²²⁶ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 76.

de l'espace mythique luxuriant accordée à la « wilderness », ou forêt primale américaine. L'œuvre touche par sa simplicité. Couverte de son linceul, Atala morte est allongée sur la longueur du premier plan. Chactas, prostré sur un amas de pierre, est assis, veillant son aimée. A droite de la scène, l'ecclésiastique se recueille, à l'écart du groupe, debout dans un paysage désolé, lieu marqué par la douleur de Chactas. L'ingénuité du peintre tient dans cette composition mesurée aux tons sobres²²⁷. La complexité psychologique du deuil se présente sous l'aspect du vide, tenant une place centrale sur la toile, à l'aplomb de la figure féminine. Le dépouillement extrême de l'image ajoute à son intensité expressive.

La toile de Gustave Courtois (1853-1923) partage cet univers minéral dans lequel Nonclercq a plongé ses personnages. Toutefois, le peintre s'attache à décrire les deux personnages masculins en pleine action et donne à son héroïne les traits d'une femme contemporaine. L'*Enterrement d'Atala* de Courtois est présentée à deux reprises à Paris : une première fois au Salon de 1884, trois ans après la toile de Nonclercq, puis à l'Exposition universelle de 1889. Son œuvre est connue par une copie peinte sur porcelaine par Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953)²²⁸ (fig. 13). Gustave Courtois bénéficie à son époque d'une certaine reconnaissance de la part de la critique internationale. L'œuvre est souvent reproduite en gravure et publiée dans les grands quotidiens²²⁹ (fig.14). Le critique et écrivain français Edmond François Valentin About (1828-1885) disait alors de lui que, parmi tous les élèves de Gérôme, il ne savait pas « s'il y en avait qui pût rivaliser avec M. Courtois²³⁰ ». L'élève n'a pas oublié les leçons de son maître puisqu'il s'applique à représenter l'épisode de la mise en terre

²²⁷ Georges Lafenestre, *Exposition des beaux-arts, le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881, pp. 10-11 : « Sur un bloc de rocher, au milieu d'une dune plate et déserte, que borde à l'horizon une ligne étroite de mer pâle, sous un grand ciel triste et gris, René est assis, nu, les bras tombants, les yeux fixes, dans l'attitude d'un désespoir profond. Atala, morte, est étendue à ses pieds dans le sable. On voit arriver sur la droite, au deuxième plan, d'un pas lent, sous son froc, le père Aubry. »

²²⁸ Les conditions de la création de l'œuvre par Lucien Lévy-Dhurmer restent inconnues. Cf. Documentation de la Vallée-aux-Loups. Notice de l'œuvre rédigée en 2001 par un certain O.S. Une publication indique que l'œuvre de Courtois aurait fait partie des collections du musée du Luxembourg, bien qu'aucun document ne vienne confirmer cette affirmation. Cf. Johnson Rossiter, *Author's digest; the world's great stories in brief*, New York, Issued under the auspices of the Author's Press, 1908, p. 13.

²²⁹ Cf. Reproduction gravée dans l'article d'Olivier Merson, « Salon de 1884 », *Le Monde illustré*, 3 mai 1884, 28^e année, n° 1414, p. 281.

²³⁰ Edmond About fait cette remarque au sujet de la toile *La Bayadère* que Gustave Courtois expose au Salon de 1882. Cf. Georges Blondeau, « Chapitre VII. Les élèves de Jeanneney », *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 1911*, Besançon, 1912, 8^e série, 6^e vol., p. 219.

avant celui plus central du dernier hommage rendue à la jeune défunte²³¹. C'est sans doute le traitement plastique le plus innovant de l'iconographie funéraire atalienne. La place de choix accordée au spectateur lui permet de plonger son regard pour observer la scène. Les deux protagonistes masculins s'affairent à placer Atala dans la fosse où se trouve déjà le Père Aubry, prêt à réceptionner le corps de la défunte. De dos, paumes ouvertes tournées vers le ciel, l'homme encapuchonné porte une robe en toile de bure se confondant avec la couleur de la terre. Chactas soulève à bout de bras Atala. Des plumes multicolores coiffent d'un bandeau sa tête et décorent son pagne. Jules Comte (1846-1912), dans son commentaire du Salon de 1884, ne peut s'empêcher de regretter que cet Indien ressemble à un « banquiste » malgré ce qu'il considère être le fruit d'une véritable étude ethnographique :

De même l'Atala de M. Courtois, dont le Chactas a vraiment trop de plumes ; il est possible qu'il soit vrai ; mais ces apparences de sauvage de foire ne sont pas pour inspirer l'émotion de la page éloquent de Chateaubriand ; c'est la douleur du survivant qu'il fallait peindre, et non une leçon d'ethnographie qu'il s'agissait de donner ; l'exactitude trop poussée de la seconde absorbe la première et tue l'impression²³².

La riche palette de couleurs utilisée pour la figure de Chactas contraste avec le corps d'albâtre d'Atala. Ses longs cheveux défaits et sa poitrine découverte compliment l'élégante beauté toute contemporaine d'Atala. Les trois protagonistes se détachent du fond, formant un écran de couleur de terre grâce à l'attentive et délicate peinture de leur incarnat. Le dynamisme de cette composition en plan rapproché retient toujours l'attention en 1917, date à laquelle la toile est mentionnée par un guide touristique américain parmi les œuvres conservées dans les galeries d'art les plus connues de France, d'Angleterre, d'Italie et des Etats-Unis²³³.

Dans la décennie 1880, les deux œuvres de Nonclercq et Courtois situent la scène dans un univers minéral où les attitudes des trois protagonistes varient entre attermoiement et action. Elles tentent, à travers leur composition, de revisiter l'héritage

²³¹ Gustave Courtois entre dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme qui lui obtient une subvention de 600 francs du Conseil Général de Haute-Saône. Cf. *Peinture et société 1870-1914 : à travers les collections des musées de Franche-Comté*, Besançon, Association des conservateurs de Franche-Comté, 1982, p. 28.

²³² Jules Comte, « Salon de 1884 », *L'Illustration-Journal universel*, n° 2149, 3 mai 1884, p. 287.

²³³ Cf. *Famous pictures reproduced from renowned paintings by the world's greatest artists, selected from the best and most noted art galleries of France, England, Italy, the United States and many other countries*, Chicago, Stanton and Van Vliet co. Publishers, [c.1917], p. 257.

artistique du thème romantique en réservant une place centrale au spectateur. Seules, les miniatures ou peintures sur porcelaine font perdurer aux Salons les formules les plus originales de l'iconographie italienne.

La copie sur plaque de porcelaine aux Salons

Si les copies d'œuvres sur plaques de porcelaine sont moins connues que les gravures, elles sont tout aussi nombreuses aux Salons. Née au début du XVII^e siècle, la copie sur porcelaine connaît un véritable engouement sous le règne de Louis XVI et perdure jusqu'à la fin du XIX^e siècle²³⁴. La peinture sur émail peut prendre la forme de miniature, comme en témoigne la liste d'œuvres de notre corpus. En marge de la peinture des Salons, la copie de tableaux célèbres sur assiettes, pièces de forme, puis sur plaques, compte dans ses rangs un certain nombre d'artistes femmes sur lesquelles existent très peu d'informations biographiques. Aux Salons de 1822 à 1882, sept artistes choisissent de représenter les copies des œuvres de Girodet et Hersent²³⁵, témoignant de la fortune plastique au long cours de l'*Atala au tombeau*²³⁶. Six portent leur choix sur la

²³⁴ Cf. Anne Lajoix, *Marie-Victoire Jaquotot 1772-1855 : Peintre sur porcelaine*, Archives de l'art français, nouvelle période, t. XXXVIII, Paris, Société de l'Histoire de l'Art Français, 2006, p. 59.

²³⁵ Blanche-Lucie Hoguer (1786- ?), ancienne élève de Jean-Baptiste Regnault, est la seule à rendre directement hommage à Louis Hersent au Salon de 1827, selon une mention du catalogue du Salon. *Le mariage indien* paraît reprendre l'étreinte fatale des deux amants peinte par Hersent, exposée au Salon de 1806 sous le titre *Atala s'empoisonne dans les bras de Chactas, son amant*. A moins qu'il ne s'agisse d'une autre toile de Hersent restée inconnue.

²³⁶ En dehors de l'œuvre de Marie-Victoire Jaquotot évoquée plus loin, il s'agit par ordre chronologique de l'artiste Rosalie Renaudin (?- ?), élève de Girodet. Elle expose son *Atala* sur porcelaine au Salon de 1822. Elle fait probablement partie des élèves de l'atelier féminin que Girodet ouvre en mars 1818. La miniature, acquise par le Ministre de la Maison du Roi, reste aujourd'hui non localisée. Cf. AN O31406 : « acquisition d'une miniature de Madame Renaudin, d'après l'*Atala* de Girodet ».

Le peintre d'histoire et de portraits Anne-Geneviève Rullier (?- ?) présente au Salon de 1827 une œuvre, aujourd'hui non localisée, inspirée de l'épilogue d'*Atala*. Son titre explicatif cite la source littéraire du sujet : *La jeune Indienne de la tribu des Natchez, fille de René et de Céluta, faisant sécher sur un arbre le corps de son enfant, mort dans le désert*. Selon le catalogue de l'exposition de 1827, Anne-Geneviève Rullier représente l'instant où la fille de Céluta décide « de faire sécher le corps de son fils sur les branches d'un arbre, selon la coutume indienne, afin de l'emporter ensuite aux tombeaux de ses pères ». A nouveau, le sujet l'emporte sur l'œuvre sur porcelaine et son auteur, comme l'atteste le commentaire d'un guide du musée du Louvre : « Le peintre est loin ici du prosateur, ou plutôt c'est M. de Chateaubriand qui seul, dans cette scène, est à la fois peintre et poète ». Cf. Alexandre Martin, *Visite au Musée du Louvre, ou Guide de l'amateur à l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants. Année 1827-1828*, Paris, Leroi, 1828, p. 305.

Au Salon de 1835, Amélie Leduc ou Le Duc (?- ?) expose sa copie d'après l'*Atala* de Girodet. On possède très peu d'informations sur cette artiste. Les Archives du musée de Sèvres - Cité de la céramique possède une lettre de recommandation de la Maison du Roi, Direction générale des beaux-arts, adressée à M. Brongniart et datée du 10 juillet 1829. Cf. dossier Ob7. Elle est inscrite à Sèvres comme peintre

toile de Girodet²³⁷. Nous abordons ici l'exemple le plus significatif de Marie Victoire Jaquotot (1772-1855), Premier peintre du Roi sur porcelaine, à qui revient la commande d'une copie d'après l'œuvre de Girodet²³⁸.

La plaque (fig. 16) commencée en 1824 est d'abord exposée au Louvre pour l'Exposition des produits des manufactures royales, le 1^{er} janvier 1830, puis au Salon de 1831²³⁹. Elle y est très bien reçue : « Mme Jaquotot qui jouit déjà d'une réputation européenne, s'est surpassée elle-même dans la belle copie qu'elle a faite du tableau d'*Atala* au tombeau de Girodet. Imiter ainsi c'est créer²⁴⁰ ». L'œuvre traduit l'admiration que Jaquotot porte à Girodet. L'estime mutuelle que se portaient les deux artistes est d'ailleurs rapportée par Etienne-Jean Delécluze²⁴¹. Elle transparait aussi dans leurs correspondances²⁴². Girodet avait donné « son approbation avec un très grand plaisir²⁴³ » à Alexandre Brongniart (1770-1847), directeur de la manufacture de Sèvres, qui avait eut l'idée de commander à Marie Jaquotot la copie d'*Atala* sur plaque de porcelaine. Défendant son statut de « créateur de la Peinture inaltérable », Jaquotot est considérée comme étant à l'origine de l'engouement pour cette technique²⁴⁴. Convaincue que la reproduction des tableaux sur porcelaine les rendaient accessibles à la postérité dans leur aspect original, elle appréciait tout à la fois la fonction

figuriste et des travaux de sa main sont mentionnés dans les registres de 1823 à 1847. Son œuvre appartient à une collection particulière. Cf. *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition, op. cit.*, 2005, p. 301.

Puis, c'est au tour d'Henri Catelin (?-?) et de Marie Bodson (?-?) de présenter respectivement une copie d'après l'*Atala* de Girodet au Salon de 1870 et au Salon de 1878.

²³⁷ Le peu d'informations concernant l'œuvre peinte sur porcelaine de Caroline Juliette Fabre (?-?), intitulée *Atala* et présentée au Salon de 1876, ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une copie d'après une œuvre pré-existante.

²³⁸ Dans son ouvrage sur *Marie-Victoire Jaquotot*, Anne Lajoix indique qu'un accord entre Jaquotot et Brongniart est finalement passé et que la plaque est enregistrée le 16 juillet 1825 au Journal des Travaux. Cf. Anne Lajoix, *op. cit.*, p. 146.

²³⁹ *Chateaubriand : Le voyageur et l'homme politique*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 15 janvier - février 1969, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1969, p. 23.

²⁴⁰ Anonyme, *Le Courrier Français*, 1^{er} janvier 1830, p. 4. Citation reproduite dans Anne Lajoix, *op. cit.*, p. 148.

²⁴¹ *Balzac et la peinture*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Tours, 29 mai - 30 août 1999, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1999, p. 235.

²⁴² Anne Lajoix, *op. cit.*, p. 32.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Marie Victoire Jaquotot ouvre à Paris une école de peinture sur porcelaine qui fonctionne pendant vingt ans environ et qui est fréquentée par une trentaine d'élèves femmes. Cf. *Raphaël et l'art français*, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 novembre 1983 - 13 février 1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.

pédagogique de cet art et la gloire d'y être associée²⁴⁵. Dans un rapport de 1835, Alexandre Brongniart défend à ce titre cette branche d'activité de la Manufacture royale :

La copie sur porcelaine de tableaux remarquables doit être une des attributions de la Manufacture nationale. Au nombre des services les plus essentiels qu'une des branches de l'art céramique, la porcelaine, peut rendre aux arts du dessin, c'est la transmission la plus complète sous tous les rapports et les plus inaltérable des chefs d'œuvres de la Peinture²⁴⁶.

L'œuvre de Girodet entraine ainsi dans la postérité pour les années à venir. On mesure alors les facteurs ayant favorisé la diffusion de l'œuvre. Dans ces conditions, rien de surprenant à ce que d'autres sujets de peintures tirées d'*Atala* aient été moins étudiés, voire négligés.

L'autre face de l'éclipse girodienne

Après 1808, seuls quatre artistes²⁴⁷ aux Salons vont se détacher du thème de la mise au tombeau d'*Atala* et de son maître, Girodet, préférant représenter d'autres épisodes du roman tels que la fuite des deux amants, leur baiser pendant l'orage ou encore la communion d'*Atala*²⁴⁸. Nous retiendrons en particulier deux œuvres qui nous sont

²⁴⁵ Inscription que l'artiste souhaitait voir portée sur sa tombe. Cf. *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre-30 décembre 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 107.

²⁴⁶ Anne Lajoix, *op. cit.*, p. 55.

²⁴⁷ Il s'agit en particulier des deux œuvres de Pierre Jérôme Lordon, la *Communion d'Atala* présentée au Salon de 1808, et *Atala sur le radeau*, présentée au Salon de 1827. Le peintre et ornementiste Charles-François Edouard Elmerich (1813-1889), ancien élève d'Horace Vernet, présente au Salon de 1845 une toile intitulée *Chactas et Atala après l'orage* (n° 557), aujourd'hui non localisée. Sur l'auteur, voir *Dans l'intimité de l'atelier : Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique*, cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 24 avril - 22 juillet 2013, Arles, H. Clair, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013, p. 125.

Joseph Nicolas Jouy (1809-1880) présente un *Sujet tiré d'Atala* au Salon de 1842 qui pourrait bien être l'œuvre originale ayant servi de copie à une huile sur toile passée en vente le 22 juin 2003. (fig. 22). L'œuvre postérieure, datée de 1843, partage avec la toile du Salon de 1842 le même sous-titre descriptif : « Hélas, je découvris bientôt que je m'étais trompé sur le calme apparent d'*Atala* ». Ce portrait des deux sauvages traduit un souci du détail psychologique. *Atala* entoure de ses bras *Chactas* agenouillé devant elle.

Nous incorporons aussi au corpus d'œuvres du Salon, se distinguant du thème de la mise au tombeau, le dessin *d'Atala racontant son histoire au père Aubry*, exposé au Salon de 1848 par Hedwig Calmelet (1814-1870), non localisé.

²⁴⁸ La dernière évocation au Salon de la mort d'*Atala* est une toile de Sylvain-Paul-Frédéric Grateyrolle (1845-1932), *La mort d'Atala ; veillée funèbre*, présentée en 1910. L'œuvre, achetée par l'Etat le 20

parvenues, celles du peintre Pierre Jérôme Lordon (1780-1838), concurrent direct de Girodet au Salon de 1808, et l'œuvre sculptée de l'italien Innocent Fraccaroli (1805-1882), présentée à l'Exposition universelle de 1855, qui réinterprète un thème galant déjà abordé par Louis Hersent en 1806.

Le coup d'éclat de Girodet au Salon de 1808 éclipse la dernière communion d'*Atala* de Pierre Jérôme Lordon²⁴⁹ (fig. 17, 18). Girodet s'était lui aussi intéressé à l'épisode, pour ne retenir finalement que la mise en terre de la jeune héroïne²⁵⁰. Dans une scène éclairée par la pleine lune, les poses des personnages de Lordon sont forcées. Installé dans la pénombre d'une grotte, Chactas soutient la poitrine d'*Atala* qui expire. A demi-allongée, elle attend de recevoir l'hostie des mains du Père Aubry, penché au-dessus d'elle. On est loin de la simplicité et de l'harmonie des poses de l'*Atala au tombeau* de Girodet. Lordon use de nombreux accessoires : un calice, un chapelet, un flambeau sur le point de s'éteindre, une bible, un matelas tressé, une cloche, un arc, des flèches. La posture d'*Atala* aux pieds de laquelle est couché le chien du religieux rappelle schématiquement la statuaire funéraire médiévale. Si Landon juge l'œuvre de Girodet « infiniment supérieur[e] [...] sous le rapport de l'exécution », il n'en souligne pas moins « les sujets, quoique différents, [...] également pathétiques et dignes d'exciter le plus vif intérêt²⁵¹ ». Plus tardivement, lors de son exposition à la Société des

janvier 1911, est attribuée le 1^{er} mars 1911 au musée d'art et d'archéologie de Guéret, d'où était originaire l'artiste. Cf. AN, F/21/45000. Cité par Thierry Zimmer, *l'Etat et l'art (1800-1914) : l'enrichissement des bâtiments civils et militaires en Limousin*, Limoges, D.R.A.C, 1999, p. 121. Je remercie Thierry Zimmer et le service de l'inventaire et du patrimoine culturel de m'autoriser à reproduire sa photographie de l'œuvre (fig. 23). Sur la toile, malgré son mauvais état de conservation, on devine les silhouettes d'*Atala* et de Chactas dessinées par la lumière extérieure s'invitant dans la grotte. Le crépuscule, dans lequel les deux amants sont plongés, répond à l'univers dépouillé et mélodramatique de la scène. La jeune défunte est installée en hauteur sur ce qui ressemble à un lit funéraire, alors que Chactas, abattu par la douleur, pleure son aimée à genoux. L'œuvre tardive témoigne de la vivacité des formules plastiques mises au point par Lordon et Girodet, entre l'iconographie de la mise au tombeau et la veillée funéraire. A nouveau, la caverne naturelle sert de tombeau. Le traitement quelque peu suranné de *La mort d'Atala ; veillée funèbre* de Grateyrolle dans ce premier quart du XX^e siècle témoigne toutefois de la difficulté rencontrée par certains artistes à se défaire de l'ancrage romantique du thème.

²⁴⁹ Dans un article daté de 1914, Henry Lemonnier indique que Lordon « a représenté ailleurs *Atala et Chatas trouvés par le Père Aubry, Chactas et Lopez* etc. », toiles qui restent à ce jour non localisées. Cf. Henry Lemonnier, *op. cit.*, p. 368.

²⁵⁰ En témoignent les deux dessins conservés au Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa) et au musée des Beaux-Arts de Besançon. (fig. 19) Le dessin d'Ottawa est publié dans le catalogue d'exposition *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, 2005, p. 303.

²⁵¹ Charles-Paul Landon, *Salon de 1808 : recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 14 octobre 1808*, Paris, C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1808, t. 2, p. 85.

Amis des Arts en 1827, le *Journal des artistes* adresse une critique caustique à la toile de Lordon :

Qu'on ne prenne pas ceci pour une simple épigramme ; trop de raisons viennent à l'appui de la critique qu'on peut faire de cette imitation malheureuse des funérailles d'Atala. Le dessin, la couleur et le faire nous paraissent également fautifs. Les formes de Chactas sont peintes mollement quoique fortement accusées, ce qui fait un vrai contresens ; la main droite est contractée sans sujet, car le corps de la jeune vierge doit être léger pour un sauvage plein de vigueur ; les pieds et les mains sont d'un mauvais dessin, et ce même reproche peut s'étendre à d'autres parties. Quant à la couleur blafarde qui règne sur toute la scène, ce n'est ni celle de la lune ni celle du jour. On nous trouvera peut-être bien sévère ; mais qu'on fasse attention que la peinture de M. Lordon est le seul tableau d'histoire qui soit à l'exposition ; qu'il a, par cette raison, commandé un examen scrupuleux, et que nous avons dû, surtout, être fidèles à la franchise dont nous avons fait preuve jusqu'ici²⁵².

L'œuvre de Lordon est appréciée formellement en comparaison avec l'œuvre de Girodet. Il est vrai que la torsion du cou de Chactas replié sur son aimée, les yeux révoltés d'Atala et le reflet de lune sur le crâne du Père Aubry tranchent avec la délicatesse du traitement des *Funérailles d'Atala*. Il est fort probable que les deux œuvres aient fait l'objet de débats partisans à l'époque de leur première exposition en 1808. L'opposition politique des deux propriétaires respectifs, le royaliste Bertin l'Aîné pour l'œuvre de Girodet et le bonapartiste Gian Battista Sommariva (1760-1826) pour l'œuvre de Lordon, étaye d'ailleurs cette hypothèse.

A lire le commentaire du *Journal des artistes*, le sujet de la *Communion d'Atala* est désormais entré dans le répertoire de la peinture d'histoire. En 1827 à Paris, l'amateur d'art peut voir deux œuvres par Lordon inspirées d'Atala. En effet, sa nouvelle toile *Atala sur le radeau* est également présentée au Salon. Connue par une gravure (fig. 20), l'œuvre montre les deux héros traversant un fleuve de Floride. Lordon choisit un épisode heureux de la vie du couple, proche de la scène de genre : « Atala appuyait une des ses mains sur mon épaule, et, comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires²⁵³ ». Le tableau s'en ressent, il est jugé « fort agréable » par un visiteur du Salon²⁵⁴. Le radeau de rondins de bois glisse sur l'eau, emportant un Chactas pataugeant, physiquement proche de celui de la *Communion*. Quelques plumes

²⁵² F., « Société des Amis des Arts. Exposition de 1827. 7^e article », *Journal des artistes*, Paris, 8 avril 1827, 1^{ère} année, n° 14, pp. 211-212.

²⁵³ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 48.

²⁵⁴ Alexandre Martin, *op. cit.*, p. 303.

viennent cependant rehausser sa coiffure, de même qu'Atala porte dans ses cheveux une fleur. Les deux enfants de la Nature sont armés d'arcs et de flèches. Rien ne semble pouvoir troubler leur quiétude ou interrompre leur joyeuse complicité.

Présenté dans la section autrichienne de l'Exposition universelle de 1855²⁵⁵, un groupe sculpté du professeur de l'Académie de dessin de Florence, Innocent Fraccaroli, représente Atala assise sur les genoux de son amant avant l'orage²⁵⁶ (fig. 21). Le sujet de l'étreinte fatale des deux amants est proche du tableau de Louis Hersent de 1806, bien qu'il aurait été soufflé à Fraccaroli par son mentor, le sculpteur néoclassique Pietro Tenerani (1789-1869)²⁵⁷. Ce dernier a fréquenté Chateaubriand lors de son séjour à l'ambassade de Rome et a sculpté une scène tirée des *Martyrs*²⁵⁸. Avant l'Exposition universelle de 1855, plusieurs compositeurs italiens ont mis en musique le drame d'*Atala*, témoignant de son succès sur la péninsule. En 1818, au Teatro Nuovo de Padoue, Giovanni Pacini (1796-1867) présentait *Atala* d'après un livret d'Antonio Peracchi (?-?). En 1850, au Teatro Argentina di Roma, se montait *Atala* sur une musique et un livret de Giovanni Sebastiani (1818-1899). Un an plus tard, c'est à Palerme, au Teatro Carolina, qu'était présenté l'opéra *Atala*, sur une musique d'Andrea Butera (1818-62) et un livret de Giuseppe Sapio (?-?). Lors de son exposition, l'audacieux groupe de Fraccaroli est remarqué en raison de la figure entreprenante de Chactas : « Le beau sauvage presse sur son cœur Atala effrayée et ravit à sa bouche le premier baiser. Ce passage de Chateaubriand a été rendu d'une manière admirable par l'artiste ; la passion respire dans ce Chactas tremblant d'émotions et de désirs²⁵⁹ ». L'exigeant critique Etienne-Jean Delécluze aurait préféré « que M. Fraccaroli eût traité ces différents sujets d'une manière plus sévère », d'une manière moins sensuelle, mais

²⁵⁵ L'œuvre est présentée à nouveau à l'Exposition universelle de 1867 sous le numéro d'ordre 42 bis, dans la section consacrée aux sculptures et gravures sur médaille du Royaume d'Italie. Cf. *Catalogue général publié par la Commission Impériale, Œuvres d'art, groupe 1 – classes 1 à 5*, deuxième édition, revue et corrigée, Paris, E. Dentu, Londres J.M. Johnsons & Sons, 1867, p. 222.

²⁵⁶ Cf. "FRACCAROLI, Innocenzo." *Benezit Dictionary of Artists. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed August 27, 2014, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/benezit/B00066920> et Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 208.

²⁵⁷ L'hypothèse d'une source d'inspiration d'origine italienne est développée par Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 46.

²⁵⁸ Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 45.

²⁵⁹ A. Escourrou Milliago, *De l'Italie agricole, industrielle et artistique : à propos de l'Exposition universelle de Paris, suivie d'un essai sur l'Exposition du Portugal*, Paris, impr. de Serrière, 1856, p. 142.

reconnait qu'« il y a du naturel²⁶⁰... ». Une observation que ne partage pas le critique Edmond About, pour qui le groupe est dépassé au moment de son exposition :

M. Fraccaroli est peut-être plus habile encore que M. Gandolfi, mais sa sculpture est loin d'être spirituelle. Eve repentante, Dédale prenant mesure à Icare, Atala et Chactas, vieux sujets, mal choisis, peu compris et nullement rajeunis ! M. Fraccaroli ferait de belles choses, s'il en avait l'idée²⁶¹.

C'est sans doute l'héritage artistique des Salons parisiens qui porte préjudice à l'œuvre d'Innocent Fraccaroli lors de sa présentation parisienne en 1855, comme le suggère son succès quatre ans plus tôt dans la section autrichienne des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de Londres de 1851²⁶². Nul doute que les œuvres tirées du roman de Chateaubriand, un demi-siècle après sa première publication et son entrée au Salon, font partie de la culture visuelle des critiques d'art. Si *Atala* offre la matière à de nouvelles réflexions picturales en relation avec la représentation de l'Autre, il n'en reste pas moins que les œuvres sont toujours appréciées en lien avec l'invention plastique de l'*Atala* de Girodet. La préférence des critiques et des peintres semble portée sur l'acmé de la scène, lorsqu'Atala meurt et que Chactas reste inconsolable.

1.1.3 REGARDS CROISES SUR LES FIGURES DE LA MELANCOLIE MASCULINE

Chactas a un rôle singulier au sein des représentations du roman *Atala*. Ni le Père Aubry, ni Atala n'ont fait l'objet de portrait. Il est le seul personnage dont la figure a retenu l'attention des peintres comme des sculpteurs. Sa douleur offre un sujet nouveau à la peinture des émotions. Les figures d'hommes seuls et pensifs sont rares dans l'art du XIX^e siècle. En effet, la représentation des femmes sujettes à la mélancolie est plus fréquente. Elles proviennent de la peinture française et anglaise du XVIII^e

²⁶⁰ Etienne-Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855 : architecture, sculpture, peinture, gravure*, Paris, Charpentier, 1856, p. 315.

²⁶¹ Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts : peinture et sculpture*, Paris, L. Hachette, 1855, p. 261.

²⁶² Cf. *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851*, New York, Cambridge University Press, 1851, p. 205.

L'œuvre est présentée à nouveau à Paris lors de l'Exposition universelle de 1867, sous le numéro d'ordre 42 bis, dans la section consacrée aux sculptures et gravures sur médaille du Royaume d'Italie. Cf. *Catalogue général publié par la Commission Impériale, Œuvres d'art, groupe I – classes I à 5, op. cit.*, p. 62.

siècle²⁶³, librement inspirées de la *Mélancolie* de Cesare Ripa (1555-1622) ou de la *Melencolia I* d'Albrecht Dürer (1471-1528)²⁶⁴ (fig. 24). Iconographiquement, la figure américaine du *Vanishing American*, que l'on peut traduire par « Indien en voie de disparition », peut être rapprochée des représentations artistiques de Chactas. De grandes similitudes existent entre les célèbres représentations mélancoliques de l'Indien en voie de disparition propres à l'art américain et les poses de l'Indien Chactas. Mais, le *Vanishing American* ne se résume pas à une forme plastique et appartient plus largement à la culture américaine. Décrit comme vaincu et condamné sur la terre de ses ancêtres, l'Indien en voie de disparition symbolise l'échec des peuples amérindiens à s'adapter au mode de vie des colons, ou encore la brièveté des nations. Certaines de ces œuvres entretiennent un véritable dialogue qui mérite d'être approfondi, même si leur lieu de réception influence grandement leur signification.

Les poses mélancoliques de l'Indien Chactas

Le *Chactas au tombeau d'Atala* (fig. 25) de Louis Edouard Rioult (1790-1855), exposé au Salon de 1827, hérite de la pose et de l'abatement de la figure de la mélancolie. Assis face à la tombe d'Atala, symbolisée par une petite croix de bois au pied de laquelle ont été déposées quelques fleurs, Chactas est perdu dans sa contemplation. La pose, qui veut évoquer le repli sur soi, réinterprète plus exactement celle de la *Mélancolie* du peintre Constance Charpentier (1767-1849) (fig. 26), présentée vingt-six ans plus tôt au Salon. Le peintre associe, aux sentiments de la jeune femme le paysage. La parenté des deux œuvres semble être ignorée des contemporains de Rioult, qui y voient une réplique de la figure peinte du Chactas de Girodet : « C'est encore le Chactas de Girodet, et cela nous dispense d'entrer dans de plus longs détails ; ce peintre l'a représenté au moment où prêt à la quitter, il fait ses adieux à la tombe d'Atala. Il y a encore de l'honneur à marcher de loin sur les traces d'un grand maître²⁶⁵ ». L'œuvre et les personnages de Girodet sont désormais devenus des topos

²⁶³ Cf. Dominique de Font-Réaulx sur « Constance Charpentier (1767-1849) », in *L'Invention du sentiment : aux sources du Romantisme*, Paris, Musée de la musique, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 256.

²⁶⁴ Cf. Petr-Klaus Schuster, « *Melencolia I*. Dürer et sa postérité », in *Mélancolie : génie et folie en Occident*, *op. cit.*, pp. 90-105.

²⁶⁵ Alexandre Martin, *op. cit.*, Paris, Leroi, 1828, p. 262.

communs du milieu artistique de l'époque. L'indianité du *Chactas au tombeau d'Atala* est soulignée par son pagne de couleur rouge, par une boucle d'oreille formée d'un anneau doré et d'une perle rouge, et par sa chevelure dénouée couleur d'ébène. Rioult force néanmoins le trait en peignant, dans le dos de l'Indien, un carquois remplis de flèches, se dégageant ainsi de la description de Chateaubriand comme de Girodet. Le peintre emprunte toutefois à son aîné l'ingénieuse inscription sur la paroi de la grotte les paroles du livre de Job, tirées de la Bible, prononcées par le père Aubry dans le texte de Chateaubriand : « J'ai passé comme une fleur, j'ai séché comme l'herbe des champs²⁶⁶ », augmentant l'œuvre de la valeur du *memento mori*.

En 1827, l'œuvre de Rioult ne défie plus « les frontières arbitraires entre le néoclassicisme et romantique²⁶⁷ » à l'instar de la toile que présentait Constance Charpentier au Salon de 1801. La réputation du peintre romantique est déjà faite à l'heure de l'exposition de *Chactas au tombeau d'Atala*²⁶⁸. C'est d'ailleurs, probablement, la douleur muette et intériorisée de *Chactas* qui pousse un an plus tard le tout jeune Théophile Gautier à entrer dans son atelier rue Saint-Antoine²⁶⁹. Mais, la position à demi-allongée sur la tombe d'Atala, que l'on pense être inspirée de l'œuvre de Constance Charpentier, semble réservée à la peinture, comme le prouvent les *Chactas* sculptés des Salons²⁷⁰.

²⁶⁶ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 111.

²⁶⁷ Robert Rosenblum parle en ces termes de l'artiste Constance Charpentier dans la notice qu'il écrit de l'œuvre. Cf. *De David à Delacroix : Le peinture française de 1774 à 1830, op. cit.*, p. 347.

²⁶⁸ Après un apprentissage auprès de Jacques-Louis David et de Jean-Baptiste Regnault, Louis Edouard Rioult gagne le second Prix de Rome en 1814 et reçoit une médaille de seconde classe au Salon de 1824.

²⁶⁹ Théophile Gautier entre en 1828 dans l'atelier de Rioult pour étudier la peinture, selon Harry Cockerham, « Sur la première source plastique de Gautier retrouvée », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1973, LXXXII, novembre, 1973, p. 326, note 6.

René Jasinski propose mars-avril 1829 comme date d'entrée de Gautier dans l'atelier de Rioult. Cf. René Jasinski, *Les années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, pp. 26, 30-31. De même, Adrien Goetz avance la date de 1829 dans la préface de l'ouvrage Théophile Gautier; Adrien Goetz; Itai Kovács, *L'Histoire du Romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 18.

Théophile Gautier garde en mémoire l'aspect physique de son maître et non ses qualités artistiques : « Rioult était un homme d'une laideur bizarre et spirituelle, qu'une paralysie forçait, comme Jouvenet, à peindre de la main gauche, et qui n'en était pas moins adroit ». Cf. Théophile Gautier, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques* (Deuxième édition), Paris, Charpentier, 1874, t. 1, p. 6.

²⁷⁰ *L'Indien Chactas sur la tombe d'Atala* (1878) (fig. 27) du peintre Auguste Raynaud (1855- ?), avec son anneau doré monté d'une pierre rouge en boucle d'oreille, son carquois et ses flèches semble très proche de celui de Rioult, malgré les cinquante et une années qui les séparent. Le beau jeune homme est étendu nu sur une peau de léopard, au pied de la croix qui surmonte la tombe d'Atala. L'obscurité augmente la sensualité de la peinture de son anatomie. Le format rectangulaire adopté rappelle aussi le *Chactas au tombeau d'Atala* de Rioult.

Francisque Duret présente son *Chactas en méditation sur la tombe d'Atala* (fig. 28) une première fois en bronze au Salon de 1836. Après sa mort, le plâtre, appartenant au peintre William Adolphe Bouguereau (1825-1905), est présenté à l'Exposition centennale de 1889²⁷¹. Le sculpteur, qui a un temps envisagé une carrière d'acteur de théâtre, obtient le Grand Prix de Rome en 1823. Son ami Charles Blanc (1813-1882), dans un article qu'il lui consacre en 1866, explique les qualités d'observation du comportement humain de l'artiste par sa passion première pour le théâtre : « Ses continuelles études sur la pantomime l'avaient conduit à préciser le langage du geste et la signification de chaque attitude²⁷² ». C'est probablement lorsqu'il reçoit la commande d'une statue de Chateaubriand pour orner le vestibule de la grande salle des séances de l'Institut qu'il se familiarise avec l'œuvre de l'écrivain²⁷³. Selon la *Notice sur la vie et les œuvres de Francisque Duret* rédigée par le secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts, le sculpteur a eu l'occasion de questionner Chateaubriand, qui « avait créé les Natchez, selon lui, bien plus qu'il ne les avaient copiés²⁷⁴ ». Duret choisit de représenter l'état psychologique de Chactas, abattu par le chagrin devant la tombe d'Atala : « Je m'assis sur la terre fraîchement remuée. Un coude appuyé sur mes genoux, la tête soutenue dans ma main, je demeurai enseveli dans la plus amère rêverie²⁷⁵ ». La figure de Duret, pourtant proche du *Chactas* de Girodet aux cheveux longs et nattés, est différemment interprétée par ses contemporains dans son rapport à la représentation morphologique. Est-ce le médium qui, offrant une nouvelle vision du corps à l'aune de l'ethnographie naissante, aurait influencé la perception des critiques ? Toujours est-il que le *Chactas* de Duret, en tant que « prudente recherche du type

²⁷¹ Le plâtre de *Chactas en méditation sur la tombe d'Atala* par Francisque Duret appartenant à William Bouguereau est présenté à l'Exposition centennale des Beaux-Arts, au Palais du Champs de Mars, lors de l'Exposition universelle de 1889, comme en témoigne sa mention par Armand Dayot, *Un siècle d'art : notes sur la peinture française à l'Exposition centennale des beaux-arts. Suivies du catalogue complet des œuvres exposées*, Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1890, p. 175. Emmanuelle Héran indique aussi dans son article que le modèle en plâtre a été exposé à l'Exposition universelle de 1889. Cf. Emmanuelle Héran, « Le Chactas de Francisque Duret », *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, n° 1/2, 1994, p. 49.

²⁷² Charles Blanc, « Francisque Duret », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1866, t. XX, 116^e livraison, pp. 111-112.

²⁷³ Cf. Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, H. Champion, 1898-1921, pp. 262-270. Duret réalise une statue de marbre de Chateaubriand commandée pour 12000 francs. Elle figure à l'Exposition universelle de 1855 (n° 4358).

²⁷⁴ Charles-Ernest Beulé, *Notice sur la vie et les œuvres de Francisque Duret par M. Beulé secrétaire perpétuel lue dans la séance publique de l'académie des Beaux-Arts*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1866, pp. 9-10.

²⁷⁵ François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, 1938, p. 114.

ethnique²⁷⁶ », « trahissait, selon ses contemporains, l'archéologue plus que l'artiste²⁷⁷ ». La critique du Salon de 1836 publiée dans *L'Artiste* loue « cette fidèle imitation du type de la tête des Indiens²⁷⁸ ». Duret pousse la vraisemblance jusqu'à confier au fondeur Questel le soin de réaliser une patine colorée reprenant la teinte du modèle en plâtre de la statue « peinte en couleur de porphyre²⁷⁹ », et capable de rivaliser avec la prétendue couleur de peau de Chactas. Néanmoins, certains jugent aventureux cet « excès de couleur fais[ant] divorce avec le goût²⁸⁰ ». Le recours à la polychromie artificielle pour accroître l'effet de réel est un problème récurrent dans les débats artistiques. Admirateur des grandes disputes esthétiques entre classiques et romantiques, Théophile Thoré (1807-1869) n'a pas de mots assez durs pour souligner son scepticisme face à l'œuvre, comme si sa prétendue scientificité excluait sa valeur artistique :

Nous ne pouvons nous arrêter sur toutes les œuvres qui dénotent une pratique plus ou moins habile, mais qui n'intéressent pas les questions d'art ; nous sommes donc forcés d'indiquer rapidement le Chactas en bronze, par M. Duret, statue modelée avec pureté, mais insignifiante²⁸¹ ; [...].

Inversement, trente ans plus tard, le critique Charles Blanc (1813-1882) s'intéresse plus à la description de l'autochtone qu'au personnage de fiction issu de la littérature. Dans sa notice sur l'artiste, il relaie l'idée, largement partagée à l'époque et héritière de la pensée rousseauiste, de l'Indien resté au stade de l'enfance sur l'échelle du civilisé :

Un trait de mœurs bien observé, c'est l'habitude commune à tous les peuples enfants de mettre un pied sur l'autre, dans les moments de préoccupation et de chagrin ; ce détail, parfaitement rendu par l'énergie du ciseau, me rappelle un trait analogue de la statuaire antique ; je veux dire le pied qui traîne sur l'orteil, dans le Saturne de Praxitèle²⁸².

L'approche comparatiste entre les Anciens et les Sauvages est censée donner des indications aux contemporains sur l'âge des populations éloignées tant géographiquement que temporellement. L'irruption du Sauvage sur la supposée échelle

²⁷⁶ Expression de M. Rocheblave citée par Luc Benoist, *La sculpture romantique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 96.

²⁷⁷ Charles-Ernest Beulé, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁷⁸ Anonyme, « Beaux-Arts. Salon de 1836. 6^e article. Sculpture », *L'Artiste*, 1836, 1^{ère} série, t. 11, p. 123.

²⁷⁹ Charles Blanc, *op. cit.*, 1866, p. 99.

²⁸⁰ Charles-Ernest Beulé, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁸¹ Théophile Thoret, « Salon de 1836 », *Revue de Paris*, 10 mai 1836, t. 29, nouvelle série, p. 31.

²⁸² Charles Blanc, *op. cit.*, 1866, p. 99.

de l'évolution des âges de l'homme stimule la curiosité du critique d'art et transforme l'artiste en un spécialiste des civilisations dites archaïques. Alors professeur d'histoire comparée de l'architecture à l'École spéciale d'architecture, Charles Blanc énonce, dans un débat déjà en cours, le « curieux syncrétisme » qui associe les peuples disparus de l'Antiquité aux peuples de l'Amérique du Nord²⁸³. L'objet artistique devient pour ses contemporains un point d'accroche vers la connaissance des peuples exotiques considérés comme étrangers ou en dehors de la civilisation blanche.

En somme, il existe un hiatus entre la réception de la figure mélancolique de l'Indien Chactas en peinture et en ronde bosse qui montre combien l'œuvre sculptée, dans sa réception critique, trouve une certaine autonomie face à l'empreinte littéraire de Chateaubriand, jusqu'à concourir au développement de l'image de l'Indien en voie de disparition.

La fortune artistique de l'Indien en voie de disparition : origine et rayonnement

Pour moi, je ne suis qu'un tronc desséché que les blancs ont dépouillé de ses racines et de ses rameaux. Ma race a disparu des bords du lac sale et du milieu des rochers des Delawares. Mais qui peut dire quel serpent de sa tribu a oublié sa sagesse ! je suis seul...

Paroles du héros Chingachgook inspirées par la mort de son fils Uncas dans l'ouvrage de James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*²⁸⁴

Aux États-Unis, l'Indien en voie de disparition suscite des représentations mettant en scène le désespoir des peuples amérindiens à travers la figure d'un personnage solitaire et mélancolique, généralement assis et replié sur lui-même. Cette iconographie est rattachée à une situation sociohistorique précise, qui s'étend néanmoins sur le siècle. La littérature américaine l'utilise invariablement depuis le XIX^e siècle dès qu'il s'agit d'évoquer l'idée de la disparition des peuples autochtones d'Amérique du Nord face à la menace de la civilisation nord-américaine. En revanche, il apparaît que cette figure s'incarne plus tardivement en littérature que dans les arts

²⁸³ Emmanuelle Héran relève ce commentaire de Charles Blanc dans son article sur l'œuvre de Duret. Cf. Emmanuelle Héran, *op. cit.*, p. 40-41, 43.

²⁸⁴ James Fenimore Cooper, « Le Dernier des Mohicans », in *Le Roman de Bas-de-Cuir*, trad. A. J. B. Defauconpret, Paris, Presse de la cité, 1989, p. 695. Paroles reproduites en anglais dans Brian William Dippie, *op. cit.*, 1991, p. 22.

visuels, la *Mort du Général Wolfe* (1770) (fig. 29) par Benjamin West (1738-1820) en constituant un premier jalon²⁸⁵. L'audacieux tableau de Benjamin West représentant la *Bataille de Québec* est exposé à la Royal Academy de Londres en 1771, puis, il est par trois fois reproduit en peinture et largement copié en gravure²⁸⁶. D'une portée nouvelle dans le champ de la peinture d'histoire, cette œuvre est connue des artistes français aussi bien que des Américains. Or, la figure de l'Indien au premier plan à gauche reprend tous les attributs traditionnels de la mélancolie : la tête soutenue, l'inertie, la méditation. On peut d'ailleurs se demander si l'œuvre de Benjamin West n'aurait pas inspiré la figure du Chactas de Girodet.

Dans la littérature américaine, la figure de l'Indien absorbé par l'idée de sa future disparition s'incarne d'abord dans le roman les *Pionniers* (1823) de James Fenimore Cooper (1789-1851), dans lequel est décrit le guerrier Chingachgook au moment de sa propre mort, « étirant son corps vers l'avant, accoudé sur ses genoux²⁸⁷ » et consciente de celle tout aussi imminente de son peuple. Le titre même du second ouvrage du cycle de *Bas-de-Cuir* de Cooper, *Le Dernier des Mohicans* (1826)²⁸⁸, résume la teneur du « culte rendu à cette figure »²⁸⁹ qui enthousiasme tout autant le public français qu'américain. Autre supplication méditative, celle du personnage de Metamora dans la pièce éponyme, *Metamora ; or the Last of the Wampanoogs* (1829), du dramaturge américain John Augustus Stone (1801-1834), récit de la chute de son peuple devant l'invasion britannique au XVII^e siècle : « Ô mon peuple, la course de l'homme rouge a diminué comme les arbres de la forêt devant les haches des visages pâles²⁹⁰ ». La disparition des peuples amérindiens, associée à la destruction de la forêt primale, trouve un formidable écho dans les milieux artistiques du temps²⁹¹. Le fondateur de l'école paysagiste américaine, Thomas Cole (1801-1841), n'hésite pas à

²⁸⁵ Cf. John F. Moffitt, *op. cit.*, p. 127 et Vivien Green Fryd, « Rereading the Indian in Benjamin West's « Death of General Wolf », *American Art*, vol. 9, n° 1, Spring 1995, pp. 72-85.

²⁸⁶ Vivien Green Fryd, *op. cit.*, 1995, p. 73.

²⁸⁷ Traduction de l'américain : « stretched his body forward, leaning an elbow on his knees ». Reproduit en anglais par Vivien Green Fryd, *op. cit.*, 1995, p. 81.

²⁸⁸ Uncas, fils de Chingachgook, incarne dans le roman « le dernier des Mohicans » jusqu'à sa mort, faisant de son père le dernier de son peuple.

²⁸⁹ Brian William Dippie, *op. cit.*, 1991, p. 21.

²⁹⁰ Traduit de l'américain : « O my people, the race of the red man has fallen away like the trees of the forest before the axes of the palefaces ». Reproduit dans Vivien Green Fryd, *op. cit.*, 1995, p. 51.

²⁹¹ Sur l'impact de la disparition des forêts et des peuples amérindiens, voir Nicolai Citovsky, Jr., « "The Ravages of the Axe" : the Meaning of the tree stump in nineteenth Century American Art », *The Art Bulletin*, LXI, December 1979, pp. 611-623. Concernant le développement en sculpture du thème du « Vanishing American », voir Brian William Dippie, *op. cit.*, 1991, pp. 215-221.

témoigner, dans un *Essai sur le décor naturel américain* (1836), son inquiétude face aux dégâts perpétués au nom du progrès : « [...] les ravages de la hache augmentent tous les jours ; les sites les plus nobles sont dévastés, et souvent avec une légèreté et une barbarie à peine croyables dans une nation civilisée²⁹² ». La figure de l'Indien en voie de disparition est alors intimement liée à l'expansion coloniale américaine sur les territoires indiens, dès les débuts du premier mandat du président Andrew Jackson (1767-1845), de 1828 à 1850 environ²⁹³. La sculpture en particulier se saisit du thème²⁹⁴.

*Chef Indien mourant, contemplant le progrès de la civilisation*²⁹⁵, de Thomas Crawford (1814-1857), est l'un des exemples majeurs de cette inflexion dans la sculpture américaine. Le sculpteur américain réalise en 1853 ce haut-relief pour le fronton du Capitole de Washington D.C., en reprenant précisément l'iconographie de la mélancolie indienne. La pose évoquant la lamentation du personnage au repos, un bras sur son genou, l'autre supportant sa tête, est souvent utilisée dans l'art et la littérature américaine pour représenter les pensées mélancoliques de l'Indien, arraché à sa terre. Cette fois, la sculpture du Capitole se teinte d'une rhétorique toute politique en relation avec la gestion des Affaires Indiennes par le gouvernement. Vers le milieu du XIX^e siècle, l'occupation des territoires américains devient un projet national et les représentations des Indiens viennent soutenir la « Destinée Manifeste » du pays. L'expression apparaît pour la première fois en juillet 1845 dans un article de John Louis O'Sullivan (1813-1895), éditeur du *United States Magazine and Democratic Review*,

²⁹² Traduction de l'américain tirée de l'ouvrage : Thomas Cole, *Essai sur le décor naturel américain*, trad. de Christian Fournier, introd. de François Brunet, notes de Karim G. Chabani, Éd. bilingue dir. par François Brunet, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2004, p. 73 : « Yet I cannot but express my sorrow that the beauty of such landscapes are quickly passing away -the ravages of the axe are daily increasing – the most noble scenes are made desolate, and oftentimes with a wantonness and barbarism scarcely creditable in a civilized nation ».

²⁹³ On parle de période « Jacksonienne » s'étalant du premier mandat du septième président américain, Andrew Jackson, de 1828 à 1850 environ, après la guerre contre le Mexique et l'annexion du Sud-Ouest. Andrew Jackson est responsable de la déportation des Amérindiens de la côte Est à l'Ouest du Mississippi suite à la signature de l'Indian Removal Act (28 mai 1830). La loi autorise le président à accorder aux Amérindiens des terres à l'Ouest du Mississippi, en échange de leurs terres existantes à l'intérieur des frontières étatiques. Beaucoup de peuples amérindiens ont résisté à cette politique de « relocalisation ». Au cours de l'automne et de l'hiver de 1838 et 1839, les Cherokees ont été déplacés de force vers l'Ouest par le gouvernement des Etats-Unis. Environ 4000 Cherokees sont morts au long de cette marche forcée, connue sous le nom de La Piste des Larmes (Trail of Tears).

²⁹⁴ Au sujet des symboles de la souche d'arbre coupée et de l'Indien se lamentant dans la littérature américaine et en art, voir l'étude de Nicolai Citovsky, Jr., *op. cit.*

²⁹⁵ Son titre américain est *The Dying Chief Contemplating the Progress of Civilization*.

qui affirme le droit divin du peuple américain sur le continent. Son usage devient commun dans l'éditorial de O'Sullivan de décembre 1845, lorsqu'il est question de l'annexion du Texas. L'expression est employée pour la première fois le 3 janvier 1846 au Congrès américain par le représentant du Massachusetts, Robert C. Winthrop (1809-1894), qui fait valoir lors des débats sur le futur statut de l'Etat de l'Oregon le droit « d'étendre au continent entier notre destinée manifeste²⁹⁶ ». Or, le sculpteur Thomas Crawford a l'intention de représenter, selon ses mots, « La race indienne et son extinction²⁹⁷ » : « Dans la statue du chef indien je me suis efforcé de concentrer tout le désespoir et la profonde douleur résultant de la conviction du triomphe de l'homme blanc²⁹⁸ ». L'idée incarnée par ce *Chef Indien mourant, contemplant le progrès de la civilisation* perdure jusqu'en 1857. Il devient le représentant d'un peuple tout entier dont le nom n'est plus qu'un *memento mori* au-delà de la frontière du Middle West américain, selon l'écrivain Herman Melville (1819-1891) dans son chapitre « Contenant la métaphysique de la haine des Indiens, selon les idées de quelqu'un évidemment moins prévenu que Jean-Jacques Rousseau en faveur des sauvages »²⁹⁹ du *grand-escroc*.

Thomas Crawford exécute en 1856 une seconde version en ronde-bosse du *Chef Indien mourant contemplant le progrès de la civilisation*³⁰⁰ (fig. 30), à Rome, l'un des foyers privilégiés des artistes américains en quête d'apprentissage et de reconnaissance artistiques. Ainsi, il serait possible de considérer cette version comme un trait d'union entre l'art américain et le prolongement iconographique de la figure de *l'Indien méditant*, en vogue aux Salons parisiens. En effet, c'est dans la capitale italienne que, fuyant l'avancée prussienne en France, le sculpteur américain Augustus de Saint-Gaudens (1848-1907) a vu, à la Villa Médicis, une édition du *Chactas* de Duret, à

²⁹⁶ Traduit de l'américain : « [...] our manifest destiny to spread over the whole continent ». Tiré de Philippe Jacquin, Daniel Royot, *La destinée manifeste des Etats-Unis au XIX^e siècle : analyses, chronologie, commentaires et documents*, Gap, Ophrys, Paris, Ploton, 1999, p. 5.

²⁹⁷ Traduit de l'américain : « The Indian race and its extinction ». Citation de Thomas Crawford tirée de Vivien Green Fryd, *Sculpture as History: Themes of Liberty, Unity and Manifest Destiny in America*, thèse d'Histoire de l'Art, Madison, The University of Wisconsin-Madison, 1984, p. 50.

²⁹⁸ Traduit de l'américain : « In the Statue of the *Indian Chief* I have endeavored to concentrate all despair and profound grief resulting from the conviction of the white man's triumph. » Citation de Thomas Crawford tirée de Vivien Green Fryd, *ibid.*

²⁹⁹ Herman Melville, « Chapitre XXVI. Contenant la métaphysique de la haine des Indiens selon les idées de quelqu'un évidemment moins prévenu que Jean-Jacques Rousseau en faveur des sauvages », in *Le grand escroc*, Paris, Editions de Minuit, 1950, pp. 228-240.

³⁰⁰ L'œuvre est conservée à la New York Historical Society.

l'origine de sa statue de marbre : *Hiawatha Pondering musing in the Forest / On the Welfare of His People / On the Smooth Bark Of A Birch tree/ Painted Many Shapes And Figures*³⁰¹ (fig. 31). Le titre de l'œuvre reprend précisément quelque vers du poème *The Song of Hiawatha* (1855) de l'auteur américain Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). La sculpture d'Augustus de Saint-Gaudens représente Hiawatha, le chef légendaire du peuple des Onondaga appartenant à la Nation Iroquoise, célébré par Longfellow. L'artiste souhaite alors « étonner le monde et assurer [son] avenir » avec cette statue³⁰². En adaptant la pose interrogative du *Chactas* de Duret, Saint-Gaudens ambitionne de donner forme à un sujet américain par essence, à l'image du poème de Longfellow :

Dans *Hiawatha*, Longfellow s'est éloigné tout de suite des sujets européens et de leurs influences de seconde main, qui se sont jusqu'à présent mêlés si largement à la poésie américaine, et a frappé une nouvelle et riche veine de la mine poétique. Il s'est tourné vers le passé de son pays, qui scrute les bois et terrains de chasse de l'homme rouge – au passé, si fertile en légende et mystère. Il s'est efforcé de donner au monde la première épopée écrite des États-Unis³⁰³.

Si la réception critique de la figure de l'Indien mélancolique s'intègre à l'écriture d'une histoire nationale des arts dans le contexte américain, les circonstances de création de certaines œuvres témoignent de la malléabilité de ses formes plastiques. A l'origine, la curiosité des artistes favorise les échanges artistiques au détriment d'une lecture exclusive des œuvres selon une stricte géographie. Après avoir inspirée à Augustus de Saint-Gaudens une représentation en adéquation avec le premier poème épique américain, la fortune plastique de l'œuvre de Duret se poursuit aux Salons parisiens de

³⁰¹ L'œuvre est reproduite dans l'ouvrage de John H. Dryfhout, *The Work of Augustus Saint-Gaudens*, Hanover, NH, University Press of New England, 1982, p. 26.

³⁰² Traduit de l'américain : « I would amaze the world and settle my future. » Cf. Lettre de Saint-Gaudens à Montgomery Gibbs, datée de mai 1872, citée dans Augustus Saint-Gaudens ; Homer Saint-Gaudens ; John Davis Batchelder Collection, *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens*, New York, The Century co., 1913, vol. 1, p. 65.

³⁰³ Traduit de l'américain : « In *Hiawatha*, Longfellow has gone right away from European subjects and their second-hand influences, which have hitherto mingled so largely in American poetry, and struck out a new and rich vein in the poetic mine. He has turned to the past of his country, as it peers out of the backwoods and hunting-grounds of the red man – to the past, so fertile in legend and mystery. He has endeavored to give the world America's first written epic... ». Tiré de « Review of the *Song of Hiawatha* by Henry Wadsworth Longfellow », *Chamber's Journal*, January 5, 1856, p. 7. Cité dans l'article de Cynthia D. Nickerson, « Artistic Interpretations of Henry Wadsworth Longfellow's "The song of Hiawatha," 1855-1900 », *American Art Journal*, vol. 16, n° 3, Summer 1984, p. 50.

1846 à 1884³⁰⁴, sans que l'on sache cette fois si les artistes français ont eu connaissance des œuvres américaines.

Le *Chactas au tombeau d'Atala* (fig. 32) de Théodore-Charles Gruyère (1814-1885), présenté au Salon de 1846, rappelle explicitement celui de Duret. Il est fort probable que ce dernier, Grand Prix de sculpture en 1839, ait vu l'édition du *Chactas* de Duret à la villa Médicis. Son *Chactas* fait partie des envois à l'Académie des Beaux-Arts de Paris. A ce titre, l'œuvre du jeune pensionnaire fait l'objet d'un examen détaillé dont les conclusions s'avèrent positives, malgré le choix d'un sujet jugé inattendu pour une figure d'étude et l'ombre du *Chactas* de Duret, toujours présent dans les esprits³⁰⁵. Le manque d'examen de « la nature des hommes de cette race³⁰⁶ » lui est reproché dans le rapport consacrée à la figure en plâtre³⁰⁷. C'est avec un certain embarras que Gustave Planche (1808-1857) aborde l'étude de cette œuvre. Il juge le sujet iconographique trop ancien et désormais inapproprié au genre iconographique de la peinture d'histoire :

Quant au Chactas du même auteur, sans vouloir proscrire d'une façon absolue les sujets de ce genre, nous pensons toutefois qu'ils conviennent plutôt à la peinture qu'à la statuaire. Nous sommes loin de croire que la statuaire doive s'enfermer obstinément dans les sujets antiques ; toutefois il y a certaines lois, telles que l'harmonie linéaire, que la statuaire ne doit jamais oublier. Or, en admettant que l'attitude donnée à Chactas par M. Gruyère soit vraie, il est impossible de ne pas reconnaître qu'elle offre un ensemble de lignes dépourvu d'élégance et d'harmonie. C'est pourquoi, lors même que l'auteur eût réussi à traiter chaque partie de cette figure avec une science, une adresse que nous y chercherions vainement, nous serions encore forcé de ne pas approuver le choix du sujet. L'exécution la plus habile rachèterait à peine les inconvénients d'une telle conception. Or, dans le Chactas de M. Gruyère, l'exécution ne vaut pas mieux que

³⁰⁴ Cf. Concernant la nature et la portée du texte de *Hiawatha* par Henry Wadsworth Longfellow, voir l'article de Cynthia D. Nickerson, *op. cit.*, pp. 49-77.

³⁰⁵ *Rapport de l'académie de France à Rome, 1844, « M. Gruyère »*, archive AFR, carton 47, rapport 1844, conservé dans le dossier biographique de la documentation du musée d'Orsay : « Le choix de ce sujet n'est pas celui qu'on devrait s'attendre à trouver dans les envois de Rome, et la comparaison de cette figure rappelle trop sensiblement une statue connue, d'une main habile et d'une exécution récente. Après cette double observation que l'académie n'a pas cru devoir dissimuler, on n'a que des éloges à donner à cet ouvrage remarquable surtout par la vie et le mouvement. On y trouve une très belle étude du nu et un très bon modelé dans toutes les parties ; le torse est très souple, les bras sont bien dessinés, les extrémités traitées avec habilité. Si l'on peut dire que la nature des hommes de cette race n'y a pas été assez exactement recherchée dans tous ses détails, on doit ajouter que si que la tête est très remarquable par l'expression de douleur profonde qu'elle offre sans exagération. La statue de M. Gruyère est donc, au jugement de l'Académie, un ouvrage très recommandable qu'elle se plaît à signaler à l'intérêt du Gouvernement, après l'avoir recommandé à l'estime du publique. »

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ La statue de plâtre est aujourd'hui disparue. Nous connaissons l'œuvre grâce à un exemplaire en marbre exposé au Salon de 1857 et à l'Exposition universelle de 1867.

la conception. Nous sommes donc forcé de blâmer sans restriction le Chactas de M. Gruyère³⁰⁸.

Le commentaire de Gustave Planche réaffirme la préférence pour le traitement réaliste de la figure de l'homme indien en sculpture. La désapprobation du critique résulte peut-être de son aversion pour les écrits de Chateaubriand, attaqué farouchement dix ans plus tôt à travers trois articles publiés dans la *Chronique de Paris*³⁰⁹. Selon lui, le roman *Les Natchez* est « une supercherie³¹⁰ ». Il sauve toutefois *René*, supérieur à *Atala*, car le texte « repose sur l'analyse de l'âme humaine³¹¹ ».

Théophile Gautier accueille par un demi-silence la statue de marbre du Salon de 1857³¹². La poésie de Gruyère est jugée « bien surannée » dans *L'Illustration*³¹³. Il n'y a que le sculpteur Emile Chatrousse (1829-1896) dans la revue *L'Artiste* pour sauver l'œuvre aux belles qualités introspectives selon lui et réclamer son exposition aux côtés de l'œuvre de son prédécesseur, Francisque Duret :

C'est aussi le corps et l'âme, ou l'âme et le corps, qu'a voulu rendre M. Gruyère, et il a suffisamment réussi, ce qui est beaucoup lorsqu'on se propose un but si élevé. [...] Le sentiment en est simple et douloureux, l'étude forte et consciencieuse. C'est un bon ouvrage. [...] M. Duret qu'on regrette de ne pas voir à Londres, a fait une remarquable statue de Chactas, pleurant également sur la tombe Atala. Il eût été intéressant et instructif de pouvoir comparer ces deux morceaux³¹⁴.

³⁰⁸ Sic. Gustave Planche, « Le Salon de 1846. La Sculpture », *la Revue des Deux Mondes*, t. 14, 16^e année, Nouvelle série, 1846, pp. 675-676.

³⁰⁹ Cf. Gustave Planche publie ces textes dans *La Chronique de Paris*, les 7, 21 et 28 août 1836. Cf. Maurice Regard, *Gustave Planche (1808-1857)*. Thèse principale pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris le 22 mai 1954, Paris, Nouvelles éditions latines, 1956, p. 189.

³¹⁰ Cf. Gustave Planche, « Le Paradis perdu (Deuxième article) », *Chronique de Paris*, 21 août 1836, vol. III, pp. 150-151. Cité par Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1956, p. 232.

³¹¹ Cf. Gustave Planche, « Le Paradis perdu de Milton, traduit par M. de Chateaubriand, et précédé d'un Essai sur la littérature anglaise (Premier article) », *Chronique de Paris*, 7 août 1836, vol. III, pp. 119-121. Cité par Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance*, 1956, p. 232.

³¹² Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 1857, nouvelle série, t. II, p. 184 : « Maintenant, lorsque nous aurons mentionné le *Chactas* de M. Gruyère, le *Faune* jouant avec une panthère de M. Becquet, la *Terpsichore* de M. Malnecht, la *Chaste Suzanne* de M. Huguenin, le *Crillon*, statue de bronze d'une sûre tournure de M. Veray, *L'Eve* toute gracieuse de M. Errard, nous aurons à peu près accompli notre devoir de critique envers l'exposition de sculpture. »

³¹³ A. J. Du Pays, « Salon de 1857, 15^e article. La Sculpture », *L'Illustration. Journal universel*, 10 octobre 1857, 2^e semestre, vol. XXX, n^o 763, p. 235 : « M. Gruyère a une bonne statue, en marbre, de Chactas au tombeau d'Atala. Malheureusement, en l'année 1857, Chactas et Atala sont des figures dont la poésie est bien surannée. »

³¹⁴ Emile Chatrousse, « Les statuaires Français à l'Exposition Universelle de Londres », *L'Artiste*, 1^{er} août 1862, nouvelle période, 3^e livraison, 32^e année, t. II, p. 51.

L'exposition conjointe de ces œuvres n'aura pas lieu, mais l'Exposition centennale de 1889 s'ouvre néanmoins avec le modèle en plâtre de Duret et un *Chactas* en marbre d'Eugène Marioton (1854-1933)³¹⁵. Le sculpteur est le dernier artiste à présenter au Salon des Artistes Français un *Chactas d'après « Atala » de Chateaubriand*³¹⁶ (fig. 33) en 1884. Encouragé par une médaille d'argent, il réalise son sujet en marbre, acheté par l'Etat au Salon de 1888³¹⁷. L'œuvre rencontre un vrai succès, à en juger par sa présence à l'Exposition universelle de 1889 puis à la Columbian Exhibition de Chicago en 1893³¹⁸. Théodore-Charles Gruyère pourrait bien être à l'origine de sa présentation aux Etats-Unis, puisqu'il est membre du jury d'admission des œuvres à l'exposition américaine. Eugène Marioton retravaille quant à lui l'iconographie de la figure de l'Indien en détresse, développée aux Salons parisiens et aux Expositions universelles. A la différence de ses prédécesseurs, il offre en soutien au héros-martyr une grande croix de bois qu'il entoure de ses deux bras. Le caractère religieux est accentué par la représentation de Chactas en deuil, qu'un réalisme exagéré rend pathétique. Un glissement sémantique est survenu dans les représentations de l'Indien mélancolique aux Salons. La représentation de Marioton, délaissant l'exotisme de la figure, ne cherche pas la ressemblance physique et culturelle avec les Indiens d'Amérique du Nord.

En définitive, la figure de l'Indien mélancolique rencontre des interprétations variées en fonction de son pays de réception. Aux Etats-Unis, elle est regardée sans

³¹⁵ Susan Jean Delaney dans sa thèse indique que les deux œuvres ont été présentées lors de l'Exposition universelle de 1867. Cf. Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 44. Nous n'avons retrouvé dans le catalogue officiel des œuvres d'art exposées *le Chactas* de Francisque Duret par contre, le marbre de Gruyère est bien inscrit en 1867 sous le numéro d'ordre 113. Cf. *Catalogue général publié par la Commission Impériale, Œuvres d'art, groupe 1 – classes 1 à 5*, deuxième édition, revue et corrigée, Paris, E. Dentu, Londres J.M. Johnsons & Sons, 1867, p. 62.

Ceci pourrait expliquer pourquoi des deux œuvres, c'est celle de Gruyère qui se distingue dans un compte-rendu britannique. Elle est jugée « saisissante, innovante et romanesque ». L'auteur anonyme rend hommage à l'audace du sculpteur ajoutant qu' « il exige quelque chose de très semblable au génie pour provoquer le succès d'un tel projet » Cf. Anonyme, « *Notabilia of the Universal Exhibition. Modern Sculpture* », *The Art Journal*, New Series, vol. VI, London, Virtue & Co, 1867, p. 155.

³¹⁶ Album de photographies des œuvres achetées par l'Etat intitulé : Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Photographié par G. Michelez. AN F/21/*7658.

³¹⁷ L'œuvre est acquise par l'Etat au Salon de 1888 pour 7 000 francs (arrêté du 30/06/1888). Elle est attribuée aux Musées nationaux par un arrêté du 30/08/1888. Elle est conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen.

³¹⁸ *World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part X. Department K. Fine arts*, Chicago, W.B. Conkey Company, 1893, p. 94.

détour comme le symbole anonyme de tout un peuple tombé au combat, alors qu'en France, elle s'éloigne rarement du héros malheureux de Chateaubriand.

La peinture des états d'âmes des personnages masculins d'*Atala*

Si les représentations de Chactas qui vont souvent de pair avec la recherche d'un ailleurs éloigné des préoccupations de la civilisation blanche, connaissent un engouement particulier de la part des artistes exposant aux Salons parisiens, le public des Salons comme les artistes ont tendance, de manière générale, à s'identifier avec la figure de René l'Européen³¹⁹. Chateaubriand lui-même encourage les états d'âme de l'homme qui porte les stigmates de la civilisation, et dont le désir sincère est de s'identifier à l'homme de la nature : « Au reste, je ne suis pas comme M. Rousseau un enthousiaste des Sauvages [...] ; et quoique j'aie peut-être autant à me plaindre de la société que ce philosophe avait à s'en louer, je ne crois point que la pure nature soit la plus belle chose du monde³²⁰ ». L'écrivain se présente, en conclusion du premier volume de ses *Essais historiques sur les révolutions anciennes et modernes*, sous les traits de son personnage de René l'Européen, laissant derrière lui l'ancien monde entraîné par une quête intérieure³²¹ revêtant sous la forme d'une « [...] voix qui chante, et qui semble venir d'une région inconnue³²² ». L'exil de Chateaubriand se superpose à celui de son héros, René. Le personnage fictif est son double littéraire auquel il a donné l'un de ses propres prénoms et qui, selon Marc Fumaroli, « [...] a de fortes chances d'avoir été d'abord pour le jeune Chateaubriand une marque de solidarité intime avec

³¹⁹ Sainte-Beuve avoue : « J'ai lu René et j'ai frémi ; je me suis reconnu tout entier ». Cité dans l'article de Robert Kopp, « Les limbes insondés de la tristesse. Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre », in *Mélancolie : génie et folie en Occident*, p. 328. Alphonse de Lamartine (1790-1869) s'enthousiasme également pour le *Génie du Christianisme* : « J'étais de l'opinion de René, de la religion d'Atala, de la foi du père Aubry. » Tiré d'Alphonse de Lamartine, *Première méditations poétiques, avec commentaire*, Paris, Hachette, 1912, p. 64.

³²⁰ Marc Fumaroli, « Jean-Jacques, François et René », *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 104.

³²¹ « Elle m'a fait suivre autour de leur palais, dans leurs chasses pompeuses, ces rois qui laissent après eux une grande renommée ; et j'ai aimé, avec elle encore, à m'asseoir en silence à la porte de la hutte hospitalière, près du Sauvage qui passe inconnu dans la vie, comme les fleuves sans nom de ses déserts. » Cité par Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, p. 242, note 54.

³²² Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951, p. 664.

l'auteur des *Confessions* contre "la coterie philosophique" regroupant contre lui le parti de Grimm, Diderot, de D'Holbach et de Mme d'Épinay³²³ ».

« Sous le choc de 1792-93³²⁴ », Chateaubriand publie *René* dans le cadre du *Génie du Christianisme* (1802), pour illustrer, au livre III de la deuxième partie, le chapitre IX : *Du vague des passions*. Le texte est ensuite réuni avec *Atala* en 1805. Le jeune René y raconte sa fuite de la vieille Europe après la découverte de la passion amoureuse que lui porte sa sœur Amélie. Il tire de sa mélancolie la force de partir pour l'Amérique du Nord, laissant derrière lui Amélie au couvent. Le sujet inspire à Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859) une toile exposée au Salon de 1806³²⁵ (fig. 34). Ses effets de nuit témoignent des évolutions du genre du paysage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle³²⁶, alors que les Salons de 1842 et 1845 s'intéressent à la figure de René dans son rôle de conteur³²⁷.

Dans *Les Natchez*, René partage avec le vieux Sachem Chactas et le Père Souël les aventures qui l'ont mené en Amérique du Nord. La toile *René racontant sa vie*, présentée par Charles Florent Léon Moreaux (1815-ap.1869) au Salon de 1842³²⁸, a probablement inspiré pour le *René racontant sa vie* de Felix-Nicolas Frillié (1821-1863) (fig. 34), exposé trois ans plus tard au Salon. René a réuni le Père Souël, missionnaire au Fort Rosalie, et son ami Chactas pour expliquer sa tristesse depuis la réception d'une lettre envoyée d'Europe par le bureau des Missions étrangères et délivrant la nouvelle de la mort d'Amélie. Les trois personnages prennent place sous un majestueux sassafras, au bord du Meschacebé. Frillié respecte la description que fait Chateaubriand

³²³ Sic. Cf. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 112.

³²⁴ Cf. Marc Fumaroli, *op. cit.*, pp. 111-120.

³²⁵ Le titre entier est : *Sujet tiré de l'épisode de René, dans le Génie du Christianisme. Après une longue suite de peines, René va s'expatrier. Sa sœur s'est retirée dans un monastère au bord de la mer. René erre sans cesse sur ces grèves solitaires, à la clarté de la lune; le vaisseau va faire voile, une barque va conduire René; il contemple pour la dernière fois les murs qui renferment l'objet de ses affections et la cause de ses malheurs* (n° 505).

³²⁶ Cf. Bruno Foucart, « Un gentilhomme paysagiste dans la tourmente romantique », in *Lancelot-Théodore Turpin de Crissé 1782-1859*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts d'Angers, 16 décembre 2006-15 avril 2007, 10 mai - 30 juin 2007 à la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, Paris, Somogy Editions d'Art, 2006, pp. 15-17.

³²⁷ Deux bustes mentionnés successivement aux Salons des Artistes Français de 1890 et 1891 portent comme titre le prénom de René. Il se peut qu'il s'agisse du héros de Chateaubriand. Le buste en marbre (n° 2684) de Mme Marguerite Dubucquoy née Pallu (1859-1911) est présenté au Salon de 1890, et celui en plâtre (n° 4319) de Charles Leonard (?-?) a reçu une mention honorable. Ils sont aujourd'hui non localisés.

³²⁸ Léon Charles-Florent Moreaux et ses deux frères se firent connaître comme peintres de l'empereur Pierre II du Brésil (1825-1891).

du lieu. Il porte une attention particulière à ce paysage d'Amérique du Nord, dont la faune apparaît vigoureuse et luxuriante. L'imposant sassafras en fleurs est recouvert de lianes et de mousses. Quelques nénuphars au sol évoquent le miroir d'eau du Meschacébé, roulant « ses ondes dans un silence magnifique³²⁹ ». Frillié reprend les motifs végétaux et floraux de l'*Atala* de Girodet. Les trois compagnons sont isolés de la colonie française et du Fort Rosalie, réunis à l'instant où « le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Appalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel ». Dans la toile du jeune Frillié, gestuelles et visages trahissent toute l'intensité émotionnelle de la scène. La parole y est à l'œuvre. René, qui vient de finir son récit, est réconforté par Chactas dans un tendre enlacement de leurs mains. Le visage à demi-plongé dans l'obscurité souligne la part d'ombre de René, prostré et habillé en sauvage d'un drap de laine jaune et de mocassins en peaux. Le vieux Chactas, aveugle, écoute et réconforte son ami. On reconnaît à chacune de ses oreilles les deux anneaux dorés à perles rouges que Girodet avait confectionné pour lui. Ses cheveux rasés forment sur le dessus de sa tête une crête. La silhouette sombre de Chactas, couvert d'un drap de couleur verte, rappelle sa qualité d'enfant de la Nature. Le Père Souël quant à lui, vêtu d'une robe de bure et de sandales, reste attentif, bien qu'il condamne les orgueilleuses prétentions du jeune René :

Rien, dit-il au frère d'Amélie, rien ne mérite, dans cette histoire, la pitié qu'on vous montre ici. Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries. On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. On ne hait les hommes et la vie, que faute de voir assez loin. Etendez un peu plus votre regard, et vous serez bientôt convaincu que tous ces maux dont vous vous plaignez sont de purs néants. Mais quelle honte de ne pouvoir songer au seul malheur réel de votre vie sans être forcé de rougir ! Toute la pureté, toute la vertu, toute la religion, toutes les couronnes d'une sainte rendent à peine tolérable la seule idée de vos chagrins. Votre sœur a expié sa faute ; mais, s'il faut dire ici ma pensée, je crains que, par une épouvantable justice, un aveu sorti du sein de la tombe n'ait troublé votre âme à son tour. Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consommez vos jours négligeant tous vos devoirs ? Des saints, me direz-vous, se sont ensevelis dans les déserts ? Ils y étaient avec leurs larmes et employaient à éteindre leurs passions le temps que vous perdez peut-être à allumer les vôtres. Jeune présomptueux qui avez cru que l'homme se peut suffire à lui-même ! La solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu ; elle redouble les puissances de l'âme, en même temps qu'elle leur ôte tout sujet pour s'exercer. Quiconque a reçu des forces, doit les consacrer au service de ses semblables,

³²⁹ François-René de Chateaubriand, *René*, Librairie Gründ, 1938, p. 135.

s'il les laisse inutiles, il en est d'abord puni par une secrète misère, et tôt où tard le ciel lui envoie un châtement effroyable³³⁰.

En lisant les paroles du Père Souël, on pense à la lecture rétrospective que Chateaubriand fait de son roman *René*, dont il juge la descendance dégradante tant, « dans René, [il] avai[t] exposé une infirmité de [s]on siècle³³¹ ». Finalement, la voix de la sagesse s'exprime à travers le personnage de Chactas, et « ce sourire de la bouche, qui ne se mariait plus à celui des yeux, a[yant] quelque chose de mystérieux et de céleste³³² ». Dans la préface de la première édition d'*Atala* en 1801, l'écrivain faisait du sauvage un homme « né avec du génie », maîtrisant les langues vivantes et mortes de l'Europe. Une qualité qui permet à Chactas de « [...] s'exprimer dans un style mêlé, convenable à la ligne sur laquelle il marche, entre la société et la nature³³³ ». « Cela m'a donné de grands avantages », poursuit Chateaubriand, « en le faisant parler en Sauvage dans la peinture des mœurs, et en Européen dans le drame et la narration³³⁴ » facilitant la compréhension du texte. « Mon fils, dit le vieil amant d'Atala, il nous parle sévèrement ; il corrige et le vieillard et le jeune homme, et il a raison. Oui, il faut que tu renonces à cette vie extraordinaire qui n'est pleine que de soucis : il n'y a de bonheur que dans les voies communes³³⁵ ». Conseil d'un homme à un ami traversé de passions tumultueuses, figures que tout oppose psychiquement et picturalement, la couleur de leurs peaux, l'âge de leurs traits.

Au regard de sa réception critique, la sensibilité de l'œuvre de Frillié est jugée à l'aune de l'inexpérience de son auteur. De même, la peinture du paysage romantique éclipse l'expressivité des poses des personnages, difficilement lisibles pour le spectateur : « L'œuvre est un peu ridicule dans sa gauche sentimentalité ; ce qui la sauve du néant ce sont les 24 ans de l'auteur et la qualité juvénile de son émotion. L'exécution lourde et froide fait un singulier contraste avec le romantisme du paysage³³⁶ ». Aucun critique ne relève la qualité de l'exécution ou encore le rôle central de Chactas, dont la cécité, la vieillesse et la sagesse rappellent la figure du barde Celte Ossian, en vogue dans les

³³⁰ *Ibid.*, pp. 181-183.

³³¹ Robert Kopp, *op. cit.*, p. 329.

³³² François-René de Chateaubriand, *René*, *op. cit.*, p. 183.

³³³ Werner Hofmann, « L'homme est suspendu : Chateaubriand et Friedrich », in *Chateaubriand et les Arts*, *op. cit.*, p. 49.

³³⁴ Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 49.

³³⁵ François-René de Chateaubriand, *René*, *op. cit.*, p. 183.

³³⁶ Jeanne Magnin, *Peinture au musée de Dijon*, Darantière, Dijon, 1914, p. 208.

Salons de l'Empire³³⁷. Cependant, l'emporte la ressemblance physique avec le *Portrait imaginaire d'Homère*³³⁸ (fig. 36), buste en marbre conservé au musée du Louvre depuis sa cession par le Pape Pie VII à Louis XVIII en 1815. L'oeuvre a d'ailleurs servi de modèle à de nombreux artistes, dont le lauréat du Prix de Rome de peinture de 1834, Paul Jourdy (1805-1856)³³⁹. L'hypothèse selon laquelle Felix-Nicolas Frillié se serait inspiré du portrait du poète grec pour peindre le visage du conteur des *Amours des Deux Sauvages* s'avère probable. Chactas partage avec Homère la cécité du poète qui donne accès à un savoir d'origine quasi-divine.

Ainsi, l'importance de l'oeuvre littéraire de Chateaubriand dans la fabrication de l'image de l'Indien se mesure d'une part au nombre d'oeuvres qu'elle a inspiré sur les cimaises des Salons du XIX^e siècle. Sur le total de notre corpus d'oeuvres, l'ensemble des représentations inspirées des écrits de Chateaubriand représente environ 30%. Si elles s'échelonnent de 1801 à 1910, leur exposition aux Salons se concentre sur deux périodes principales, de 1808 à 1830 et autour de 1884. D'autre part, sa caractéristique morbide façonne dès les premiers Salons les représentations artistiques françaises. La fiction littéraire participe ainsi à l'idée que la société française se fait de l'autochtone d'Amérique du Nord, et devient l'une des sources à laquelle puisent les artistes. Au gré des descriptions littéraires et de leurs interprétations artistiques se dessinent les traits d'un peuple en voie de disparition. Ce sombre constat né de la sensibilité romantique en France apparaît comme l'une des conséquences de la colonisation des territoires aux Etats-Unis. L'image du « sauvage » est appréciée diversement par les critiques d'art de l'époque. Les oeuvres sculptées se doivent d'aborder la question de l'authenticité de la

³³⁷ Paul Duqueylar (1771-1845) présente *Ossian chantant* au Salon de 1800. La gravure du tableau de François Gérard (1770-1837), *Ossian évoque les fantômes au bord du Lac Lora*, est présentée au Salon de 1804. Le comte de Forbin expose au Salon de 1806 : *Ossian chantant ses poésies et s'accompagnant sur une harpe : un paysage agreste*. Les lithographies de quelques têtes des figures de *l'Apothéose des héros français morts pendant les guerres de la Liberté* de Girodet sont présentées plus tardivement au Salon de 1821. Cf. Saskia Hanselaar, « La surmédiatisation picturale des poésies d'Ossian autour de 1800 », in *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles : études réunies et éditées par Florence Boulerie*, Centre de recherches sur l'Europe classique XVII^e et XVIII^e siècles, Tübingen, Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », vol. 205, 2013, pp. 293-305.

³³⁸ Oeuvre romaine d'époque impériale (II^e siècle apr. J.-C. ?), réplique d'un original du II^e siècle av. J.-C., Marbre du mont Pentélique, Athènes, musée du Louvre.

³³⁹ Le sujet du Grand Prix de Rome de peinture en 1834 est *Homère chantant devant les Grecs*.

représentation des Indiens, tandis que les peintures peuvent plus facilement se contenter de la vraisemblance de l'action ou de la pertinence de la fiction, comme en témoigne la comparaison réitérée avec l'*Atala au tombeau* de Girodet. Mais, la littérature romantique n'est pas l'unique outil à la disposition des artistes pour se risquer à l'étude de ces figures étrangères. L'écriture du discours critique des œuvres des Salons parisiens relève d'un autre poncif, diffus à l'époque, celui de la comparaison avec les peuples de l'Antiquité.

1.2 LE COMPARATISME CULTUREL DANS LA RECEPTION CRITIQUE DES ŒUVRES A SUJET INDIEN DU SALON

La critique d'art rend compte des questionnements sur l'homme, les sociétés et les cultures au fil des comptes rendus des œuvres à thématique indienne. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les critiques mettent en évidence un primitivisme commun aux peuples amérindiens et aux peuples de l'Antiquité. Les sculptures adoptent ainsi les préceptes winckelmaniens de simplicité et de noblesse. Or, cette référence à l'Antiquité se maintient au contact de la galerie de tableaux de l'artiste américain George Catlin (1796-1872), où se produisent deux groupes Iowa puis Ojibwa. Alors que les critères d'appréciation du Beau idéal évoluent, le discours critique porte encore sur l'Antiquité retrouvée au travers des scènes de la vie amérindienne, puis connaît un élargissement certain avec la comparaison aux peuples récemment colonisés du Maghreb.

Dans ce contexte, une voix dissonante se fait entendre. L'approche de Théophile Gautier, qui procède d'une véritable déambulation au Salon, renseigne sur l'idée que l'auteur se fait des représentations artistiques de l'exotisme. La question de la vraisemblance apparaît centrale chez le critique. La représentation artistique se doit d'instruire le spectateur sur les types humains représentés. Son but est ainsi de dresser « une espèce de petite carte routière » du Salon, qui permettrait à ses lecteurs d'« éviter tous les périls de cette navigation pittoresque³⁴⁰ ». Dans ce processus exploratoire, Théophile Gautier encourage les artistes dont les œuvres procèdent d'une réelle volonté d'illustration.

³⁴⁰ Cf. Théophile Gautier, « Variété. Beaux Arts. Topographie du Salon », *La Presse*, 8 mars 1837, n° 238, n. p. Les textes de Théophile Gautier cités ici ont été en partie rassemblés par Francis Moulinat dans sa thèse intitulée *Théophile Gautier critique d'art, dans les années 1830*, sous la direction de Bruno Foucart, Université de Paris IV, 1995.

1.2.1 LA FABRICATION D'UN ANTIQUE SAUVAGE

Les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755) de l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) sont un jalon important dans la façon dont les artistes ont pensé la représentation du sauvage au début du XIX^e siècle³⁴¹. Ses écrits trouvent un écho chez les sculpteurs, comme en témoignent aux Salons, quelques beaux exemples de références aux modèles de l'Antiquité. Winckelmann accorde une place importante à la comparaison esthétique entre Anciens et Modernes, et développe l'analogie entre l'éloignement dans l'espace et celui dans le temps. Il forge le premier les armes de la critique d'art française, qui opère une série de va-et-vient permanents entre les Anciens et les Sauvages, orchestrant une réflexion depuis rebattue sur l'Autre en art. La rencontre des artistes avec les Indiens du musée de George Catlin cristallise le débat déjà en cours sur l'approche comparative entre les peuples sauvages et les peuples antiques anciens. La question se pose de l'âge de ces Sauvages que l'on découvre. « Etaient-ils jeunes, récents, ou bien des enfants³⁴² ? » C'est visiblement de cette époque que date la transformation du Sauvage en homme primitif, alors qu'apparaissent les premières interrogations et spéculations sur l'homme originel.

La sculpture au Salon, modèle de simplicité et de noblesse winckelmaniennes

La référence culturelle établie entre les peuples amérindiens et ceux de l'Antiquité atteint son paroxysme avec l'anecdote de la surprise du célèbre peintre américain Benjamin West, qui se serait exclamé, en voyant l'*Apollon du Belvédère* à Rome : « Mon Dieu, un Mohawk ! [...] J'en ai souvent vu des Mohawks, debout dans cette exacte position : en train de suivre d'un œil attentif, la flèche qu'ils venaient de tirer de leurs arcs³⁴³ ». L'histoire, probablement fictive, retient notre attention car elle

³⁴¹ Voir à ce sujet les ouvrages référencés en note 7 par François Hartog, *op. cit.*, p. 295.

³⁴² Cf. François Hartog, *op. cit.*, p. 42.

³⁴³ Traduit de l'américain : « "My God, how like it is to a young Mohawk warrior!" [...] "I have seen them often," added he, "standing in that very attitude, and pursuing, with an intense eye, the arrow which they had just discharged from the bow." » Tiré de John Gait, *The Life and Studies of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy in London, Prior to his Arrival in England, compiled from materials furnished by himself*, 1816, London, T. Cadell & W. Davies, pp. 105-106. Référence donnée en

s'appuie sur un lieu commun en littérature et dans les arts plastiques : l'association de l'*Apollon du Belvédère* à la figure du chasseur amérindien. La thèse d'histoire de l'art de Peggy Davis³⁴⁴, portant sur les estampes des XVIII^e et XIX^e siècles, souligne combien *L'Apollon du Belvédère* « en sa qualité d'auguste chasseur et canon de beauté masculine apparaît comme le modèle par excellence de représentation de l'Amérindien³⁴⁵ ». Plus encore, elle crédite Johann Joachim Winckelmann du choix de *l'Apollon du Belvédère* comme outil de comparaison entre beauté antique et amérindienne. En effet, dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755), Winckelmann transforme l'Indien d'Amérique en une figure homérique : « Considérons l'Indien rapide qui chasse le cerf à pieds : comme son sang court, comme ses nerfs et ses muscles se font flexibles et lestes, comme l'ossature du corps tout entier est légère ! Homère nous peint ses héros de la sorte : c'est surtout par l'agilité de son pied qu'il distingue Achille³⁴⁶ ». Ce rapprochement esthétique établi dès le début du XIX^e siècle conditionne certaines des représentations visuelles de l'Amérindien. A l'éloignement géographique correspond, dans l'esprit des contemporains, la distance historique. Comme le note Daniel Fabre en introduction de son ouvrage sur l'anthropologie des savoirs du premier XIX^e siècle : « L'altérité n'est plus [...] essentiellement géographique et naturelle, elle est d'abord temporelle³⁴⁷ ». Une analogie spatio-temporelle d'ailleurs précédée par les nombreuses illustrations des récits de voyages du missionnaire jésuite Lafitau³⁴⁸. L'Indien des Salons est d'abord dépeint en homme vertueux à travers l'esthétique néoclassique. Puis, vers 1840, s'engage en sculpture un débat sur l'idée classique de beauté telle qu'héritée de Winckelmann, conception bientôt mise à mal par de nouvelles expérimentations plastiques.

Un exemple précis permet de mesurer, en creux, l'incitation aux artistes en faveur d'une esthétique classique pour la description des types humains, et tout particulièrement de l'Indien. L'œuvre de Jean Schey (1791-1843) fait l'objet d'un

note 26 de l'article de Peggy Davis, « L'Antiquité retrouvée en Amérique : les images de l'Amérindien en Apollon du Belvédère », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, XXVI, 2007, p. 152.

³⁴⁴ Cf. Peggy Davis, *op. cit.*, juin 2003.

³⁴⁵ Peggy Davis, *op. cit.*, 2007, p. 146.

³⁴⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 16.

³⁴⁷ Daniel Fabre (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, *op. cit.*, p. 10.

³⁴⁸ Cf. Joseph-François Lafitau, *op. cit.*

examen sans concession dans le commentaire du critique Jules Janin (1804-1874) consacré au Salon de 1839. Ce dernier débat de l'œuvre de Jean Schey, l'Indien *Uncas*³⁴⁹, héros du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper, et de *La Danseuse Canadienne* de Louis Auguste Edmond Lévêque (1814-1875). Si le critique ne semble pas remettre en cause « l'étude de l'antique » perceptible dans les œuvres des deux sculpteurs, il n'a pas de mot assez durs pour condamner le choix de copier un modèle qu'il considère comme « un affreux original ». Dans sa diatribe contre les deux sculpteurs, Jules Janin saisit l'occasion d'élargir le débat à la représentation de *l'Odalisque noire*³⁵⁰ de Lévêque. Tout au long de sa démonstration, il fait preuve d'une cruauté à la mesure de son intolérance :

M. Schey a été chercher dans Cooper une espèce de Mohican, un sauvage sans ventre, à la large poitrine, aux jambes longues et minces comme les jambes d'un cerf. On n'accusera pas M. Schey de copier ou même d'étudier l'antique ; mais, cependant, pourquoi ne pas se contenter d'une nature moins excentrique ? Pourquoi aller chercher dans leurs déserts ces types inconnus ? J'en dirai tout autant de la *Danseuse canadienne* de M. Lévêque, que je préfère de beaucoup au Sauvage de M. Schey. A coup sûr, cette *Danseuse canadienne* est une excellente sculpture. Cela vit, cela marche, cela doit être fait ainsi. On n'invente pas ces formes grossières, on n'invente pas ces reins si beaux. C'est une très-belle copie, je le veux bien, mais la copie d'un affreux original. La belle idée, pour un homme de talent de M. Lévêque, d'aller chercher parmi tant de belles femmes de l'antiquité ou des temps modernes, la Vénus hottentote ! Mais la Vénus hottentote est un affreux monstre, bon, tout au plus, à être montré sur les tréteaux de la foire, entre la femme naine et le géant. Il ne faut pas s'inquiéter des exceptions, il ne fait pas s'amuser à réhabiliter le laid ; il faut laisser croupir dans leur coin, les bossus, les boiteux, les lépreux, toutes les immondices humaines : il ne fait pas jouer avec la Vénus hottentote, parce qu'elle a de grosses cuisses difformes, de grosses hanches pendantes, un ventre affreux, des genoux cagneux, des cheveux crépus, parce qu'elle mange de la viande crue, parce qu'elle ne se lave jamais et qu'elle sent le suif. Toutes les verrues de Quasimodo, toutes ses difformités, toutes ses gibbosités, ne feront jamais, j'imagine, le sujet d'un tableau ou d'une statue, tant qu'il restera à nos frères les artistes un peu de goût, de talent, de sagesse et de bon sens³⁵¹.

Jules Janin cherche à prévenir l'artiste contemporain contre les égarements, et plus étonnement contre une esthétique plus libre. La lecture de son argumentaire raciste montre qu'il n'incite pas le sculpteur à choisir la statuaire grecque comme point de

³⁴⁹ Le sous-titre de l'œuvre précise l'instant représenté : *Poursuivi par les Hurons ils se réfugie auprès d'un poteau sacré qui rendait inviolable le prisonnier, et épie le moment où il pourra encore leur échapper.*

³⁵⁰ Il semblerait que *l'Odalisque noire* soit l'un des personnages qui composent le groupe intitulé *Les deux esclaves* en bronze à deux patines, conservé au musée historique de Villèle à Saint-Gilles-les-Hauts (inv. 93MH1). Cf. Notice de Jean Barbier, « Acquisitions », *La Revue du Louvre*, n° 3, juin 1993, p. 87.

³⁵¹ Jules Janin, « Salon de 1839. Septième article. Sculpture », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux arts*, 2^e série, t. 2, 1839, pp. 306-307.

départ de son travail de création, à l'instar des théories de Winckelmann et de Quatremère de Quincy (1755-1849). Selon lui, la perfection artistique est accessible par l'imitation de son modèle et la combinaison harmonieuse de ses proportions, à condition que celui-ci soit choisi pour sa beauté. En se prononçant en faveur d'une beauté idéale issue d'un travail d'observation sur le motif vivant, il se rapproche plutôt des thèses développées par Emeric-David (1755-1839), qui exhortait les sculpteurs à procéder de la même façon que les artistes antiques, à savoir s'inspirer de la nature pourvue qu'elle soit choisie³⁵². C'est bien ce qu'il entend lorsqu'il s'empare contre « la nature excentrique » des modèles de Schey et de Lévêque. La vindicte de Jules Janin, connu pour ses positions en faveur de l'esthétique romantique, reste toutefois isolée.

Au Salon de 1841, l'artiste Charles Cumberworth (1811-1852) présente une gracieuse *Chasseresse Indienne* (fig. 37). Peut-être ses origines l'ont-elles amené à s'intéresser aux autochtones d'Amérique du Nord ? Les conditions de la création de la *Chasseresse Indienne* restent obscures, tout comme la carrière de l'artiste. Les sources s'accordent à dire qu'il serait né d'une mère française et d'un père anglais en Amérique du Nord³⁵³. Il est d'ailleurs disqualifié lors du Grand Prix de Rome, qu'il remporte en 1842, du fait qu'il soit « sujet né anglais³⁵⁴ ». A moins que ce soit un séjour de trois années en Amérique du Sud, après un apprentissage auprès de James Pradier (1790-1852) à l'École des Beaux-Arts, qui lui ait donné le goût, selon ses contemporains, et « le sentiment de ces charmants bijoux de bronze où les oiseaux et les insectes se jouent au milieu des lianes et des feuilles exotiques³⁵⁵ » ? En effet, l'intérêt de l'artiste pour l'Amérique transparaît aussi bien de ses œuvres que de ses lectures, comme en témoignent les statuettes *The Indian Fruit Girl*³⁵⁶ et *Paul et Virginie*, présentées au Salon de 1844, et *Atala et Chactas*³⁵⁷ et les bustes de l'écrivain Paul Féval (1816-

³⁵² Cf. Toussaint-Bernard Emeric-David, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre ? Ouvrage couronné par l'Institut national*, le 15 vendémiaire an IX, Paris, Vve Nyon aîné, an XIII-1805.

³⁵³ *A biographical dictionary of sculptors in Britain, 1660-1851*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2009, pp. 327-328.

³⁵⁴ Cf. *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848, op. cit.*, p. 519.

³⁵⁵ *Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres. sous la direction de M. W. Duckett*, Paris, Firmin Didot, frères, fils, 1853-1860, t. 7, seconde édition, p. 32.

³⁵⁶ L'œuvre est passée en vente chez Sotheby au département de la sculpture européenne des XIX^e et XX^e siècles, le lundi 12 juin 2006, à Londres.

³⁵⁷ Une photographie du groupe en bronze se trouve dans le dossier biographique de Charles Cumberworth à la documentation du musée du Louvre.

1887)³⁵⁸ exposés au Salon de 1848 et de Chateaubriand³⁵⁹. Malgré ses gestes souples et harmonieux, la *Chasserresse Indienne* ne semble pas avoir arrêté les critiques, contrairement à la beauté toute néoclassique de la *Jeune Indienne* de Francisque Joseph Bosio (1748-1845) présentée au Salon de 1845. A la lecture du concert de louanges que reçoit l'œuvre, on peut penser que l'exotisme de la sculpture s'accorde cette fois pleinement aux attentes du moment. Bien que tardive, la *Jeune indienne ajustant à une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages* (fig. 38) achetée par l'Etat, traduit particulièrement l'inclinaison néo-classique en sculpture. En effet, la *Jeune indienne* rappelle les statues du *Tireur d'épine antique* et de la *Nymphe à la coquille* de la collection Borghèse, tout en transformant leur aspect mélancolique en une paisible rêverie. Le visage de la jeune indienne échappe sans cesse au regard du spectateur, tenu à distance par un large socle. Au Salon de 1845, la sculpture, sans afféterie, se rapproche selon Baudelaire de l'œuvre du florentin Lorenzo Bartolini (1777-1850) « par les hautes qualités qui séparent le grand goût d'avec le goût du trop vrai³⁶⁰ ». L'emprunt à l'idéal de beauté de la sculpture antique magnifie aux yeux du poète la sculpture de Bosio sur le modèle des œuvres de Bartolini, selon une interprétation sensible voire sentimentaliste.

Bien que séduits par l'œuvre, Baudelaire et Théophile Thoré ne manquent pas de faire remarquer « le manque d'originalité³⁶¹ » et que « le travail du marbre est un peu débile³⁶² ». Mais, ces quelques reproches pèsent peu face aux hommages qu'elle reçoit de Théophile Gautier :

³⁵⁸ Charles Cumberworth expose un buste en bronze du romancier et auteur dramatique Paul Féval (1816-1887) au Salon de 1848. Un exemplaire en bronze de *Paul Féval à l'âge de 30 ans* est conservé à la Société des Gens de Lettres.

Dans *Les amours de Paris* (1845) et *Les couteaux d'or* (1857), Paul Féval associe les voyous de Paris aux Cherokees et aux Pawnees. Cf. Dominique Kalifa, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, numéro 4, 2002, p. 33.

³⁵⁹ Un buste en plâtre de Chateaubriand par Cumberworth est commandé par arrêté du ministre de l'Intérieur en date du 30 septembre 1848 moyennant 600 francs pour l'Ecole normale selon Chantal Georgel, *1848, la République et les arts vivants*, cat. exp. Musée d'Orsay célébrant le 150^{ème} anniversaire de la Révolution de 1848 et de l'établissement de la Seconde République, Paris, A. Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 175.

³⁶⁰ Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Gallimard, 1992, p. 63 : « Bosio au contraire se rapproche de Bartolini par les hautes qualités qui séparent le grand goût d'avec le goût du trop vrai. – Sa Jeune Indienne est certainement une jolie chose – mais cela manque un peu d'originalité. »

³⁶¹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 63.

³⁶² Théophile Thoré, *Le salon de 1845 ; précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, Alliance des arts, 1845, p. 156.

L'âge ne diminue en rien le talent de M. Bosio ; sa *Jeune Indienne ajustant à l'une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages*, est une digne sœur de *Biblis changée en fontaine*. C'est la même grâce délicate et diaphane, la même jeunesse de contours, la même pureté ; M. Bosio excelle à rendre ces formes un peu frêles où dure encore la lutte charmante de l'enfance et de l'adolescence, où chaque maigreur est une promesse. – Bouton aujourd'hui, fleur demain³⁶³.

Arsène Houssaye (1814-1896) relève également dans sa critique le goût du sculpteur pour les sujets adolescents à la grâce évanescence : « M. Bosio est toujours dans les nuages de la jeunesse, et comme toujours, il fait de la sculpture sans s'en douter ; il n'a rien perdu de sa fraîcheur et de sa grâce primitive dans les airs de tête et dans les contours ; il abuse un peu des mentons. Son *Indienne ajustant à l'une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages* prouve que, dans certaines natures vraiment heureuses, le talent ne vieillit pas³⁶⁴ ». Il n'y a véritablement que A. H. Delaunay pour prêter une attention particulière au sujet représenté, sans en tirer pour autant de conséquence :

Une nouvelle œuvre, une œuvre charmante, vient d'être modelée, par lui, en plâtre. C'est une *Jeune indienne*, assise sur l'herbe fleurie, sans le plus léger voile pour vêtement. La coquette qu'elle est, elle orne sa jambe d'un anneau formé avec les coquillages du rivage. Toute entière à cette affaire si grave, elle oublie qu'on la regarde. L'expression que Bosio a su donner à la physionomie de jeune fille est exquise de grâce et de délicatesse. La coquetterie ! La coquetterie est donc un sentiment inné chez les femmes, puisque, même chez une femme sauvage, cette passion absorbe toutes ses pensées³⁶⁵ !

Sorte de variation sans fin, les représentations sculptées de l'Indien flirtent toujours, vers le milieu du siècle, avec la référence à la beauté idéale de l'Antiquité. Or, la citation antique et mythologique se révèle féconde dans les écrits des critiques du Salon de 1846 et de ceux qui ont assisté aux représentations du cirque-musée de l'artiste peintre américain George Catlin à Paris. Paradoxalement, il n'est pas question chez ces artistes romantiques d'apporter à la description des corps l'immobilité et l'équilibre qui ont jusque là servi « comme le voulait l'histoire de l'art winckelmannienne, de modèle à l'imitation de l'Antiquité³⁶⁶ ».

³⁶³ Sic. Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 avril 1845, X^e année, n° 3278, n. p.

³⁶⁴ Arsène Houssaye, « Salon de 1845. La Sculpture », *L'Artiste*, 4 mai 1845, 4^e série, t. IV, 1^{ère} livraison, p. 4.

³⁶⁵ A. H. Delaunay, « Actualités. Souvenirs », *L'Artiste*, 1843, 3^e série, t. 4, p. 111.

³⁶⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg, Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923. Projet de voyage en Amérique, 1927*, Paris, Macula, 1998, p. 31.

A propos du cirque-musée de George Catlin : l'Antiquité retrouvée

La *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris* de George Sand (1804-1876) retrace sa rencontre avec le groupe d'Iowa³⁶⁷ associé à la visite de la galerie de tableaux du peintre américain George Catlin, dans le but bien précis de « [...] poursui[vre] le récit de ces nouveaux argonautes³⁶⁸ ». Le texte est publié sous forme épistolaire dans le *Diable à Paris*³⁶⁹, ouvrage collectif regroupant les participations d'Honoré de Balzac (1799-1850) et d'Eugène Sue (1804-1857). George Sand y félicite le peintre d'avoir enregistré les traits des Amérindiens, entreprise qu'elle juge périlleuse. Recueillir l'image et les artefacts des Indiens disparaissant, est d'autant plus nécessaire selon elle qu'« ils n'ont pas d'histoire³⁷⁰ » car ils appartiennent aux « temps fabuleux³⁷¹ ». Elle dramatise la rencontre, interrogeant le lecteur sur la ressemblance d'un exploit guerrier en Amérique du Nord avec « un épisode de l'Iliade³⁷² ». George Sand choisit en particulier de présenter le guerrier Shon-ta-ye-ya (Petit Loup) (fig. 39), caractérisé par sa grande générosité, sous les traits contrastés d'un Diomède dansant et d'un Jupiter des forêts vierges. Or, George Catlin expose deux portraits au Salon de 1846, dont celui de *Petit-Loup*³⁷³. La toile représentant ce dernier a sans doute été retenue par le jury du Salon en raison de la personnalité du modèle, père aimant et guerrier intrépide, qui avait éveillé l'intérêt de la presse³⁷⁴. Les deuils successifs de

³⁶⁷ En tout, trois groupes d'Amérindiens ont participé aux visites du musée indien de Catlin en Europe. A Londres, il est d'abord rejoint par neuf Ojibwa en 1843, l'année suivante par quatorze Iowa qui voyagent avec lui en France puis, onze Ojibwa en 1845 à Paris et Londres jusqu'en 1846. Cf. Christopher Mulvey, « Among the Sag-A-Noshes: Ojibwa and Iowa Indians with George Catlin in Europe 1843-1848 », in *Indians and Europe, an interdisciplinary collection of essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 254.

³⁶⁸ George Sand, *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, Paris, Editions du Sonneur, 2010, p. 24.

³⁶⁹ Le texte est une première fois édité dans l'ouvrage collectif de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel avec les contributions de George Sand, Honoré de Balzac et Eugène Sue : *Le Diable à Paris, Paris et les parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie*, Paris, J. Hetzel, 2 vol., 1845-1846.

³⁷⁰ Cf. George Sand, *op. cit.*, p. 26, note 1.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² George Sand, *op. cit.*, p. 51.

³⁷³ George Catlin expose, au même Salon de 1846, le portrait de Graisse du dos du buffle, chef suprême de la tribu des pieds-noirs, peau rouge de l'Amérique du Nord (fig. 40).

³⁷⁴ Petit-Loup s'était fait remarqué lors d'une entrevue royale au Palais des Tuileries. Cf. *Notice sur les indiens Iowas et sur Nuage blanc, 1^{er} chef de la tribu venue des Plaines du Haut Missouri, près des Montagnes Rocheuses, sous la conduite de G.H.C. Melody, Esq^{re} et accompagnés par Jeffrey Doraway, leur interprète favori. 8 Gravures sur bois par Porret*, Paris, Imprimerie de Wittersheim, 1845, p. 23 :

Petit-Loup touchent particulièrement George Sand, qui renoue avec la notion du « bon sauvage », exaltant les vertus filiales des Indiens : « Ce noble guerrier dont l'apparence herculéenne et les grands traits accentués m'avaient d'abord effrayé, mais, qui, revenu auprès de sa femme malade, et le cœur rempli de tristesse à cause de la mort récente de son enfant, m'apparut le plus doux et le meilleur des hommes³⁷⁵ ». L'Amérindien perd tour à tour ses trois enfants puis son épouse : « A chacune de ces douleurs ressenties », écrit Sand, « avec toute l'amertume ordinaire aux Indiens, il se fit une profonde incision dans les chairs de la cuisse, pour apaiser la sévérité du manitou, et témoigner sa tendresse aux chers êtres qui l'avaient quitté³⁷⁶ ». L'accueil que fait Champfleury (1821-1889) aux deux portraits de Catlin présentés au Salon est insolite. Il est l'un des rares à mesurer la portée novatrice de l'esthétique des œuvres et à adapter sa propre perception au sujet, par-delà les conventions euro-centrées de l'art. Il est fasciné par « l'aspect étrange » de ces têtes « peintes simplement, cruellement même, avec sauvagerie ». Il confirme les qualités artistiques du peintre, dont il compare les fonds « rusés, habiles et savants » à « une esquisse de M. Delacroix³⁷⁷ ». « Qu'on ne s'y trompe pas. M. Cattlin (sic) n'est pas une nature vierge en peinture³⁷⁸ » clame-t-il à l'adresse du lecteurs. Baudelaire s'arrête à son tour sur les deux portraits de *Petit Loup* et de *Graisse du dos du buffle* pour défendre le talent du peintre, fréquemment mis en cause par ses contemporains³⁷⁹. Le poète met sur un pied d'égalité la manière de Catlin, celle de Véronèse dont « [...] la couleur est calme et gaie³⁸⁰ » et celle de Delacroix à « la touche souvent plaintive³⁸¹ », réunissant pour les besoins de sa critique une trilogie fort prestigieuse, comme le fait remarquer Daniel Fabre dans son article consacré à

« Au milieu de la danse de guerre, un des guerriers, nommé le Petit-Loup, arrêta soudain la danse. - Il s'avança vers le roi et, après quelques violentes exclamations, par lesquelles il disait de quelle manière il avait tué et scalpé un ennemi de la tribu des Pawnies, il plaça entre les mains de Sa Majesté son Tomahawk et le fouet qui ceignait ses reins [...]. Sa Majesté daigna accepter gracieusement les armes ainsi offertes, après avoir cordialement serré la main du brave Ioway. » Sic.

³⁷⁵ George Sand, *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁶ George Sand, *op. cit.*, p. 52.

³⁷⁷ Champfleury, « Salon de 1846. Chapitre IV. Du portrait », in *Œuvres posthumes de Champfleury : Salons 1846-1851*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 54.

³⁷⁸ Sic. Champfleury, *op. cit.*, p. 54.

³⁷⁹ Cf. Robert N. Beetem, « George Catlin in France: his relationship to Delacroix and Baudelaire », *The Art Quarterly*, summer 1961, pp. 129-144 et de Daniel Fabre, « L'effet Catlin Paris, 1845-1846 », *Gradhiva*, 3, 2006, pp. 55-75.

³⁸⁰ Baudelaire, 1992. p. 85.

« l'effet Catlin » survenu à Paris³⁸². Etudiant les conditions d'exposition des œuvres peintes par George Catlin, disposées auprès des objets d'artisanats amérindiens et joints aux tableaux-vivants que représentaient les danses performées des Amérindiens, l'article souligne l'impact visuel de ce cirque-musée sur les visiteurs et l'aura dont il a bénéficié auprès des artistes.

D'après Louis de Planet, son ancien élève et collaborateur de 1841 à 1844, Delacroix « avait [eu] un plaisir extrême à voir les Indiens Iowais amenés à Paris par Catlin en 1845, et il faisait, d'après ces sauvages, des croquis de souvenirs au lavis au crayon et à la plume³⁸³ ». L'auteur rapporte les paroles de l'artiste qui prend l'habitude de comparer « quelques-uns de ces sauvages aux sculptures antiques³⁸⁴ ». Pour Delacroix, « le chef brandissant sa lance, c'est Ajax défiant les dieux. Dans la danse du scalp, les femmes, sautant sur les orteils avec une allure si noble, si mystérieuse, et tenant la lance avec le scalp au bout, rappellent les vierges des Panathénées de Phidias³⁸⁵ ». Il revient au biographe de l'artiste, Etienne Moreau-Nélaton (1859-1927), d'élargir cette comparaison entre Indiens dansant et héros de l'Antiquité aux « Maures d'Afrique », dans *Delacroix raconté par lui-même* (1916). Selon lui, les « accoutrements primitifs et leurs âmes d'un autre âge transportaient l'imagination » de Delacroix, « enthousiasmé en pleine antiquité classique³⁸⁶ ». L'historien et critique d'art met alors en évidence un primitivisme partagé par les peuples amérindiens, arabes et antiques. Cette idée est déjà exploitée du vivant de l'artiste, en lien avec les œuvres de George Catlin. Dès 1859, Baudelaire juge rétrospectivement la démarche du peintre américain identique à celle d'Eugène Fromentin (1820-1876), qui possède la faculté « de saisir les parcelles du beau égarées sur la terre, de suivre le beau à la piste partout où il a pu se glisser à travers les trivialités de la nature déchue³⁸⁷ ». Bédouins d'Afrique

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Daniel Fabre, *op. cit.*, 2006, pp. 55-75.

³⁸³ Sic. Louis de Planet, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, Société de l'histoire de l'art français, André Joubin éd. Paris, 1929, pp. 103-104.

³⁸⁴ Cité dans les articles d'Arlette Sérullaz et Claude Macherel, « Quand Delacroix croqua-t-il des Ojibwas ? », *Gradhiva*, 3, 2006, pp. 105-109 et dans l'article de Robert Beetem, voir *supra*.

³⁸⁵ Sic. Louis de Planet, *op. cit.*, p. 104.

³⁸⁶ Etienne Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même*, H. Laurens, 1916, t. 2, pp. 44-45.

³⁸⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1859 : texte de la "Revue française"*, Paris, H. Champion, 2006, p. 42.

et Indiens d'Amérique du Nord partagent la vie patriarcale et l'antique héroïsme, chers à Baudelaire, qui complète :

Ce n'est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes. Tels nous apparurent il y a quatorze ans un peu près, ces sauvages du Nord-Amérique, conduits par le peintre Catlin, qui, même dans leur état de déchéance, nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques³⁸⁸.

En retour et comme ultime renversement, Baudelaire sollicite les deux portraits de *Petit Loup* et *Graisse du dos du buffle* comme aide explicative à la sculpture antique dans sa critique du Salon³⁸⁹.

Auparavant, dans sa *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, George Sand avouait son étonnement de voir le fils de La-Pluie-qui-marche³⁹⁰, lorsqu'il se mettait à dessiner, adopter la position des Arabes, « couché à plat ventre, la tête enveloppée de sa couverture³⁹¹ ». Celui-là précisément, dont le costume de sa tribu, composé d'un cimier grec et d'une tunique de cuir coupé en lanières, en font, d'après l'écrivain, par « sa couleur, son buste nu, délicat et noble, le charme de ses attitudes et le sérieux de ses traits », « un bronze antique digne de Phidias³⁹² ». Plus encore, la référence à l'antique s'étend dans la presse au récit de l'épopée en France de Petit-Loup et de sa famille. Son épouse, l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre³⁹³, meurt le 18 juin 1845 de « nostalgie³⁹⁴ », entraînant dans son sillage les regrets collectifs. Un commentateur ajoute à la fatalité de ce destin la part de responsabilité de l'Europe, qui

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Cf. Baudelaire, « De Quelques Coloristes. Salon de 1846 », in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, *op. cit.*, 1992, p. 106 : « Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique ».

³⁹⁰ Agé de onze ans, l'enfant porte le nom de Wa-Ta-We-Bu-Ka-Na (le Général Commandant). Il est le fils du chef de guerre Neu-Mon-Ya (La pluie qui marche). Cf. *Notice sur les indiens Iowas et sur Nuage blanc, 1^{er} chef de la tribu venue des Plaines du Haut Missouri, près des Montagnes Rocheuses, sous la conduite de G.H.C. Melody, Esq^{re} et accompagnés par Jeffrey Doraway, leur interprète favori. 8 Gravures sur bois par Porret, op. cit.*, n. p.

³⁹¹ George Sand, *op. cit.*, p. 45.

³⁹² George Sand, *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁹³ Confondue souvent à tort avec Koon-Za-Ya-Me (Aigle femelle de guerre qui plane). Le nom de l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre est aussi orthographié Oke-We-Me dans *la Notice sur les indiens Iowas et sur Nuage blanc, 1^{er} chef de la tribu venue des Plaines du Haut Missouri, près des Montagnes Rocheuses, sous la conduite de G.H.C. Melody, Esq^{re} et accompagnés par Jeffrey Doraway, leur interprète favori*, n. p.

³⁹⁴ Expression qui se retrouve dans deux articles de presse : Anonyme, « Les Ioways », *Le Charivari*, 5 août 1845, p. 2 et Théophile Gautier, « Compte-rendu du Salon de 1849 », *La Presse*, 27 Juillet 1849, n.p.

« comme le Minotaure antique a exigé le tribut de sang des sauvages enfants du Missouri³⁹⁵ ». Une souscription est aussitôt ouverte afin de réaliser un projet de tombe, dessiné par l'architecte-restaurateur Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) et publié dans *L'Illustration* du 2 août 1845. Si, la tombe n'a pas été réalisée, l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre est enterrée au cimetière de Montmartre, sur une concession inscrite au nom de Nicolas Alexandre Wattemare (1796-1864), imprésario de George Catlin en France³⁹⁶. Le projet comptait la participation du sculpteur Auguste Préault, « luttreur des temps romantiques, déjà si loin de nous, j'allais dire des temps homériques », selon la poésie de Théophile Thoré (1807-1869)³⁹⁷. Seuls les reliefs³⁹⁸, avec le buste de l'Ours femelle³⁹⁹, sont coulés en bronze.

La référence à l'Indien antique, qui s'élargit progressivement aux peuples colonisés du Maghreb, correspond ainsi à la quête d'un idéal primitif au XIX^e siècle, qui s'exprime à travers une « recherche plus vaste d'une immobilisation du temps⁴⁰⁰ ». Curieusement, l'univers de la critique romantique intègre la figure de l'Indien en reprenant les poncifs sur l'état de nature de l'homme, à contre-pied de l'esthétique libre dont font preuve les œuvres de Catlin, Delacroix et Préault. C'est sans doute sous-estimer l'héritage de la pensée classique chez les artistes romantiques que de souligner ce paradoxe. En somme, la perception de l'Autre en art se constitue d'antécédents littéraires et artistiques. Au sein de ces flâneries d'esthètes parisiens, les écrits de Théophile Gautier sur les œuvres du Salon constituent un ensemble interprétatif distinct plus tardif de quelques années.

³⁹⁵ Anonyme, « Revue de la semaine », *L'Artiste*, 4^e série, t. 4, 2^e partie, livraison du 13 juillet 1845, p. 19. Cité dans l'ouvrage d'Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, pp. 360-362.

³⁹⁶ Sur la personnalité originale de l'imprésario, voir l'ouvrage : *L'ambassadeur extravagant : Alexandre Vattemarre : ventriloque et pionnier des échanges culturels internationaux*, Paris, Paris bibliothèques, Le Passage, Boston (Mass.), Boston Public Library, 2007.

³⁹⁷ Théophile Thoré, sous le pseudonyme de William Bürger, *Salon de 1863*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, 1861-1863, p. 431.

³⁹⁸ Le relief principal est placé sur la tombe d'Aristide Ollivier (Montpellier, cimetière Saint-Lazare). Il est exposé en plâtre au Salon de 1863.

Le buste de l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre est exposé au Salon de 1849. Il est conservé au musée des Beaux-Arts de Saint-Lô.

³⁹⁹ L'œuvre est aussi connue sous les titres de *Madame Petit-Loup* ; *O-Kee-Wee-Mee* ; *O-Ke-We-Me*. Cf. figure 40.

⁴⁰⁰ Christine Peltre, « Les "géographies" de l'art : physionomies, races et mythes dans la peinture "ethnographique" », *Romantisme*, 2005, Numéro 130, p. 77.

1.2.2 LA CRITIQUE D'ART DE THEOPHILE GAUTIER

Il y a deux sens de l'exotique : le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le second, qui est le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotique dans le temps : par exemple, voilà Flaubert, il voudrait baiser à Carthage ; vous, vous voudriez la Parabère [connue pour avoir été la maîtresse du Régent Philippe d'Orléans] ; moi, rien ne m'exciterait comme une momie [...]

Propos de Théophile Gautier aux frères Goncourt (*Journal des Goncourt*, 23 novembre 1863)⁴⁰¹

Théophile Gautier est le plus prolifique des critiques quand il s'agit de commenter les représentations d'Indiens aux Salons parisiens. De récentes études répertorient ses écrits esthétiques et permettent d'envisager dans son ensemble l'analyse du discours de Théophile Gautier sur l'art des Salons et de ses dispositions à l'égard de l'exotisme en particulier⁴⁰². Seuls trois *Salons* ont paru en volume, ceux de 1847 et de 1861, ainsi que son commentaire de l'Exposition universelle de 1855⁴⁰³, alors que son activité dans le champ de la presse n'a cessé de s'accroître. En effet, il rédige environ trente-cinq salons

⁴⁰¹ Cf. Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, 1861-1864, t. III, Paris, H. Champion, 2013, p. 673. La citation est reproduite avec quelques différences dans sa retranscription en exergue de l'article de J.-F. Staszak, « La construcción del imaginario occidental del "allá" y la fabricación de las "exóticas" : El caso de los koi moko maoris », in Herniaux D. y Lidon A (dir.), *Geografía de los imaginarios, Barcelone/Mexico*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012, p. 179.

⁴⁰² Sur les feuillets publiés à partir de 1836 dans *La Presse* et dans *le Moniteur universel* à partir de 1855, se reporter à l'article de François Brunet, « L'écran dans les salons de Théophile Gautier », in Stéphane Lojkine dir., *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, pp. 363-377. Voir aussi l'édition de Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, *Théophile Gautier. Exposition de 1859*, 5^e édition, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1992. Se reporter à la notice de *La promenade du critique influent* (1990), pp. 59-63 et pp. 117-120. Enfin, la thèse de Francis Moulinat répertorie de nombreux textes de Théophile Gautier. Cf. Francis Moulinat, *op. cit.*

Concernant les œuvres de Théophile Gautier, elles sont pour la plupart accessibles à partir de la plateforme numérique Gallica sur le site internet de la BNF (*Le Salon de 1847, l'Abécédaire du Salon de 1861, Tableaux à la plume. Salon de 1869, Les Beaux-Arts en Europe, 1855*). Enfin, les textes concernant chacun des artistes dont l'œuvre est commentée par Gautier sont signalés dans l'index de Claudine Lacoste-Veysseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, La Grande-Motte, C. Lacoste-Veysseyre, 1985.

⁴⁰³ François Brunet, *op. cit.*, 2001, p. 364, note 512.

entre 1833 et 1872 et divers compte rendus⁴⁰⁴. Comme l'explique Wolfgang Drost, spécialiste de la critique d'art du XIX^e siècle, les écrits sur l'art de Théophile Gautier s'étendent sur une période de quarante ans, du Romantisme jusqu'au début de l'Impressionnisme, d'où leur importance théorique et leur intérêt pour notre étude. Son intérêt pour les œuvres à sujet indien s'explique en partie par l'attention qu'il porte aux créations artistiques de ses contemporains. Gautier remarque ces sujets novateurs au fil des Salons. Baudelaire relève « ce goût inné de la forme et de la perfection dans la forme [qui] devait nécessairement faire de [lui] un auteur critique tout à fait à part⁴⁰⁵ ». Gautier conçoit son texte comme une invitation à la découverte des œuvres exposées aux quatre coins du Salon⁴⁰⁶.

La question de l'authenticité de la représentation du sauvage

Au Salon de 1846, Théophile Gautier accueille les œuvres de Catlin avec un silence presque dédaigneux, alors même que le roman de Chateaubriand *Atala* avait selon lui « marqu[é] le début en fanfare du romantisme ». Le reproche de l'écrivain ne porte donc pas tant sur le sujet choisi que sur sa description⁴⁰⁷. Il dénie à Catlin un talent artistique mais reconnaît l'authenticité de la représentation : « [...] à défaut de talent la

⁴⁰⁴ Théophile Gautier assure la critique artistique à *La Presse* de 1836 à 1853, puis collabore dès 1844 à la revue *L'Artiste* qu'il dirige à partir de 1856. De 1851 à 1858, il entre dans le comité de direction de la *Revue de Paris* et rédige de 1855 à 1871, le feuilleton littéraire et artistique du *Moniteur universel* et celui du *Journal officiel de l'Empire* de 1869-1870. Enfin, il collabore à *la Revue des Deux Mondes* et à *L'Illustration*. Cf. Notice biographique détaillée par Christine Peltre dans le « Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale », site internet de l'INHA, mise en ligne le 20 mars 2009.

⁴⁰⁵ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. 2, 1976, p. 122. Le texte est paru sous forme d'article dans *L'Artiste*, le 13 mars 1859. Il est cité en prologue de l'article de Wolfgang Drost, « Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier », LIV Congrès de l'Association, *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, p. 401.

⁴⁰⁶ Concernant le rôle assigné à la critique d'art par Théophile Gautier lire l'article de Christine Peltre, « Les « Guide-ânes » des Salons du XIX^e siècle : entre critique et voyage », *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, pp. 189-198.

⁴⁰⁷ A cette occasion, nous rappelons au lecteur le commentaire élogieux de Théophile Gautier envers la *Jeune indienne ajustant à une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages* du baron Bosio au Salon de 1845 : « L'âge ne diminue en rien le talent de M. Bosio ; sa *Jeune Indienne ajustant à l'une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages*, est une digne sœur de *Biblis changée en fontaine*. C'est la même grace délicate et diaphane, la même jeunesse de contours, la même pureté ; M. Bosio excelle à rendre ces formes un peu frêles où dure encore la lutte charmante de l'enfance et de l'adolescence, où chaque maigreur est une promesse. – Bouton aujourd'hui, fleur demain. » Sic. Cf. *supra*

sincérité y brille en traits irrécusables⁴⁰⁸ ». Théophile Gautier préférerait toutefois que le style du peintre soit au service de l'aura scientifique des œuvres. Il s'en explique un an plus tard, dans le commentaire consacré à l'œuvre du peintre Félix Louis Leullier (1811-1882), *La Chasse aux caïmans sur les rives du Mississippi*, présentée au Salon de 1847. Il insiste en particulier sur la qualité de cette « toile énergique et saisissante », « parfaitement réussie » où les Indiens « défieraient la critique de M. Catlin pour l'exactitude des types, la fidélité des tatouages et l'authenticité des ajustements⁴⁰⁹. » A contrario, le critique reproche à Catlin le manque d'action et donc l'absence de mise en scène de la nature sauvage des hommes. En parlant de *La Chasse aux caïmans*, il précise que « ce tableau, un des meilleurs que M. Leullier ait exposés depuis longtemps, satisfera également les peintres et les naturalistes⁴¹⁰ ». Aujourd'hui non localisée, l'œuvre est connue grâce à la longue description de son sujet dans le catalogue du Salon :

Les indiens Osages de l'Amérique du Nord chassent le caïman ou crocodile en attachant un chien à un piquet au bord de l'eau, dans les endroits fréquentés par les caïmans. Ils tendent des laccis dont ils tiennent les extrémités en se tenant à distance. Quand l'animal passe, ils l'entraînent sur le rivage où ils l'assomment. Quelque fois un indien assez hardi lui enfonce dans la gueule un harpon à deux pointes, de telle sorte que l'animal ne peut la fermer ; alors on l'assomme facilement à coup de tomahawk⁴¹¹.

Gautier préfère lorsque le traitement pictural est en accord avec l'effet recherché par le peintre : « Il y a là drame, couleur, exactitude, et cette âpreté d'exécution sans laquelle les sujets les plus terribles paraissent de simples églogues⁴¹² ». Un an plus tard, il se réjouit de la disparition du jury – « ce tribunal inique⁴¹³ » –, ce qui va selon lui favoriser les innovations. A cette occasion, il renouvelle dans sa critique du Salon de 1848 sa profession de foi en faveur d'un art « détestable » plutôt que « médiocre », « barbare » plutôt que « bourgeois », « extravagant » plutôt que « plat »⁴¹⁴. Mieux, il encourage, sur

⁴⁰⁸ Cité par Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva* [enligne], 3 | 2006, en ligne depuis le 08 June 2009, consultation le 30 septembre 2013. URL : <http://gradhiva.revues.org/194>.

⁴⁰⁹ Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et C^{ie}, 1847, p. 166.

⁴¹⁰ Théophile Gautier, *op. cit.*, 1847, p. 167.

⁴¹¹ Œuvre inscrite sous le numéro d'ordre 1098. Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants...*, Paris, Vinchon, 1847, p. 127.

⁴¹² Théophile Gautier, *op. cit.*, 1847, p. 167.

⁴¹³ Théophile Gautier, « Salon de 1848. 1^{er} article », *La Presse*, 21-22 avril 1848, 13^e année, n° 4362, n. p.

⁴¹⁴ Théophile Gautier, *op. cit.*, 1848 : « D'ailleurs en art, le détestable vaut mieux que le médiocre ; le barbare que le bourgeois, l'extravagant que le plat, et nous préférons un fou à un sot ; pour un esprit

le ton de la provocation, les innovations artistiques, indissociables des sujets jugés archaïques :

Les Cimabue et les Giotto sont dépassés en raideur archaïque par des pinceaux tout modernes, et Paris, à l'heure qu'il est renferme une foule de chinois et de gothiques d'une indépendance entière à l'endroit de l'anatomie et de la perspective : bien des dessins, qui auraient pu être tracés sur peau de buffle par un Ioway avec une arrête de poisson, ou sur l'argile d'un vase avec une pointe de roseau par un potier étrusque, étalent pleins de candeur leurs silhouettes sauvagement baroques sous la date de 1847 ou 1848⁴¹⁵.

Favorable à l'émergence de thèmes nouveaux, Gautier accorde une place de choix à la représentation des peuples exotiques au sein de son système critique. Il se félicite de l'existence, désormais à la portée de l'artiste, de « vaste champ » d'innovation que recouvrent « tous les types de la grande famille humaine », « au lieu des trois ou quatre poncifs grecs et romains, dégradés par une servile reproduction⁴¹⁶ ». Par delà l'Orient mystérieux, les scènes de la nature primitive de Tahiti, de l'Inde et des régions boréales, Gautier distingue le continent américain en particulier : « L'Amérique, bien que découverte depuis quatre siècles, est encore le Nouveau-Monde ; ses hautes Cordilières, ses forêts vierges, ses pampas, ses savanes, ses fleuves géans, ses oiseaux de pierreries et ses races bariolées offrent des sujets d'une inépuisable magnificence⁴¹⁷ ». Pourtant, il ne mentionne pas, dans ce même *Salon*, la statuette serpentine à la patine colorée de *La Chasseresse indienne* de Charles Cumberworth, ancien élève de Pradier et aventurier d'Amérique⁴¹⁸. Oubli ou rejet ? La question reste en suspens.

Loin d'une position univoque, l'approche critique de Gautier est complexe. Ses prises de position en faveur de la sculpture romantique au Salon n'excluent pas pour autant les œuvres à l'esthétique néoclassique. Amateur de l'Antiquité, il estime la *Jeune Indienne* de Bosio du Salon de 1845, tout en contribuant à faire émerger la figure du sculpteur romantique Auguste Préault (1809-1879), longtemps refusé dans le cénacle du

philosophique, c'est un spectacle curieux de voir la peinture ramenée par l'ignorance, qui ne se doute de rien, ni du métier, ni de la tradition, aux naïvetés les plus primitives. »

⁴¹⁵ Sic. *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Sic. *Ibid.*

⁴¹⁸ Cf. Curatorial File, National Gallery of Art, Washington D.C.

Salon des Beaux-Arts. L'exposition en 1849 du buste en bronze de *l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre*⁴¹⁹ (fig. 41) de Préault lui inspire cette courte rêverie :

Le quatrième médaillon, [...] est au contraire un morceau de la plus extraordinaire réalité ; la vérité ne saurait être poussée plus loin ; la couleur même de la pauvre Squaw, avec sa peau rouge, s'y retrouve ; le modèle, d'une finesse incroyable, rend tous les petits méplats et jusqu'au grain de la peau ; les yeux regardent, les narines respirent, la bouche va s'ouvrir et entonner quelque-une de ces chansons plaintives et bizarres qui faisaient un si étrange effet sous les plafonds de Valentino accoutumés à d'autres musiques⁴²⁰.

L'effet de réel qui se dégage du portrait est ici porté par « la manière tout à fait neuve et inédite, pleine de sauvagerie et de fougue, fauve, brutale et cependant pathétique et moite de larme⁴²¹ » de l'artiste.

A l'inverse, moins de dix ans plus tard, Théophile Gautier apprécie la *Nourrice indienne* en marbre de François Protheau (1823-1865) pour son « sentiment aimable et tendre⁴²² ». Dans son commentaire du Salon de 1857, l'œuvre soutient la comparaison avec la statuaire antique, référence constante dans son système critique : « Le profil de la jeune mère penchée vers son nourrisson a la pureté d'un beau camée antique⁴²³ ». Une vue que partage Maxime Du Camp (1822-1894), dans son compte rendu du Salon de 1857 : « La petite statue en marbre de M. Protheau représentant une *Nourrice indienne* me paraît une des sculptures les plus expressives, les plus fines et les mieux réussies du Salon. Le profil de la jeune femme est ravissant. La pose, toute prétentieuse qu'elle pouvait être, reste dans d'excellentes limites de gracieuse vérité ; les têtes sont finies comme des camées, sans être dures ni sèches ; le contour est élégant, sans mollesse et d'une extrême suavité. C'est un bijou délicieux⁴²⁴ ».

Au même Salon de 1857, Gautier balaie d'un revers de plume la figure mélancolique déjà datée du *Chactas* en bronze de Gruyère⁴²⁵ (fig. 32). Il reproche, quelques années plus tard, le manque de sincérité morphologique de *La Fille de Céluta*

⁴¹⁹ Le buste en bronze est exposé dans l'un des « deux cadres de médailles » au Salon de 1849, sous le numéro d'ordre 2315.

⁴²⁰ Théophile Gautier, « Compte-rendu du Salon de 1849 », *La Presse*, 27 Juillet 1849, n. p.

⁴²¹ Citation de Théophile Gautier parue dans *La France industrielle* en avril 1834, au sujet de l'œuvre *Tuerie* de Préault. Tiré de l'article de Wolfgang Drost, *op. cit.*, 2003, p. 410.

⁴²² Théophile Gautier, *op. cit.*, 1857, p. 183.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Maxime Du Camp, *Salon de 1857 : peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 171.

⁴²⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, 1857, p. 184.

pleurant son enfant d'Emile André Boisseau (fig. 7), marquant sa réprobation dans son *Salon de 1869*, pour les sujets tirées de l'univers littéraire de Chateaubriand lorsqu'il est question de traiter du type humain en art. Selon lui, la référence littéraire ne saurait convenir à illustrer les mœurs indiennes. En effet, il apparaît à la lecture des critiques des œuvres du Salon par Théophile Gautier que l'exotisme des figures, pour être digne d'intérêt, doit être exalté soit par un modèle esthétique tiré de préférence de l'Antiquité, telle la *Jeune Indienne* de Bosio, soit par la représentation d'un ailleurs géographique vraisemblable, telle *La Chasse aux caïmans* de Félix Louis Leullier (1811-1882). Plus loin dans le siècle, Théophile Gautier opère de nouveaux syncrétismes entre peuples gaulois, européen et indien, là où régnait précédemment, chez ses contemporains une comparaison tripartite des peuples antiques, arabes et indiens.

Les assignations des termes « primitif » et « sauvage » dans le lexique du critique

L'emploi des termes « primitif » ou « sauvage » dans le lexique de Théophile Gautier est tout à fait significatif. Deux commentaires d'œuvres présentées au Salon de 1869 éclairent sur l'usage et la définition qu'il réserve à ces deux termes⁴²⁶. N'est pas forcément primitif ce qui est sauvage. Habituellement, Théophile Gautier réserve aux représentations des ancêtres gaulois le qualificatif de « primitif », et relève en revanche la qualité « sauvage » des peuples autochtones d'Amérique du Nord ainsi que la palette des artistes⁴²⁷. Pour autant, ces nuances lexicales ne l'empêchent pas de créer des analogies entre sauvages Indiens et primitifs gaulois, témoignant de l'« ambiguïté subtile et voulue⁴²⁸ » de sa critique. A ce titre, pour Gautier, le peintre Evariste-Vital Luminais (1821-1896), auteur de plusieurs toiles à thème gaulois sous le Second Empire, est « un Breton bretonnant ; [...] il peint nos sauvages ancêtres à longs cheveux roux, plus semblables qu'on ne pense aux Indiens de Fenimore Cooper⁴²⁹ ». Théophile

⁴²⁶ Les feuillets du Salon de 1869 paraissent dans la revue de l'*Illustration* en mai et juin 1869. Ils ont fait l'objet d'une réimpression intégrale dans l'ouvrage : Théophile Gautier, *op. cit.*, 1997, pp. 265-336.

⁴²⁷ Se reporter au Salon de 1834, au sujet de la « manière » de Préault « pleine de sauvagerie » ; « à la sauvagerie d'empâtements ! » de la *Bataille des Cimbres* de Decamps ; au « sauvage » Delacroix refusé du Salon de 1845. Une exception : « la grandeur sauvage » des « étranges physionomies russes et tartares », « sous le crayon de M. Yvon » au Salon de 1847.

⁴²⁸ Wolfgang Drost, *op. cit.*, 2003, p. 410.

⁴²⁹ Théophile Gautier, *op. cit.*, 1997, pp. 294-295.

Gautier précise alors que *La Vedette gauloise*⁴³⁰ (fig. 42), « grimée, pour voir de plus loin, sur le faite d'un grand arbre, adossée au tronc, le pied appuyée sur une grosse branche, le bouclier au flanc partage avec l'Indien en plus de l'allure, le devoir de défendre le territoire⁴³¹ ». L'homme sauvage endosse alors le costume du Gaulois et les qualités qui lui sont associées. Ce n'est pas la cruauté barbare souvent accolée à la notion de primitivisme qui unit les deux hommes, mais bien les valeurs positives du courage et de la vaillance. La figure de la sentinelle ou du résistant gaulois assoit la légitimité de l'Indien à se battre pour son territoire, et réciproquement. Ainsi, sous le Second Empire, Gautier dégage et associe de nouvelles figures de l'exotisme propres à être comprises par ses contemporains. L'Indien serait en quelque sorte la clé de voûte de son argumentation, qui assimile au lointain l'historique, dans la grande équation qui définit selon ses termes l'exotisme.

Au même Salon, Théophile Gautier commente une toile datant des débuts de la carrière de Pierre-Marie Beyle (1838-1902)⁴³², intitulée *La Toilette de la femme sauvage* (fig. 43). Elle appartient au thème de la misère du monde forain et du vagabondage que le peintre se plaît à décrire au fil de ses œuvres. Le commentaire de Gautier est passée quasiment inaperçu puisqu'il n'a pas été publié dans *l'Illustration* avec certains articles consacrés au Salon 1869, mais dans *le Journal Officiel de l'Empire Français*⁴³³. Malgré cela, le texte reste fort instructif quant à son raisonnement sur les références communautaires. Théophile Gautier va ici à l'encontre de son présumé désir d'« une transformation de la réalité moderne à l'image de l'antiquité⁴³⁴ ». La vue des coulisses mal éclairées et décaties de l'œuvre de Beyle fait renaître à l'esprit la baraque du *Vieux Saltimbanque*, décrite par Baudelaire dans le *Spleen de*

⁴³⁰ L'œuvre, présentée et achetée par l'Etat au Salon de 1869, est en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nantes.

⁴³¹ D'après l'index de Claudine Lacoste-Veysseyre, le commentaire de l'œuvre paraît une première fois dans la revue *L'Illustration*, le 22 mai 1869, n° 1590. Cf. Claudine Lacoste-Veysseyre, *op. cit.*, p. 161. Le texte est réimprimé dans l'ouvrage : Théophile Gautier, *op. cit.*, 1997, p. 295.

⁴³² Pierre-Marie Beyle voyagera en Algérie de 1877 à 1878 et fera cinq voyages aux Etats-Unis entre 1885 et 1888.

⁴³³ Référence du *Journal Officiel de l'Empire Français* en date du 25 juin 1869, donnée par Claudine Lacoste-Veysseyre, *op. cit.* p. 18.

⁴³⁴ Wolfgang Drost, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officiel et de l'impressionnisme naissant », in *Théophile Gautier et le Second Empire : actes du colloque international du Palais impérial de Compiègne*, 13 - 14 - 15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éd., 2013, p. 176.

Paris (1861), « de qui le monde oublieux ne veut plus entrer⁴³⁵ ! » : « une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse⁴³⁶ ». Dans la toile de Beyle, un clown peint « d'arabesques bleues le torse de la femme qu'on va montrer comme femme sauvage⁴³⁷ ». Pierre-Marie Beyle a bien pour ambition de représenter, avec ses tatouages, sa couronne de plumes multicolores sur la tête et son pagne, une Indienne d'Amérique. Quant à l'homme blanc grimé en sauvage, il est forain⁴³⁸. Gautier ne peut s'empêcher d'y voir, mi-amusé, mi-effrayé, la description d'un monde marginal :

Elle n'est pas sauvage du tout, la pauvre femme née probablement dans le quartier Mouffetard ou faubourg Saint-Antoine, mais son industrie, – il y a vraiment de singulières existences, – est de manger de la viande crue et d'avalier des poulets avec leurs plumes dans les foires de banlieue en qualité de femme sauvage ! Elle est là, deminue, sous la baraque de toile, et un saltimbanque, son mari sans doute, ou l'impresario de la troupe, la prépare et la maquille pour la représentation en simulant sur son corps, à l'aide d'une pinceau, les tatouages rouges et bleus qui lui manquent. Ainsi peinturlurée, elle pourra passer aux yeux naïfs de son public pour la veuve du Cacique des Botocudos⁴³⁹. Il y a une grande vérité d'observation dans ce petit tableau d'un comique qu'on pourrait trouver lugubre si on voulait bien ; car, enfin, ce n'est pas un sort digne d'envie que d'être peinte en bleu, de grincer des dents et de mâcher du mou au son de la grosse caisse et de la clarinette⁴⁴⁰ !

Théophile Gautier met en avant la monstruosité du sujet. Cette femme déguisée est une créature destinée à être exhibée, en accord avec l'étymologie du mot « monstre⁴⁴¹ ». Il souligne l'opposition entre l'atmosphère bigarrée des performances⁴⁴² et le quotidien de la jeune femme, très proche de l'univers baudelairien et notamment de la description

⁴³⁵ Cité dans *La grande parade : portrait de l'artiste en clown*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 mars - 31 mai 2004 et à Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 25 juin - 19 septembre 2004, Paris, éd. Gallimard, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2004, p. 30.

⁴³⁶ Charles Baudelaire, « XIV. Le Vieux Saltimbanque. Petits Poèmes en Prose. Le Spleen de Paris », in *Œuvres complètes. I.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 5^e réimpression, 1992, pp. 172-173.

⁴³⁷ Louis Auvray, *Exposition des Beaux-Arts : Salon 1869*, Paris, Vve J. Renouard, 1869, p. 62.

⁴³⁸ D'après son étymologie, est forain « celui qui vient du dehors, *foris*, et vit en dehors de la communauté ». Cf. *La grande parade : portrait de l'artiste en clown*, p. 30.

⁴³⁹ Ancien terme pour désigner un chef amérindien du Brésil.

⁴⁴⁰ Théophile Gautier « Salon de 1869. Peinture », *Journal Officiel de l'Empire Français*, vendredi 25 juin 1869, p. 872.

⁴⁴¹ Le mot monstre vient du latin *monstrum*, dérivé de *monere* « faire pensée, attirer l'attention sur », d'où « avertir ». Cf. Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé, Chantal Tanet (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2, p. 2277.

⁴⁴² Théophile Gautier porte une attention particulière à l'univers du spectacle vivant, comme en témoignent ses nombreuses chroniques sur le cirque et le Théâtre des Funambules réunies dans son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859, 6 vol.

faite dans le poème en prose de *La femme Sauvage et la Petite-Maîtresse* : « Voyez avec quelle voracité (non simulée peut-être !) elle déchire les lapins vivants et des volailles piaillantes que lui jette son cornac⁴⁴³ ». Sans les lumières de la scène, avant les cris de la foule, le spectacle que voit le visiteur du Salon reste d'une authentique cruauté. C'est dans le désordre du lieu et en marge de la société que s'enracine la représentation de la toilette de cette femme sauvage. La noirceur de la vie des saltimbanques suscite à l'époque un véritable intérêt chez de nombreux artistes. Elle renvoie pour beaucoup à la vie de bohème dont les artistes parisiens font l'expérience. « Depuis longtemps déjà, la figure identitaire du saltimbanque, exilé du quotidien mais figure ordinaire, permet aux poètes “de vivre un oxymore, celui de l'étrange et du familier” et d'associer le grand thème romantique de la “famille artistique” au motif de la “famille de saltimbanques⁴⁴⁴” ».

Le texte de Théophile Gautier décrit une figure hybride, mi-homme, mi-animal. Du corps habillé de plume et décoré de tatouages peint par Beyle, il reste peu de chose de l'humanité de la femme sauvage, d'autant que le poète ressuscite à travers elle le mythe du cannibalisme. Selon le critique, l'absurdité de la situation vient du fait qu'il s'agisse d'une fille des faubourgs. Sa capacité à « manger de la viande crue » effraye le critique. C'est donc de l'étonnement proche de la crainte ou de l'épouvante que naît le comique de cette représentation. Gautier, si attentif à l'imitation de la nature en art, se voit attiré par ce tableau grotesque. Il dénonce l'extravagance du thème tout en admirant la « grande vérité d'observation ». Cette fois, la figure de l'Indienne permet d'éclairer un pan de la vie de l'artiste dans son aspect le plus cruel. L'exotisme n'est ici qu'une chimère, un écran qui pourrait passer « aux yeux du naïf » pour la réalité.

Théophile Gautier est peut-être le seul parmi les critiques du Salon parisien à s'être saisi du thème indien pour tenter une définition de l'exotisme en art. La question de l'authenticité ressort particulièrement de ses commentaires d'œuvres, par l'attention portée tant à la forme qu'au sujet abordé. Il libère aussi la figure de l'Indien de la référence à l'Antique, tout en proposant d'autres comparaisons historiques. Enfin, le

⁴⁴³ Charles Baudelaire, « XI. La Femme Sauvage et la Petite-Maîtresse. Petits Poèmes en Prose. Le Spleen de Paris », in *Œuvres complètes. I., op. cit.*, 1992, p. 169.

⁴⁴⁴ Sophie Basch, « Le cirque en 1879. Les Halon-Lees dans la littérature », in *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard, op. cit.*, p. 11.

renversement à l'œuvre dans la toile de Pierre-Marie Beyle renseigne sur l'illusion artistique, qui assujettit le contemporain et le sauvage au théâtre de la cruauté.

1.3 D'EST EN OUEST : LES RAPPORTS DE L'ORIENTALISME ET DE LA DESCRIPTION DU MONDE AMÉRINDIEN AUX SALONS

L'Orientalisme a joué un rôle certain dans l'élaboration des œuvres à sujets amérindiens présentées aux Salons parisiens⁴⁴⁵. L'objet de ce chapitre est de comprendre l'articulation entre l'intérêt porté à l'Autre extra-européen et sa représentation. En effet, l'étude approfondie de notre corpus a permis d'observer la présence de nombreux sujets orientaux dans la production des artistes. Coïncidences fortuites chez certains, la représentation concomitante de sujets orientaux et amérindiens soulève également des interrogations plus profondes concernant la peinture de l'étranger. Les circonstances de la création de ces œuvres peuvent être d'ordre politique – dans le cas de commandes royales – ou d'ordre générationnel – en lien à un réseau d'artistes en particulier. L'étude des conditions de production des œuvres met en exergue une « ethnologie romantique⁴⁴⁶ » naissante dans les années 1830. Le tableau des *Natchez*, qui reste dans l'atelier de Delacroix presque quatorze ans, de 1822 jusqu'à son exposition au Salon de 1836, en est un exemple éloquent. L'élaboration concomitante des *Natchez* et des *Massacres de Scio* laisse penser que la description des corps amérindiens s'inscrit dans le cadre des recherches plastiques que Delacroix mène alors sur la couleur de la peau. Aujourd'hui, la majorité des œuvres des artistes engagés dans la découverte de l'altérité en peinture restent non localisées⁴⁴⁷. L'analyse comparative d'œuvres est par conséquent inenvisageable. Il est cependant possible de mettre en évidence des réseaux intergénérationnels de sociabilité, tel celui qui s'enracine dans l'atelier du peintre Jean-Léon Gérôme. Il devient en effet un lieu de ralliement incontournable pour les artistes américains expatriés à Paris, dont les années d'apprentissage vont s'avérer fondamentales pour leur engagement en faveur de la

⁴⁴⁵ C'est sur une acceptation très large d'un Orient sous domination turque, dont les limites géographiques s'étendent de la Grèce ottomane à l'Afrique du Nord, que notre étude se fonde.

⁴⁴⁶ Terme emprunté au titre de l'article introductif de Daniel Fabre, « D'une ethnologie romantique », in *Savoirs romantiques, une naissance de l'ethnologie*, op. cit., pp. 5-75.

⁴⁴⁷ Dix artistes européens se sont intéressés à des sujets orientaux et indiens, parmi lesquels huit Français, deux Espagnols et un Suisse.

représentation des Amérindiens en art⁴⁴⁸. L'historiographie américaine attribue plus généralement à l'Orientalisme de Gérôme l'évolution plastique des peintres américains dans leur approche à l'exotisme. L'iconographie amérindienne hérite certes de l'Orientalisme une perception réaliste dans la peinture, mais l'engouement des artistes pour leur sujet ne modifie pas pour autant leurs habitudes de travail. La pratique des voyages de découverte en Afrique du Nord, chère aux peintres orientalistes, n'est pas toujours partagée par les auteurs de figures amérindiennes. Peu d'artistes vont choisir de se rendre en Amérique du Nord avant de soumettre une œuvre au Salon. Notre approche emprunte aux travaux d'Edward Said (*Orientalism*, 1978) son ressort théorique quant à la définition de la place de l'artiste sur l'échiquier de l'espace colonial. Comment le parallélisme a-t-il été établi entre les cultures autochtones nord-africaine et nord-américaine, et par qui ? Et quelle est sa portée dans le champ des représentations artistiques ?

1.3.1 LES PARENTES ESTHÉTIQUES DES *NATCHEZ* D'EUGÈNE DELACROIX

Etudier plus précisément la genèse du tableau *Les Natchez* de Delacroix, conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 6), apporte un nouvel éclairage sur les conditions de sa création. Cette approche aide à replacer l'œuvre au sein des innovations picturales du peintre, tout en confirmant la permanence du thème du massacre dans son œuvre.

⁴⁴⁸ Par ailleurs, la filiation entre Jean-Léon Gérôme et ses élèves américains permet de mettre en évidence des liens peu exploités entre des générations plus tardives d'artistes connus pour leur description des Indiens et ayant suivi l'apprentissage des anciens élèves américains de Gérôme, à l'instar du peintre américain Frederic Remington (1861-1909). Il fut l'élève de Thomas Eakins et de George de Forest Brush (1855-1941), deux anciens élèves de Gérôme faisant partie de l'équipe enseignante de l'Art Students League. Selon Gerald M. Ackerman, cet entourage a directement influencé les choix de carrière de Remington : « Eakins et Brush ont vraisemblablement encouragé Remington, si ce n'est par de véritables conseils, du moins par l'exemple, à devenir un portraitiste réaliste de l'Indien ». Cf. Gerald M. Ackerman, *Les orientalistes de l'école américaine*, Courbevoie, ACR éd., 1994, p. 164.

Le thème des massacres dans l'œuvre du peintre

Le massacre des Natchez intéresse Delacroix dès le 5 octobre 1822, date à laquelle il note dans son *Journal* le titre de sa future esquisse à l'encre de 1823 (fig. 44), qui sera le sujet de sa toile au Salon de 1835 : *Une jeune Canadienne traversant le désert avec son époux est prise par les douleurs de l'enfantement et accouchée ; le père prend dans ses bras le nouveau-né*⁴⁴⁹. Delacroix débute ses études de composition pour les *Natchez* peu de temps après avoir mis en chantier *Les Massacres de Scio*. Sa décision d'exposer cette dernière toile au Salon de 1824 est prise dès le mois de mai 1823⁴⁵⁰, et la composition arrêtée en novembre 1823⁴⁵¹. Delacroix privilégie donc un sujet ancré dans l'actualité politique au détriment du massacre du peuple des Natchez, fait historique remontant au XVIII^e siècle et dont l'exégèse devenait inséparable de l'univers de Chateaubriand⁴⁵². Delacroix préfère dans un premier temps dénoncer les atrocités de la guerre opposant les Grecs aux Turcs, à travers la représentation de l'épisode des massacres de l'île de Scio, où périrent vingt mille Grecs. Le peintre s'en explique dans son *Journal* en écrivant : « Je me suis senti un désir de peinture du siècle⁴⁵³ ».

La plupart des historiens de l'art anglophones soulignent les similitudes entre les *Massacres de Scio* (fig. 45) et *Les Natchez*⁴⁵⁴, dont les bases graphiques sont entreprises

⁴⁴⁹ *L'Amérique vue par l'Europe, op. cit.*, p. 256.

⁴⁵⁰ Cf. Eugène Delacroix, *Journal : 1822-1863*, préf. de Hubert Damisch ; introd. et notes par André Joubin ; éd. rev. par Régis Labourdette, Paris, Plon, 1996, p. 39 : « Je me suis décidé à faire pour le Salon des scènes des *Massacres de Scio*. » Dans une lettre datée du 15 septembre 1821, Delacroix s'enthousiasmait déjà pour la cause grecque et son héros Marcos Botzaris (1790-1823), à qui il souhaitait rendre hommage à travers une œuvre au Salon : « [...] Je propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récents des Turcs et des Grecs [...] ». Citation tirée de Maurice Sérullaz, *Les dessins de Delacroix : dessins, aquarelles et lavis*, France, Morancé, [n.d.], p. 9.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 41 : « J'ai arrêté cette semaine une composition de *Scio* et presque celle du *Tasse*. »

⁴⁵² Barthélemy Jobert note l'importance des acquisitions d'œuvres peintes de Delacroix par le MET, tels les *Natchez* en 1989 et la version *d'Ovide chez les Scythes* en 2008 : « Le musée offre ainsi une des meilleurs représentations de la peinture d'histoire de Delacroix en Amérique du Nord. » Cf. Barthélemy Jobert, « Les Etats-Unis et Delacroix », *Une passion pour Delacroix : La collection Karen B. Cohen*, cat. exp. Musée National Eugène Delacroix, 16 décembre 2009 - 5 avril 2010, Paris, Musée du Louvre éd., 2009, p. 25.

⁴⁵³ Cf. Eugène Delacroix, *Journal : 1822-1863, op. cit.* 1996, p. 78 en date du dimanche 9 mai 1824.

⁴⁵⁴ Susan Jean Delaney pense éventuellement que M^{elle} Clément a servi de modèle pour peindre la jeune accouchée des Natchez et la femme morte du premier plan à gauche de la composition de la toile des *Massacres*. Cf. Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 56.

à la même époque⁴⁵⁵. Ils s'appuient en partie sur les indications notées par le peintre dans son *Journal*. Récemment, l'examen scientifique du tableau *Les Natchez* a révélé que « [...] Delacroix avait seulement dessiné sa composition d'un lavis à la fin de 1823, en accord avec la date de son journal, et effectivement peint le travail en 1834-1835⁴⁵⁶ ». Cette information confirme que « l'exécution du Massacre de Scio interrompt celle des Natchez » alors que cette dernière composition « était déjà fort avancé à cette date⁴⁵⁷ ». Les études proposant une analyse comparative plus poussée entre les deux œuvres restent rares, ce que l'on peut regretter. Car, si Delacroix crée sa toile des *Massacres de Scio* dans le contexte plus vaste du philhellénisme parisien, toutes deux ont en commun le thème du massacre et caractérisent une peinture de l'émotion construite sur un dialogue entre l'artiste et son spectateur. Le peintre, en effet, exploite largement le thème de la lutte pour la vie, commun aux deux sujets. Les auteurs du catalogue raisonné de l'œuvre de Delacroix écrivaient à ce sujet : « Delacroix mit dans son art le drame constant qui s'agitait en son âme. [...] Aussi que retrouve-t-on de préférence dans ses compositions ? La haine ou plutôt le principe toujours plus actif de l'incessante destruction, la force terrassant la faiblesse, avant Darwin, le combat pour l'existence, ou le combat pour la volupté du combat, mais le combat toujours⁴⁵⁸ ».

Dans sa thèse sur les représentations artistiques et populaires du roman *Atala*, Susan Jean Delaney fait remarquer les analogies stylistiques et thématiques entre les deux œuvres. L'attitude de la jeune mère morte des *Massacres*, en bas à droite de la

⁴⁵⁵ Lire à ce sujet l'article de John F. Moffitt, *op. cit.*, p. 126 : « Maintenant, abordé de façon assez obscure dans les annales de l'histoire de l'art, le traitement indirect de Delacroix d'un massacre européen d'innocents ayant lieu dans une lointaine Amérique un siècle plus tôt, était à son tour abandonné pour la création d'une autre scène de massacre, beaucoup plus ambitieuse et manifeste : les *Massacres de Scio*, apportant à son auteur un grand succès au Salon de 1824. »

Traduit de l'américain : « Now rather obscure in the art-historical annals, Delacroix's oblique treatment of a European massacre of the innocents taking place in distant America a century earlier was in turn abandoned for the creation of yet another, far more ambitious and overt, massacre scene by Delacroix: *The Massacres at Chios*, bringing its author great acclaim at the Salon of 1824. »

Voir aussi l'article de Gary Tinterow, « Eugène Delacroix. The Natchez », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XLVIII, n° 2, autumn 1990, p. 41 : « Moreau, le biographe de Delacroix, notait que le travail était pour "plus de la moitié esquissé" en 1824, lorsqu'il a temporairement abandonné la toile pour se consacrer au Massacre de Scio (Musée du Louvre, Paris). » Traduit de l'américain : « Delacroix's biographer Moreau noted that the work was "more than half sketched in" in 1824, when he temporally abandoned the canvas to devote himself to The Massacre at Chios (Musée du Louvre, Paris) ».

⁴⁵⁶ Traduit de l'américain : « Delacroix had only laid in his composition with a thin wash in late 1823, the date of his journal entry, and actually painted the work in 1834-1835 ». Cf. Gary Tinterow, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵⁷ Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay Frères, 1885, p. 35.

⁴⁵⁸ Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, 1885, p. 34.

composition, ainsi que les traits de son visage et ses longs cheveux noirs, conduisent l'auteur à penser que Delacroix a utilisé le même modèle féminin pour la figure, inversée, des *Natchez*⁴⁵⁹. Cependant, la jeune femme redressée et enrubannée à gauche de la toile ressemble tout autant à la jeune accouchée des *Natchez*. D'après le *Journal* de l'artiste, Emilie Robert est le modèle des personnages de la mère mourante et de la jeune femme enlevée par le cavalier turc à l'arrière-plan des *Massacres de Scio*⁴⁶⁰. Cette proximité entre les figures féminines prouve que Delacroix ne sépare pas les inventions plastiques du *Massacres de Scio* de celles qu'il élabore pour les *Natchez*, d'autant qu'au revers d'une étude à l'encre des *Natchez* (vers 1824-1825), entrée dans les collections du musée du Louvre en 1927 par le legs Moreau-Nélaton⁴⁶¹ (fig. 44), se trouve une composition d'ensemble des *Massacres de Scio*⁴⁶². A l'époque, la mère mourante du premier plan des *Massacres de Scio* interpelle Géricault, qui émet quelques réserves : « Cela est touchant et bien senti, mais, quand je m'approche, je ne trouve plus le dessin de l'œil, à peine si je distingue les paupières. Pourquoi ne terminez-vous pas cet œil si expressif⁴⁶³ ? » Et Delacroix de répondre : « Parce que je ne serais pas sûr de ne pas perdre cette expression qui vous frappe [...], et si, pour apercevoir les défauts, vous êtes obligé de vous approcher, permettez-moi de vous prier de rester à distance⁴⁶⁴ ». Alfred Robaut (1830-1909) et Ernest Chesneau (1833-1890) tiennent d'un ami de Delacroix l'anecdote selon laquelle ce dernier aurait invité son maître à « rapatrier cet œil égaré⁴⁶⁵ ». Géricault abandonne pour ne pas nuire à l'expression : « Laissez donc cette incorrection, finit-il par dire, elle est nécessaire⁴⁶⁶ ». Dans *les Natchez*, la jeune

⁴⁵⁹ Cette idée est aussi exploitée par Gary Tinterow, *op. cit.*, pp. 41- 42.

⁴⁶⁰ A la date du samedi 24 janvier 1824, Delacroix note : « J'ai dessiné et fait la tête, la poitrine, etc., de la femme morte qui est sur le devant. Encore ai-je fait la mia chiavatura dinanzi colla mia carina Emilia. Ce qui n'a point ralenti mon ardeur. Il faut être jeune pour faire de tout cela. A l'exception de la main et des cheveux, tout est fait. » Cf. Eugène Delacroix, *Journal, op. cit.*, 2009, p. 116.

⁴⁶¹ Information tirée de Maurice Sérullaz, *Les dessins de Delacroix : dessins, aquarelles et lavis, op. cit.*, p. 44.

⁴⁶² Cette proximité entre les deux figures était déjà observée dans la thèse de Susan Jean Delaney, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁶³ Maurice Sérullaz, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ L'anecdote est rapportée par l'historien de l'art et artiste Frédéric Villot (1809-1875). Cf. Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁴⁶⁶ Cf. Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, pp. 28-29 et la note 1 de la page 29.

accouchée conserve cet air hagard, mais sa pupille dessinée signale bien une lueur de vie⁴⁶⁷.

Dans un captivant article consacré à la toile du musée du Louvre, le professeur d'histoire de l'art Darcy Grimaldo Grigsby s'interroge sur la question de l'incarnat dans l'œuvre de Delacroix. Elle s'intéresse notamment au fait que Delacroix emploie comme modèles des « mulâtres » afin de dépeindre la population grecque des *Massacres de Scio*. « Pourquoi Delacroix, au beau milieu de la peinture de la guerre d'indépendance grecque, s'empare d'un mulâtre, un sang-mêlé associé avant tout aux colonies françaises des Antilles⁴⁶⁸ ? » L'auteur porte une attention particulière, dans son argumentaire, aux figures évoluant de l'esquisse au tableau et démontre combien les spectres des personnages originels viennent planer sur la composition finale. Cette analyse invite à relire la peinture du couple des *Natchez* au regard de la complexe élaboration picturale des personnages du *Massacre de Scio*, en s'intéressant tout particulièrement au traitement pictural de la couleur de la peau. « Etant donné que la Grèce était considérée comme le berceau même de l'idéal classique inextricablement lié, dans l'imaginaire français, à la blancheur du marbre, comment pouvons-nous expliquer l'étonnant choix de Delacroix de mélanger des références tant raciales que géopolitiques dans un travail portant ostensiblement soutien à la cause grecque⁴⁶⁹ ? » Elle l'explique par le fait que Delacroix cherche avant tout à représenter les Grecs comme un peuple métissé au cours de siècles de domination⁴⁷⁰.

L'étude de Maurice Sérullaz nous apprend que plusieurs modèles français se sont succédés dans l'atelier du 118 rue de Grenelle-Saint-Germain : « Emilie Robert (son modèle pour la femme attachée au cheval), Prévost, d'autres encore, auxquels se joignent les amis : Pierret, par exemple, pour le *Grec mourant au milieu* [...]»⁴⁷¹. C'est

⁴⁶⁷ Le groupe de la mère et de son enfant mort fascine aussi Jean-Baptiste Carpeaux, comme en témoigne une *Etude à la pierre noire de femme et bébé d'après Le Massacre de Scio de Delacroix*, conservée au musée des Beaux-Arts de Valenciennes. (fig. 46)

⁴⁶⁸ Traduit de l'américain : « Why would Delacroix turn, in the midst of painting the Greek War of Independence, to the mulatto, the so-called sang-mêlé associated above all with the French colonies in the West Indies ? ». Cf. Darcy Grimaldo Grigsby, « “Whose colour was no black nor white nor grey, But an extraneous mixture, which no pen Can trace, although perhaps the pencil may” : Aspasia and Delacroix's Massacres of Chios », *Art History*, Volume 22, Issue 5, December 1999, p. 676.

⁴⁶⁹ Traduit de l'américain : « Given that Greece was considered the very birthplace of a classical ideal inextricably aligned, in the French imagination, with marble whiteness, how can we account for Delacroix's surprising choice to shuffle racial as well as geopolitical references within a work ostensibly supporting the Greek cause ? » Cf. Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, p. 676.

⁴⁷⁰ Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, p. 698.

⁴⁷¹ Maurice Sérullaz, *op. cit.*, pp. 9-10.

précisément à travers l'étude de cette dernière figure que Darcy Grimaldo Grigsby met en évidence le recours, entre autres, à un modèle métis. Au total, ont participé pour réaliser le *Grec mourant*, l'ami Prévost, le modèle italien Bergini et un « mulâtre », conformément à ce qu'annonce Delacroix dans son *Journal*⁴⁷². En effet, après avoir vu la *Charrette de foin* de John Constable (1776-1837) au même Salon de 1824, Delacroix rebrosse le fond de son tableau⁴⁷³ et effectue alors quelques changements :

Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergétique qu'il faut absolument y compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté et de ces membres comme je sais, et comme peu les cherchent. Le mulâtre fera bien ; il faut remplir. Si ce n'est moins naturel, ce sera plus fécond et plus beau. Que tout cela se tienne. Ô sourire d'un mourant, coup d'œil maternel, étreintes du désespoir, domaine précieux de la peinture⁴⁷⁴ !

Pourtant, aucun élément n'atteste qu'un homme mulâtre soit venu poser dans l'atelier de Delacroix. Il s'agirait en fait d'une femme surnommée Aspasia, comme l'avance Grigsby⁴⁷⁵. Les portraits et études que lui consacre Delacroix sont en partie à l'origine du nu masculin du premier plan, à une place encore plus proche formellement de la figure inversée des *Natchez*⁴⁷⁶.

La question de la représentation de la couleur de la peau se pose donc explicitement chez Delacroix dans les décennies 1820-1830, et ce de manière inédite. Aux Salons, à la même époque, il existe peu d'expérimentations de ce genre, probablement en raison du fait que les artistes sont « obligés de réfléchir par eux-mêmes à cette question puisque aucun enseignement académique ne leur apprend, à cette époque, à peindre cet autre qui n'est pas considéré comme un sujet d'intérêt⁴⁷⁷ ».

⁴⁷² Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, p. 684.

⁴⁷³ Delacroix écrit à Théophile Silvestre, le 31 décembre 1858 : « Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises, je vous en ai déjà parlé et de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignait le Massacre de Scio ». Cf. Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷⁴ Eugène Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, 2009, p. 156

⁴⁷⁵ Le catalogue de *L'œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies* dressé par Alfred Robaut et Ernest Chesneau et publié en 1885 indique au n° 46, une *Etude d'une mulâtresse* « sur un carnet de croquis contemporain des scènes des *Massacres de Scio*, qui peut se dater vers 1824 et a sans doute servi à l'artiste pour son tableau de 1824 ». L'œuvre, achetée par le musée du Louvre, est connue sous le titre *Portrait d'une jeune femme mulâtre à mi-corps, de face* (RF 23355, 42a). Elle a pu servir de modèle à *Aspasia la mulâtresse*, peinture conservée au musée de Montpellier et datée généralement de 1821.

⁴⁷⁶ Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, pp. 687-688.

⁴⁷⁷ Isabelle Baudino, « Sortis de l'ombre ? La représentation des Noirs dans la peinture britannique XVII^e-XIX^e siècles », in *L'invention et la représentation des races au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Centre interdisciplinaire bordelais d'étude des Lumières, 2010, n° 14, 2^e semestre 2009, p.105.

Ce constat met en exergue le caractère insolite et exceptionnel de la *Tête du Chef de la tribu des Charrúas* d'Amérique du Sud, présentée par le peintre animalier Jean-Charles Werner (1798-1856)⁴⁷⁸ au Salon de 1835⁴⁷⁹. En effet, un article de la *Gazette médicale de Paris* laisse penser que ce portrait, aujourd'hui perdu, est l'aboutissement d'études coloristes menées « avec un grand talent⁴⁸⁰ » par l'artiste au Muséum d'Histoire Naturelle, à partir de la peau d'un Indien « qui mourut à Paris en 1832⁴⁸¹, et qui fut disséqué par M. Flourens⁴⁸² ». L'article illustré par Werner fait référence aux recherches sur « l'appareil pigmental ou coloré de la peau » du professeur de physiologie comparée du Muséum ce dernier, ayant eu l'occasion unique, de disséquer deux Indiens *Charrúas*, morts peu de temps après leur arrivée à Paris, « comme c'était la première fois que, du

⁴⁷⁸ Le peintre animalier Jean-Charles Werner collabore avec le Muséum d'Histoire Naturelle entre 1826 et 1856, où il produit des aquarelles sur vélin inspirées des animaux de la ménagerie du Muséum. Il est aussi l'auteur de dessins anatomiques et de portraits. Cf. *D'un regard l'Autre : photographies XIX^e siècle*, Paris, Musée du quai Branly, Actes Sud, 2006, p. 183

⁴⁷⁹ Selon le catalogue du Salon, Jean-Charles Werner expose aussi deux autres tableaux en 1835 qui pourraient faire partie des recherches entreprises au Muséum sur la pigmentation de la peau : *Tête de nègre vue de face* (n° 2158) et *La même vue de Profil* (n° 2159).

⁴⁸⁰ Anonyme, « Corps muqueux de la peau chez l'Américain, le nègre et le mulâtre par M. Flourens », *Gazette médicale de Paris*, tome quatrième année, volume 4, 1836, p. 828.

⁴⁸¹ Il est fort probable qu'il s'agisse soit de Senaqué ou de Vaimaca Perú, deux Indiens Charrúas emmenés à Paris, le 23 février 1833, avec deux autres compatriotes, un homme et une femme, par un Français dénommé François Curel, directeur de collège à Montevideo. A ce sujet, se reporter au chapitre IV (Indiens Charrúas vus à Paris) de l'ouvrage de Jean-Paul Duviols, *Le Miroir du Nouveau Monde : images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 320-330.

L'article très documenté de l'ethnologue Paul Rivet (1876-1958) indique que les dépouilles des deux hommes ont été transportées au laboratoire d'anatomie humaine du Muséum d'Histoire Naturelle. Le corps entier de Senaqué décédé est moulé sur nature ainsi que le buste de Vaimaca Perú par M. Merlieux. Les deux moulages colorés appartiennent aux collections du Muséum d'Histoire Naturelle (n° 673 et n° 1115). Le buste de la femme prénommée Guyunusa a été réalisé de son vivant par Dumoutier et peint par un certain Lordon (n° 1475). Cf. Paul Rivet, « Les derniers Charrúas », *Revista de la Sociedad "Amigos de la arqueología"*, tomo IV, 1930, pp. 5-117. Il existe un document d'époque contant l'*Arrivée en France de quatre sauvages Charrúas par le brick français Phaëton, de Saint-Malo. Notice sur les Indigènes de l'Amérique du Sud et en particulier sur la tribu des Indiens Charrúas*, Paris, Impr. de H. Tillard, 1833.

⁴⁸² Cf. Anonyme, « Corps muqueux de la peau chez l'Américain, le nègre et le mulâtre par M. Flourens », *Gazette médicale de Paris*, p. 828 : « Tous ces détails sont exprimés dans des dessins faits avec un grand talent par M. Werner, peintre du Muséum. Le premier montre la peau d'un Indien Charrúa. On voit cette peau d'un brun cuivré à travers ses deux épidermes ; dans un point, le premier épiderme seul a été détaché, le second dessin montre les deux épidermes détachés et le pigmentum à nu. Dans le troisième, on voit ce pigmentum détaché de la membrane qui le porte, et renversé sur la seconde épiderme ou épiderme interne ; la couleur du pigmentum à nu est beaucoup plus foncée que lorsqu'on l'aperçoit à travers les deux épidermes. La quatrième figure montre la lame qui porte le pigmentum, renversée sur sa face externe et toute hérissée à sa face interne des prolongemens qui la fixent au derme ; 2° la lame celluleuse placée entre celle-ci et le derme. » Sic.

moins en France, des individus de la race *rouge, cuivrée, indienne ou américaine* [...] étaient soumis au scalpel⁴⁸³ ».

Seulement, comme le soutient Darcy Grimaldo Grigsby, c'est la richesse de la palette de Delacroix qui crée l'exception, capable de répondre à l'invitation de Lord Byron (1788-1824) : « Si, dans *Don Juan* (1819-1824), Byron avait suggéré que le crayon de l'artiste peut-être mieux en mesure de “tracer” “l'horrible laideur” des figures “dont le teint, qui n'était ni noir, ni blanc, ni gris, formait un étrange mélange⁴⁸⁴”, la brosse chargée de couleurs de Delacroix relevait l'exploit d'être nécessairement résistante à la fixité, forcément sensible à la pérennité de la contingence optique⁴⁸⁵ ». En somme, les deux toiles des *Massacres de Scio* et des *Natchez* symboliseraient les recherches picturales de Delacroix autour de la représentation de l'incarnat et de ses subtiles nuances.

L'autre point commun aux deux œuvres est la réception critique des *Natchez*, qui rappelle fortement celle, décriée, des *Massacres*. Dans l'œil du critique, les variations de la couleur de la peau des Grecs et Turcs concordent avec celles des Amérindiens, jugées laides. Un auteur anonyme reproche aux *Massacres* son « aspect hideux⁴⁸⁶ », plus repoussant que le sujet lui-même : « Des cadavres déjà marqués de l'empreinte de destruction et de la couleur livide qui annonce le second travail de la mort occupée à la défigurer ; des corps vivans qui leur ressemblent ; une nature pauvre, et même dégradée, des haillons au lieu de vêtemens, des visages ou brûlés par le soleil comme ceux des Africains, ou souillés, de cette espèce de couleur sale, jaunâtre et sombre que font contracter l'âge, les souffrances et surtout la longue habitude de la détresse⁴⁸⁷ [...] ».

⁴⁸³ Les mots en italique apparaissent ainsi dans le texte de M. Flourens, « Anatomie générale de la peau. Chapitre 1. De l'appareil pigmental de la peau dans l'Indien, le Nègre et le Mulâtre », in *Archives du Muséum d'Histoire naturelle, publiées par les professeurs-administrateurs de cet établissement*, Paris, Gide, 1843, t. 3, p. 161. L'étude se poursuit sur huit pages. La planche XXIV sur la « Structure de la peau humaine. Races : rouge, noire et blanche » est reproduite à la fin du volume.

⁴⁸⁴ D'après la traduction d'Amédée Pichot, *Œuvres de lord Byron : Don Juan*, Volume 5, Paris, Furne, 1836, p. 231.

⁴⁸⁵ Traduit de l'américain : « If, in *Don Juan* (1819-24), Byron had suggested that the visual artist's pencil might be better able to “trace” the “wondrous hideousness” of figures “Whose colour was not black nor white nor grey, But an extraneous mixture”, Delacroix's colour-loaded brush proved the feat necessarily resistant to fixity, necessarily sensitive to the perpetuity of optical contingency. » Cf. Darcy Grimaldo Grigsby, *op. cit.*, p. 696.

⁴⁸⁶ Sic. L'amateur sans prétention, « Salon de 1824. Septième article », *Le Mercure du XIX^e siècle*, n° 7, 1824, pp. 199-200.

⁴⁸⁷ Sic. L'amateur sans prétention, *op. cit.*, 1824, pp. 199-200.

Or, aux tons de chair sales des *Massacres* répond la teinte diaphane du cadavre de la mère au premier plan des *Natchez*, que condamne selon le critique un sentiment d'irréalité : « [...] une mère qui a rendu les derniers soupirs, et dont l'enfant essaie de sucer la mamelle tarie, me sembla peinte avec du blanc d'Espagne ; ni la vie ni la mort n'ont jamais donné un pareil teint à personne⁴⁸⁸ ». La teinte donnée aux chairs des deux « sauvages » – qui pour le spectateur d'aujourd'hui semble loin de l'aspect cadavérique et vieilli des habitants de Scio en raison d'un nettoyage récent⁴⁸⁹ – cristallise toutefois la colère des critiques qui commentent l'œuvre. Le *Journal des Artistes et des Amateurs* regrette jusqu'au choix du peintre d'interpréter le roman : « La vue de son tableau des *Natchez* (n° 556) est bien faite pour fortifier dans cette opinion : qu'il ne cesse de descendre. Faut-il que les séduisantes pages de Chateaubriand (*Atala*) inspirent de la peinture si laide, si incorrecte, si repoussante⁴⁹⁰ ! » Pourtant, en traitant avec une grande sobriété un sujet hautement exotique, Delacroix innove. Alors même qu'on lui reprochait l'absence de perspective atmosphérique dans ses *Massacres de Scio*, à cause de son traitement, relativement uniforme du paysage et des figures, celle, ramassée, des *Natchez*, riches de nuances chromatiques, n'est pas plus appréciée : « Que dire... de ces *Natchez*, peinture d'un aspect dégoûtant où la perspective aérienne est si mal observée ? Quel étrange fanatisme de laideur tourmente cet artiste (je devrais dire ce peintre)⁴⁹¹ ! » Remarquons que ces commentaires passent sous silence les figures centrales de la toile et la description du type humain pour dénigrer essentiellement la palette du peintre.

L'Orientalisme de Delacroix aux sources de son américanisme

A l'inverse des *Massacres de Scio*, la tendresse du sentiment amoureux transparaît de la peinture du jeune couple *Natchez*. Il n'y a là aucune trace de combat. Une douce poésie s'échappe des pans de leurs simples toilettes de couleurs pures et du mouvement de leurs têtes, légèrement inclinées. Cette gestuelle rappelle d'ailleurs les

⁴⁸⁸ L'amateur sans prétentions, *op. cit.*, 1824, p. 200.

⁴⁸⁹ Il faut noter que le tableau *Les Natchez* a fait l'objet d'un nettoyage après son acquisition par le MET. Cf. Gary Tinterow, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹⁰ F., « Exposition de 1835 », *Journal des Artistes*, 8 mars 1835, 9^e année, 1^{er} volume, n° 10, p. 149.

⁴⁹¹ Cité dans *Mémorial de l'exposition du centenaire de la mort d'E. Delacroix*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1963, p. 163.

miniatures persanes que Delacroix aime à copier dans les années 1820⁴⁹². Elles sont analysées aujourd'hui comme l'une des sources de l'Orientalisme du peintre avant son voyage de 1832 en Afrique du Nord⁴⁹³. Il n'est donc pas exclu de croiser ici de multiples références contemporaines qui ont participé à l'élaboration au long cours des *Natchez*. Ainsi, cette section abordera les manifestations de cet intérêt pour la peinture des « indigènes » d'Amérique du Nord au sein de l'univers orientaliste et cosmopolite du peintre.

Au Salon de 1827, Delacroix expose une *Tête d'Indienne*⁴⁹⁴. L'œuvre, aujourd'hui disparue, n'a pas été identifiée à ce jour⁴⁹⁵. A la même époque, Delacroix s'intéresse aux types physiques des hommes de l'Inde, comme le confirme une toile datée de 1823 et cataloguée par Alfred Robaut et Ernest Chesneau en 1885⁴⁹⁶. L'étude de la *Tête d'Indienne* pourrait donc être le fruit de la « curiosité de Delacroix pour les types exotiques qui avaient inspiré aux écrivains romantiques cette bonne hâblerie qu'il avait dans les veines du sang indou⁴⁹⁷ ». L'hypothèse n'est pas à écarter, même si Jean Adhémar envisage l'œuvre comme une étude pour le tableau *Les Natchez*⁴⁹⁸, et qu'une aquarelle de la main de Richard Parkes Bonington (1801-1828) (fig. 47), datée de 1827, semble à nouveau mettre en scène la jeune accouchée des *Natchez*, signe d'une actualité continue de l'iconographie amérindienne et des échanges entre leurs deux ateliers⁴⁹⁹. Le

⁴⁹² A ce sujet se reporter à l'article d'Arlette Sérullaz, « Delacroix dessinateur », in *Delacroix, le trait romantique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, pp. 21-23.

⁴⁹³ Cf. Arlette Sérullaz, *op. cit.*, 1998, p. 21 : « Quant à l'Orientalisme, autre source du Romantisme, il attire l'artiste bien avant le voyage en Afrique du Nord de 1832. Pour cette raison il copie des miniatures persanes et divers œuvres de caractère oriental, s'imprègne des peintres italiens et allemands de la Renaissance. »

⁴⁹⁴ L'œuvre apparaît dans le catalogue du Salon au n° 298. Delacroix expose en même temps : *Jeune Turc caressant son cheval* (n° 296) ; *Scène de la guerre actuelle des Turcs et des Grecs* (n° 299) et les œuvres réalisées pour le Conseil d'Etat.

⁴⁹⁵ Cf. Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 169 : « n° 184 *Tête d'indienne* : Nous ne trouvons trace de cette tête d'étude qu'au livret du Salon de 1827 et dans le catalogue de M. A. Moreau. »

⁴⁹⁶ Alfred Robaut et Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 395.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Cf. *Chateaubriand, 1768-1848, exposition du centenaire, op. cit.*, p. 23 : « Une Tête d'Indienne du Salon de 1827 n'est-elle pas une étude pour le tableau ? »

⁴⁹⁹ Quelques mois avant l'exposition de l'étude au Salon de 1827, Delacroix rencontre James Fenimore Cooper, le célèbre auteur des *Pionniers* et du *Dernier des Mohicans* dans l'atelier du sculpteur David d'Angers, comme ce dernier l'indique dans sa correspondance. L'étude de *la Tête d'Indienne* pourrait donc signaler la connivence des deux artistes. Cf. André-Georges-Sylvestre Pavie, *Médailles romantiques. Lettres inédites de Sainte-Beuve, David d'Angers, Mme Victor Hugo, Mme Ménessier-Nodier, Paul Foucher, Victor Pavie*, etc, Paris, E. Paul, 1909, p. 230.

haut du corps plongé dans la pénombre, *L'Odalisque au Palmier* ou *Jeune Indienne* est à demi-dénudée. Patrick Noon, spécialiste de l'œuvre de Bonington, y voit également l'empreinte de Delacroix. Il rappelle qu'« hormis quelques académies ou études d'après le plâtre, les corps féminins nus ou presque dévêtus ont rarement figuré dans l'œuvre de Bonington, et seulement vers la fin de sa carrière, époque où il était très lié avec Delacroix et Monsieur Auguste⁵⁰⁰, tous deux attirés par les sujets érotiques dans la seconde moitié des années 1820⁵⁰¹ ». L'hypothèse orientaliste comme source d'inspiration de cette *Odalisque* est envisagée. L'Orientalisme offre en effet à Bonington un prétexte pour peindre un nu artistique : « Alors que Delacroix était tout disposé à exploiter ce filon érotique de la tradition des troubadours, Bonington se cantonnait dans le domaine plus sage de l'exotisme "oriental", privilégié par Auguste et Ingres, et aseptisé par les jeunes poètes de son entourage qui popularisaient ce répertoire⁵⁰² ». La jeune femme, qui ressemble tant à la jeune accouchée des *Natchez*, semble se prélasser dans une nature luxuriante. Seul le profil de cette chaste odalisque est visible. Son collier doré aux pendants irradiants et la fleur rouge qu'elle tient à la main sont interprétés par Patrick Noon comme le signe de son origine américaine. Il privilégie plus particulièrement la piste sud-américaine, en raison du contexte historique marqué par le second succès de l'ouvrage de Marmontel, *Les Incas ou La destruction du Pérou* suite à l'impulsion de la Révolution menée par Simon Bolivar (1783-1830) et à la défaite des armées coloniales espagnoles en décembre 1824. Bonington obtient à cette occasion une commande pour graver d'après Johann Moritz Rugendas (1802-1858) des planches du *Voyage pittoresque dans le Brésil* pour la première livraison de l'ouvrage parue en mai 1827⁵⁰³. Au vu des différents titres donnés à l'œuvre, le spécialiste de Bonington laisse ouverte l'interprétation de la petite toile, soulignant qu'« en tout cas, sans prétendre assimiler l'image à l'illustration d'un épisode précis, on peut établir un rapprochement entre l'intérêt manifesté du Nouveau Monde et la profonde mélancolie qui émane de cette aquarelle⁵⁰⁴ ». On remarque à ce sujet que le titre retenu par Patrick Noon (*Indian maid*) reprend celui donné par le dessinateur Cuisinier à la copie

⁵⁰⁰ Jules-Robert Auguste, dit Monsieur Auguste (1789-1850).

⁵⁰¹ Patrick Noon, *Richard Parkes Bonington : du plaisir de peindre*, cat. exp. Musée du Petit Palais, Paris, 5 mars-17 mai 1992 Paris, Paris-musées, 1992, pp. 262-263.

⁵⁰² Patrick Noon, *op. cit.*, 1992, p. 262.

⁵⁰³ Patrick Noon, *Richard Parkes Bonington: the complete paintings*, New Haven, London, Yale Univ. Press, 2008, pp. 402-403.

⁵⁰⁴ Patrick Noon, *op. cit.*, 1992, p. 263.

lithographiée (*La Jeune indienne*) de l'œuvre de Bonington exécutée en 1827 pour la revue *L'Artiste*.

Cet enchevêtrement dans le processus de création des œuvres à sujets amérindiens et orientaux est symptomatique de la période. La toile de Bonington « superpose les exotismes dans le temps et dans l'histoire⁵⁰⁵ », alors que la réflexion des artistes de l'époque se nourrit à plusieurs sources. Ainsi, la genèse de l'œuvre américaine des *Natchez* partage sans aucun doute « la passion qui couvait déjà dans les “massacres” de Turcs ou de Grecs, dans la sensualité des Odalisques, [et qui] s'embrace⁵⁰⁶ » au Salon de 1827 avec l'exposition de *La Mort de Sardanapale*⁵⁰⁷.

Les répercussions du voyage de Delacroix au Maroc en 1832 se manifestent sur l'achèvement des *Natchez*⁵⁰⁸. Pour Gary Tinterow, ancien conservateur des peintures européennes du MET, la finesse de la couche picturale des *Natchez* s'apparente à celle des *Femmes d'Alger dans leur appartement* exposée un an plutôt au Salon. Delacroix découvre avec enthousiasme, en Orient, de nouveaux canons esthétiques. Comme le fait remarquer Maurice Sérullaz, c'est à cette occasion que l'artiste constate avoir devant lui l'Antiquité ressuscitée. Cette idée, diffuse dans ses écrits de l'époque, se matérialise dans la célèbre lettre écrite à l'historiographe du Ministère de la Marine, Auguste Jal⁵⁰⁹. Cette comparaison artificielle aide à comprendre le rapport de Delacroix aux peuples natifs des contrées éloignées de la France métropolitaine. L'exotisme des hommes est décrit dans ses écrits à travers un primitivisme commun aux peuples de l'Antiquité. Son carnet à dessin, appelé « album des Pyrénées », évoque ces superpositions du monde

⁵⁰⁵ Formule empruntée à Christine Peltre, au sujet d'une toile d'Eugène Devéria (1805-1865) inspirée du dernier chapitre d'*Ivanhoé* de Water Scott (Dijon, musée Magnin). Cf. Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2003, p. 83.

⁵⁰⁶ Christine Peltre, *op. cit.*, 2003, p. 89.

⁵⁰⁷ L'œuvre est inscrite dans le deuxième supplément du Salon sous le numéro d'ordre 1630.

⁵⁰⁸ L'ancien conservateur des peintures européennes du MET, Gary Tinterow, précise que « la couche picturale, extrêmement mince, est proche de celle des *Femmes d'Alger* de 1834 (Musée du Louvre). Traduit de l'américain : « The technique of the painting, exceedingly fine, is close to that of the 1834 *Women of Algiers* (Musée du Louvre). » Cf. Gary Tinterow, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁰⁹ Cf. Lettre à Jal datée du 4 juin 1832, reproduite dans l'ouvrage d'Abdeljlil Lahjomri, *Le Maroc des heures françaises*, Rabat, Marsam, Stouky, 1999, p. 127 : « Il y a ici quelque chose de plus simple encore et de plus primitif : il y a moins d'alliage turc ; les Romains et les Grecs sont là à ma porte : j'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse. Je les connais à présent ; les marbres sont la vérité même, mais il faut savoir y lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes. Si l'école de peinture persiste à proposer toujours pour sujets aux jeunes nourrissons des Muses la famille de Priam et d'Atrée, je suis convaincu, et vous serez de mon avis, qu'il vaudrait pour eux infiniment davantage être envoyés comme mousses en Barbarie sur le premier vaisseau, que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome. Rome n'est plus dans Rome. »

oriental, de l'univers de l'Antiquité et du spectacle humain des Amérindiens, dont le peintre est le témoin salle Valentino à Paris en 1845 : « Entre Faust et Catlin, il faut aussi rappeler le séjour de 1832 en Afrique du Nord, qui fut pour Delacroix une sorte de révélation dont il ne s'est jamais remis. Il a découvert là une culture et un peuple qui réincarnaient à ses yeux l'Antiquité. Quand il va voir les Indiens de Catlin, il a la même réaction. Son œil enregistre très exactement les personnages qui sont en train de danser, de chanter. [...] Comme les Arabes observés à Tanger ou à Meknès, ces Indiens sont en train de devenir des personnages de l'Antiquité⁵¹⁰ ».

Dans le cas de Delacroix, c'est à travers sa propre expérience personnelle qu'il puise les ressources nécessaires à l'élaboration de son tableau inspiré par le roman de Chateaubriand, *Atala*. Stylistiquement, l'attrait de Delacroix pour les populations extra-européennes apparaît comme la pierre d'angle des vingt premières années de sa carrière. L'exotisme de ses toiles rapproche l'Amérique fantasmée d'un Orient rendu coutumier par le filtre de l'Antiquité, vision partagée par bon nombre de ses contemporains. Ce phénomène de miroir persiste au fil du siècle dans certains foyers artistiques.

1.3.2 D'UN CONTINENT A L'AUTRE, REGARDS CROISES DES ARTISTES

Le contexte de production de certaines œuvres, la chronologie de leur exposition aux Salons ainsi que leurs thèmes artistiques permettent de mettre en évidence des parentés esthétiques et une généalogie d'artistes méconnue, occupée à la peinture de l'Indien.

L'iconographie amérindienne des artistes orientalistes

Il est possible de relever des modes opératoires communs à quelques artistes, bien que les conditions de production de leurs œuvres soient diverses et leurs

⁵¹⁰ Arlette Sérullaz et Claude Macherel, « Quand Delacroix croqua-t-il des Ojibwas ? Un entretien d'Arlette Sérullaz avec Claude Macherel », *Gradhiva*, 3, 2006, [En ligne], mis en ligne le 15 mai 2009. URL : <http://gradhiva.revues.org/239>. Consulté le 13 septembre 2013.

motivations multiples⁵¹¹. La première génération d'artistes ayant, de près ou de loin, participé à la création d'un Orient en peinture et à s'être intéressée à la figure de l'Indien regroupe des artistes nés après la Révolution française. Il s'agit des peintres Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux (1815-1885), Antoine Théodore Gudin (1802-1880) et Karl Girardet (1813-1871). Attachés à la Maison du roi Louis Philippe, tous trois travaillent à mettre en images l'histoire nationale. Ainsi, *Jacques Cartier, avec trois bâtiments, remonte le fleuve Saint-Laurent, qu'il vient de découvrir (1535)* du peintre Théodore Gudin, et les *Indiens Iowas exécutant leur danse devant le Roi, dans la galerie de la Paix, au Palais des Tuileries (21 avril 1845)* par Karl Girardet, sont des commandes du roi américainophile Louis-Philippe, qui témoigne un intérêt sincère pour les « nations indiennes » rencontrées pendant son exil américain⁵¹². Pour autant, l'expérience du voyage en Amérique est loin d'être partagée par les trois artistes, contrairement à ceux effectués en Orient, dont on mesure aisément l'impact sur leur production. C'est donc l'évocation d'un ailleurs plus symbolique que géographique, voire même accidentelle, qui attire ces peintres.

C'est notamment le cas d'Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux, connu par la suite pour ses panoramas historiques du Musée de l'Histoire de France. Le peintre expose pour la première fois, au Salon de 1833, un sujet emprunté à l'une de ses lectures, celle du *Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper. L'œuvre, représentant une *Scène tirée du rocher de Glenn, dans l'Amérique du Nord. Pendant la guerre de l'Indépendance de l'Amérique du Nord (1784)*⁵¹³, est plutôt novatrice par son thème. Philippoteaux fait partie des tous premiers artistes à s'être inspirés du *Dernier*

⁵¹¹ Certaines œuvres figurent, par exemple, parmi les premiers envois des artistes aux Salons, du fait de leur curiosité personnelle et parfois de leur ingénuité. Le sujet indien amorce au Salon la carrière des trois peintres suivants : Gustave Guillaumet, qui débute au Salon de 1861 avec un *Enterrement d'Atala*, Pierre Marie Beyle, qui présente deux ans après son premier Salon, *La Toilette de la femme sauvage* en 1869 et enfin, Emile-Hippolyte Gourse, qui expose à son premier Salon des Artistes Français de 1895, *La Mort d'Atala*. L'univers de Chateaubriand offre jusqu'à la fin du XIX^e siècle une caution littéraire aux artistes qui souhaitent dépeindre l'Autre en peinture.

⁵¹² Fait remarquable pour son époque, Louis-Philippe dit préférer le terme de « nations indiennes » à celui de « sauvages » dans le journal qu'il tient alors de son voyage aux Etats-Unis « [...], parqu'[il], ne trouve pas que ces peuples méritent cette épithète en aucune manière [...] ». Cf. Louis-Philippe, *Journal de mon voyage d'Amérique*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 85-86.

⁵¹³ Le titre entier est *Scène tirée du rocher de Glenn, dans l'Amérique du Nord. Pendant la guerre de l'Indépendance de l'Amérique du Nord (1784), le major Heiward, officier anglais, reconduisant à leur père les deux filles du colonel Munro, est surpris dans la caverne où ils s'étaient réfugiés, par une troupe de sauvage hurons, et tombe entre leurs mains après avoir vainement essayé de défendre ses compagnes et le chanteur David Lagame, qui les avaient suivis. Sic*

des Mohicans. La représentation de ce roman au Salon reste néanmoins épisodique en comparaison avec les œuvres inspirées par *Atala*⁵¹⁴. Le *Dernier des Mohicans* est pourtant très apprécié dès sa publication française en 1826⁵¹⁵. La présentation des œuvres inspirées du livre de James Fenimore Cooper aux Salons coïncide d'ailleurs avec la présence de l'auteur en France, entre 1826 et 1833⁵¹⁶. Avant Philippoteaux, seuls les frères Johannot avaient présenté au Salon de 1827 un ensemble de vignettes réalisées pour l'édition française illustrée de l'ouvrage. La lecture du *Dernier des Mohicans*, second roman du cycle appelé *Bas-de-Cuir*, devance le choix d'Emmanuel-Felix-Henri Philippoteaux de mener une partie de sa carrière en Amérique du Nord,

⁵¹⁴ Nous avons répertorié et identifié trois peintures et deux sculptures directement inspirées du *Dernier des Mohicans*, dont voici la liste par ordre chronologique. Un peintre anonyme présente au Salon de 1834 une *Cataracte de Glenn. Les deux Mohicans, le casseur et le major Heward sont assiégés par les hurons* d'après le *Dernier des Mohicans* de Cooper. Charles Auguste Van Den Berghe présente un an plus tard au Salon de 1835 une toile intitulée : *Heyward et les Hurons*, toujours d'après le *Dernier des Mohicans*. D'après nos recherches, l'œuvre est aussi connue sous le titre *Alice et Cora*. Elle a été présentée à l'Exposition universelle de 1855 dans la section française des Beaux-Arts (n° 4132) avec un titre simplifié : *Le Major Heyward et les Hurons*. Achetée par l'Etat français et conservée au Musée départemental de l'Oise à Beauvais, elle a été détruite lors d'un incendie en 1940. Nous pensons pouvoir identifier l'œuvre peinte à la gravure intitulé *Alice et Cora* de F. Girard datée de 1840. Jean Schey expose au Salon de 1839 une statue de plâtre intitulée *Uncas (le cerf agile), poursuivi par les Hurons il se réfugie auprès d'un poteau sacré qui rendait inviolable le prisonnier, et épie le moment où il pourra encore leur échapper*, inspiré d'un épisode du *Dernier des Mohicans*.

Nous pensons que le groupe par Emile Badiou de Latronchère (1826-1888), présenté au Salon de 1852 et à la section française de l'Exposition universelle de 1855, est probablement inspiré de l'épisode final du *Dernier des Mohicans*, comme le suggère son titre : *Les Captives* groupe plâtre, *Deux sœurs captives, sur le point d'être séparées à jamais, expirent de douleur dans un suprême embrassement* (n° 4236). D'après nos recherches, l'œuvre conservée un temps à l'Institution Impériale des Jeunes Aveugles – Badiou de Latronchère ayant été le sous-directeur, puis directeur-adjoint de l'Institution – est aujourd'hui non localisée. Enfin, Pierre-Eugène Lacoste présente au Salon de 1857 un *Episode du « Dernier des Mohicans »*. Mentionnons aussi la peinture d'Auguste Joseph Delessard, *Indiens dans une gorge des Cat's Hill Mountains (Amérique du Nord)*, aujourd'hui non localisée. L'œuvre présentée au Salon de 1852 est probablement tirée d'un épisode du cycle de *Bas-de-Cuir* de Fenimore Cooper, du fait de l'endroit représenté, qui prête souvent son décor naturel aux scènes des romans de Cooper (Cf. *Les Pionniers*). Les frères Goncourt le suggèrent dans leur compte rendu du Salon de 1852 : « DELESSARD (330). – Une étroite gorge s'enfonce entre deux murs de roches grises qui poussent leurs pitons au ciel. Au bas une tribu d'Indiens campe dans la broussaille. Une fumée bleue monte, légère. D'une des parois ardues file, pour s'ouvrir en éventail et les branches comme dessinées sur un fond d'or, un arbre aux grappes de verdure cernées du rouge orange d'un soleil couchant. La couleur grisâtre, les fissures, les ressauts, les éraflures, les exfoliations, les cassures, tout l'accidenté rocheux, donnent à la Gorge des Cat's-Hill – où se retrouvent les qualités de M. Ballue, moins le papillotage, – tout le charme et tout le sauvage d'un décor de Cooper. » Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Etudes d'art : Le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion successeur, 1894, pp. 57-58.

⁵¹⁵ Cf. Margaret Murray Gibb, *Le roman de Bas-de-Cuir : étude sur Fenimore Cooper et son influence en France*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1927, t. XXX.

⁵¹⁶ Cf. Dominique Kalifa, *op. cit.*, 2002, p. 21.

puisque les éléments biographiques en notre possession suggèrent qu'il voyage tardivement aux Etats-Unis, à partir de 1876⁵¹⁷.

Contrairement à Emmanuel-Felix-Henri Philippoteaux, la vocation de peintre de Jean Antoine Théodore Gudin naît après son voyage en Amérique, où il débarque en 1819 comme marin du *Manchester-Packet*⁵¹⁸. Des « grandes scènes de cette nature primitive », prisées de l'écrivain Eugène Sue (1804-1857), de « l'immensité de l'Océan » et des « vastes solitudes du Nouveau-Monde » naissent en particulier deux œuvres⁵¹⁹. La première, exposée au Salon de 1847, est une commande datant de 1842 pour le Musée de l'Histoire de France⁵²⁰ et figure des Indiens. Il s'agit de *Jacques Cartier, avec trois bâtiments, remonte le fleuve Saint-Laurent, qu'il vient de découvrir (1535)*⁵²¹ (fig. 48). La visite du musée de Catlin en 1845 permet au peintre de travailler d'après nature. Au premier plan de la toile évoquant la présumée découverte de l'Amérique du Nord par Jacques Cartier, quelques autochtones viennent artificiellement confirmer l'authenticité de la description de la nature américaine. Théodore Gudin ne se soucie pas du fait que ce soit des Micmacs qui accueillirent l'explorateur malouin en 1534⁵²² ; il choisit pour modèle les Ojibwas enrôlés dans le cirque-musée de George Catlin⁵²³. C'est d'ailleurs par l'entremise de Gudin qu'ils rencontrent le monarque. En remerciement, le peintre reçoit à cette occasion le nom amérindien de Ken-Ne-Wab-A-Min (le soleil qui nous guide en pays inconnu⁵²⁴). Lors de la célèbre entrevue, George

⁵¹⁷ David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée de Québec, Presses de l'université Laval, 1992, pp. 634-635.

⁵¹⁸ Cf. Eugène Sue, « Peintres de marine. Th. Gudin. I. Naufrage en Seine. », *France Maritime*, Paris, Chez Postel, Librairie-éditeur, t. 3, 1837, p. 159. Un capitaine américain, ami de sa famille, se charge de son apprentissage en tant que marin.

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ Cf. *Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁵²¹ Le second tableau de Gudin est intitulé *Naufragés de la côte d'Amérique*. Il est exposé au Salon de 1850-1851 (n° 1391).

⁵²² Cette incohérence est soulignée dans le catalogue d'exposition *Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 94.

Souligner la fortune critique de l'œuvre, qui fut gravée et reproduite dans les manuels des écoliers canadiens dans les années 1880. Cf. Deborah Doxtator, *Fluffs and feathers: an exhibit on the symbols of Indianness: a resource guide*, Brantford, Ont., Woodland Cultural Centre, 1992, p. 56.

⁵²³ George Catlin dit rencontrer à plusieurs reprises le roi. Cf. George Catlin, *Catlin's notes of eight years travels and residence in Europe, with his North American Indian collection: with anecdotes and incidents of the travels and adventures of three different parties of American Indians whom he introduced to the courts of England, France, and Belgium*, London, published by the author, volume 2, second edition, 1848, pp. 311-326.

Catlin remet au Roi les quinze tableaux que ce dernier lui a commandé⁵²⁵. La réception des œuvres est accompagnée d'une performance dansée et chantée des Ojibwas. Ils exécutent, « au milieu des témoignages de surprise et d'admiration de l'auguste assemblée, la danse de Guerre et la danse de l'Aigle, au son de leur propre tambour, et en poussant leurs cris de guerre⁵²⁶ ». Karl Girardet, peintre officiel des cérémonies de la Cour, retranscrit alors cet épisode dans les *Indiens Iowas exécutant leur danse devant le Roi, dans la galerie de la Paix, au Palais des Tuileries (21 avril 1845)* (fig. 49). Cette commande de la Maison du Roi est exposée un an plus tard, au Salon de 1846. Le couple royal s'y détache de l'attroupement des spectateurs venus goûter la performance dans le Salon de la Paix du château des Tuileries.

Concernant Gaston Marie Anatole Roulet (1847-1925), peintre officiel de la Marine, aucune archive ne permet de confirmer que le *Campement de Peaux-Rouges sur les bords du lac Harrison, montagnes Rocheuses (Canada)*, exposé au Salon de 1888, est issu d'une commande institutionnelle au même titre que les œuvres de Gudin et de Girardet. L'œuvre est le fruit d'un travail d'observation entrepris en 1887, lors d'un voyage à travers l'Ouest canadien, la région des Grands Lacs et les Montagnes Rocheuses. En avril 1888, un mois avant l'ouverture du Salon, Gaston Roulet présente vingt toiles, trente aquarelles ainsi que des dessins et croquis de son voyage nord-américain à la Galerie George Petit⁵²⁷. A cette occasion, *Le Monde illustré* publie trois

⁵²⁴ *Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVII^e au XX^e siècle, op. cit.*, p. 95.

⁵²⁵ Selon la liste donnée par Catlin, il s'agit des quinze titres suivants : « An Indian ball-play ; A Sioux Council of War ; Buffalo-hunt on snow-shoes ; Mah-to-toh-pa (The Four Bears, a Mandan chief, full length) ; A Mandan Chief, full length ; A Buffalo-hunt, Sioux ; Eagle-dance, and view of Ioway village ; Mah-to-he-ha (the Old Bear), a medecine-man of the Mandans ; Wan-ee-ton, one of the most distinguished chiefs of the Sioux ; Ee-ah-sa-pa (the Black Rock), a Sioux chief, full length ; Mu-hu-shee-kaw (The White Cloud), Ioway chief ; Shon-ta-yee-ee-ga (The Little Wolf, an Ioway warrior ; Wa-rah-we-buck-anah (the Commanding General), an Ioway boy ; Maun-gua-daus, an Ojibbeway Chief ; Say-say-gon (the Hail Storm), an Ojibbeway warrior ; Ah-wun-ne-wa-be (the Thunder-bird), Ojibbeway warrior ». Cf. George Catlin, *Catlin's notes of eight years travels and residence in Europe...*, *op. cit.*, pp. 316-317. Les quinze tableaux sont aujourd'hui répartis dans plusieurs collections, notamment celle du Musée de la Coopération Franco-Américaine de Blérancourt et du musée du Quai.

Cependant, le livret du Salon de 1846 n'indique pas que les deux portraits de Shon-ta-yee-ga et de Stumich-a-Stucks fassent partie de la commande royale que Louis-Philippe passe à Catlin. Le sigle M.d.R, signalant les commandes ordonnées par le roi, n'apparaît pas près de leur titre. Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, Paris, Vinchon, 1846, p. 41.

⁵²⁶ *Notice sur les indiens Iowas et sur Nuage blanc, 1^{er} chef de la tribu venue des Plaines du Haut Missouri, près des Montagnes Rocheuses, sous la conduite de G.H.C. Melody, Esq^{re} et accompagnés par Jeffrey Doraway, leur interprète favori. 8 Gravures sur bois par Porret, op. cit.*, p. 23.

⁵²⁷ Il existe un catalogue de l'exposition personnelle de Gaston Roulet, qui répertorie toutes les œuvres présentées. Aucun titre ne correspond cependant avec précision à celui du tableau du Salon. Cf. Gaston

esquisses dessinées de la main du peintre⁵²⁸, renseignant le lecteur sur l'intérêt de l'artiste pour la figure de l'Indien⁵²⁹ (fig. 50). Gaston Roulet, qui a notamment passé cinq mois au Canada⁵³⁰, s'est employé à peindre les peuples autochtones qu'il avait rencontrés. Apparemment, le sujet marque le peintre, puisqu'il félicite quelques mois plus tard le sculpteur canadien-français Louis-Philippe Hébert pour sa représentation d'une famille indienne, *La Halte dans la forêt*, en chantier dans son atelier parisien⁵³¹.

A la fin du siècle, quelques artistes produisent simultanément des scènes orientalistes et amérindiennes. Ainsi, l'affichiste Alfred-Victor Choubrac (1853-1902) présente *Une indienne*, aujourd'hui disparue, au Salon de 1884, tandis que le madrilène Ulpiano Checa y Sanz (1860-1916) expose *Les Peaux-Rouges* (fig. 51) à la société Nationale des Beaux-Arts en 1893. Leur démarche artistique pourrait être synthétisée par les propos du peintre imaginaire Darlin, mis en scène par le romancier Louis Noir (1837-1901) dans son cycle *Les Rubis du Colorado* (1899) : « J'ai toujours désiré compléter et diversifier mon œuvre en peignant des Indiens. A mon Afrique, il faut que je donne l'Amérique pour pendant⁵³² ». Héros populaire, Darlin avoue partager avec son époque le goût fertile de l'exotisme en peinture, d'abord en sa qualité de peintre orientaliste⁵³³. En revanche, l'Orient ne lui suffit plus comme seule source d'inspiration. Il souhaite alors étendre son champ d'expertise à l'Amérique :

Ainsi, il s'était passionné pour les scènes kabyles et arabes, sahariennes surtout, et malgré les offres les plus brillantes, jamais il ne consentit à faire un portrait. Il y excellait pourtant. Il avait commencé par là. Mais il avait une hantise. – Il faudra, disait-

Roulet, *De l'Atlantique au Pacifique, Canada. Tableaux et aquarelles par Gaston Roulet...*, Paris, G. Petit, 1888.

⁵²⁸ Information de David Karel, *op. cit.*, p. 709.

⁵²⁹ Un exemplaire du *Monde illustré* reproduit trois dessins de Roulet : 1 *Chef de peaux rouges*- 2. *Pêcheries de Peaux rouges*. 3- *Lac supérieur*. Cf. *Le Monde illustré*, 14 avril 1888, 32^{ème} année, t. 62, n° 1620, p. 231.

⁵³⁰ Selon Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, *Loin du pays. Souvenirs d'Europe d'Afrique et d'Amérique*, Québec, Imprimerie générale de A. Coté et Cie, 1889, deuxième volume, p. 97.

⁵³¹ La *Famille d'Abénaquis ou La Halte dans la forêt* est présentée à l'Exposition universelle de 1889 dans la section des Beaux-Arts canadien. Cf. *Louis-Philippe Hébert*, cat. exp. Musée du Québec, 7 juin - 3 septembre 2001 et au Musée des beaux-arts du Canada, 12 octobre 2001 - 6 janvier 2002, Québec, Musée du Québec, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2001, p. 122.

⁵³² Louis Noir, *Les Rubis du Colorado*, Fayard frères, Paris, 1899, n° 18, p. 59.

⁵³³ Louis Noir, *op. cit.*, p. 39 : « C'était un orientaliste, si toutefois on peut appeler ainsi un peintre qui s'est spécialisé à l'Algérie, à la Tunisie, à la Tripolitaine et au Maroc. »

il, que je peigne des Peaux Rouges chez eux. Les Indiens « l'attractionnaient » ! C'était son mot⁵³⁴.

La littérature d'aventure enregistre ici une pratique artistique qui se banalise au fil du siècle. Le rêve de voyage de Darlin découle de l'épuisement de sa source originelle d'inspiration, les scènes orientalistes étant son motif de prédilection. La citation tend à gommer les différences entre les peuples « kabyles », « arabes », « sahariens » et les « Indiens », appartenant tous à des géographies imaginaires. L'attirance de Darlin pour les Indiens naît de la recherche du spectacle d'une humanité toujours plus bigarrée. A cette attirance correspond aussi une tendance du marché de l'art propice au développement plastique et numérique de petits formats destinés à l'édition. Par exemple, Edouard Letourneau (1851-1907), ancien élève d'Emmanuel Fremiet (1824-1910), expose au Salon de 1878 une statuette aujourd'hui disparue : *Combat entre un mexicain et un indien*, probablement destinée aux intérieurs bourgeois, tout comme les deux statuettes intitulées *Sentinelle indienne par un temps de pluie* (non localisée) et *Indien donnant le signal* qu'il présente coup sur coup aux Salons de 1878 et de 1879. Parmi les figures de cavaliers – thème iconographique prisé de l'orientalisme –, on distingue encore au Salon de 1910⁵³⁵ une statuette de *Peau-Rouge à cheval* de l'artiste barcelonais Antonio Bofill-Conill (1861-1923)⁵³⁶ identifié au bronze intitulé *Le dernier d'une race* et répertorié dans le catalogue des bronzes du XIX^e siècle de Pierre Kjellberg (fig. 53)⁵³⁷. Enfin, Edouard Drouot (1859-1945)⁵³⁸ présente au Salon de 1913 une statuette en bronze au Salon, *L'Horizon, indien couché*, éditée par la maison Gagniare. La statuette a fait l'objet de plusieurs éditions distinctes sous différentes patines de couleur (fig. 54).

⁵³⁴ Sic. Louis Noir, *op. cit.*, p. 42.

⁵³⁵ Cf. Sílvia Flaquer i Revaud, Maria Teresa Pagès i Gilibets, Francesc Fontbona, *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986, pp. 120-122.

⁵³⁶ L'artiste est aussi connu sous le nom d'Antoine Bofill ou Antonio Bofill. Il est répertorié dans l'ouvrage de Stéphane Richemond, *Les Orientalistes. Dictionnaire des sculpteurs XIX^e-XX^e siècles*, Paris, les Ed. de l'Amateur, 2008, pp. 49-51.

⁵³⁷ Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle : dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1987, p. 98.

⁵³⁸ Il est répertorié dans l'ouvrage de Stéphane Richemond, *op. cit.*, pp. 84-86.

Les promotions américaines de l'atelier de Gérôme

Le nombre d'artistes américains formés par le peintre Jean-Léon Gérôme est tout à fait significatif⁵³⁹. Le rapprochement entre les thèmes orientalistes et amérindiens semble se jouer pour une génération d'Américains actifs à la fin des années 1870 et la décennie suivante dans l'antre de son atelier. Sur les douze américains⁵⁴⁰ qui présentent des toiles mettant en scène des Indiens, jusqu'au Salon de 1914, cinq artistes (John Steeple Davis (1844-1917), Douglas Stephen Volk (1856-1935), William de Leftwich Dodge (1867-1935), Simon-Harmon Vedder (1866-1937), Edward Warren Sawyer (1876-1932))⁵⁴¹ ont fait partie de l'atelier de Gérôme⁵⁴². Spécialiste des échanges artistiques franco-américains au XIX^e siècle, Barbara Weinberg explique d'abord la prédilection des artistes américains pour l'atelier de Gérôme, au détriment de ceux d'Alexandre Cabanel (1823-1889) et d'Henri Lehmann (1814-1882), par la réputation de bon pédagogue du peintre⁵⁴³. Outre ses qualités pédagogiques, les qualités descriptives de la peinture de Gérôme séduisent aussi les Américains. Ces derniers trouvent dans la peinture du maître français des qualités d'observation inégalées du type humain et un engagement en faveur du reportage ethnographique desquels découlent,

⁵³⁹ Deux artistes français ont fait leur apprentissage dans l'atelier de Gérôme. Il s'agit du peintre Gustave Courtois (Cf. Henri Rameau, *Disciples de Gérôme : P. Dagnan-Bouveret, G. Courtois, L. Girardot, J.-A., Muenier*, Vesoul, H. Rameau, 1979) et du sculpteur Christian-Henri Roullier.

⁵⁴⁰ Les artistes américains ayant exposé des œuvres à sujet indien aux Salons parisiens de 1804 à 1909 sont, par ordre chronologique d'exposition : John Vanderlyn, George Catlin, Francis-Blackwell Mayer (1827-1899), Albert Bierstadt, Henry Mosler, Christian-Henri Roullier, John Steeple Davis, Alexander-Thomas Harrison (1854-1929), Simon-Harmon Vedder, Eanger Irving Couse (1866-1936), William de Leftwich Dodge (1867-1935) et Ernest Leonard Blumenschein (1874-1960).

⁵⁴¹ Notre étude n'inclut pas le peintre de langue française Louis-Théodore Dubé (1862-1937), né à Saint-Roch-des-Aulaines (Québec) et mort à Paris, qui fut l'élève de Gérôme et qui expose en décoration de l'Exposition universelle de 1900 *Une chasse aux bisons*, aujourd'hui non localisée.

⁵⁴² Nous avons établi la liste des élèves américains de Gérôme ayant exposé des sujets indiens aux Salons et aux Expositions universelles à l'aide de celle publiée par Barbara Weinberg en annexe de son ouvrage *The American pupils of Jean-Léon Gérôme*, 1984, pp. 101-108, à une exception près. John Steeple Davis (1844-1917) fait partie de notre liste alors qu'il n'est pas mentionné dans les registres d'inscription des élèves, dans les ateliers de peintures de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (AJ52 : 246)/(AJ52 : 248) compilés par Barbara Weinberg. Or, selon un article nécrologique daté du 8 décembre 1917, publié dans *The New York Times*, il aurait fait partie de l'atelier de Gérôme.

⁵⁴³ Cf. Helene Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1984, p. 8 : « Of the three ateliers for painting established at the Ecole des Beaux-Arts in 1863, Gérôme's was by far the most popular among American students, despite or because of his rigorous standards, and despite the fact that he professed no knowledge of English. A leading exponent of Beaux-Arts principles, Gérôme was considered an especially attractive and generous person and teacher. »

selon l'historiographie de l'art américain, leurs démarches artistiques⁵⁴⁴. Plus encore, pour l'historienne de l'art Lois Marie Fink, le point commun aux œuvres de Gérôme et à celles des artistes américains serait la fascination de leurs auteurs pour la description de « l'homme primitif », indistinctement d'origine africaine ou américaine :

La plus populaire des cultures contemporaines dites "primitives" aux Salons consistait en tentes bédouines, caravanes de chameaux, marchés en Algérie, femmes de harems, en terres exotiques du Moyen-Orient, qui pendant des décennies avaient fourni des sujets de tableaux aux toiles françaises des salons. Politiquement, économiquement et symboliquement, Algériens et Arabes étaient à l'art français ce que les Indiens étaient à l'art américain⁵⁴⁵.

Cette interprétation présente les artistes orientalistes français et les artistes américains comme des agents de l'impérialisme. Elle oppose un Occident colonisateur à un Orient colonisé et unit dans sa démonstration les peuples dominés de manière interchangeable. On retrouve ici l'étude du fait colonial dans sa dimension culturelle et symbolique, théorisé par Edward Said et étendu au continent américain. C'est toujours en ces termes et à l'aune de ce rapport autoritaire du maître à l'élève qu'une thèse sur l'artiste américain Joseph Henry Sharp (1859-1953)⁵⁴⁶ expliquait récemment l'influence du peintre français Benjamin-Constant (1845-1902)⁵⁴⁷ dans sa vocation à devenir un peintre des Indiens⁵⁴⁸. En somme, cette posture critique, héritière des études

⁵⁴⁴ Cette thèse est développée par Lois Marie Fink dans son incontournable étude sur l'art américain dans les salons du XIX^e siècle. Cf. Lois Marie Fink, *op. cit.*, 1990, p. 193 : « Late-century American artists followed the examples of their French masters in mining pictorial sources in the Middle East for their own paintings, sometimes with allusions to the ancient world or biblical literature, as observed earlier, and often as documentary travelogues pertaining to the present day. »

⁵⁴⁵ Traduit de l'américain : « The most popular contemporary "primitive" culture at the Salons consisted of Bedouin tents and camel caravans, markets in Algeria and women of harems, the exotic lands of the Middle East, which for decades had furnished subjects for French Salon paintings. Politically, economically, and symbolically, Algerians and Arabs were to the French art as Indians in American art. » Cf. Lois Marie Fink, *op.cit*, 1990, p. 193.

⁵⁴⁶ Il expose une *Tête de Cheyenne* dans la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1900 (n° 279).

⁵⁴⁷ Benjamin-Constant est directeur d'atelier à l'Académie Julian. Il aurait aussi encouragé le peintre américain Ernest Leonard Blumenschein à peindre des Indiens. Cf. *Ernest L. Blumenschein retrospective*, cat. exp. Colorado Springs Fine Arts Center, March 5 - April 16, 1978, Colorado Springs, The Center, 1978, p. 23.

⁵⁴⁸ Cf. Marie Watkins, *Painting the American Indian at the turn of the century: Joseph Henry Sharp and his patrons*, William H. Holmes, Phoebe A. Hearst, and Joseph G. Butler, Jr, thèse d'histoire de l'art, Tallahassee, Florida State University, 2000, p. 42 : « Nous pouvons supposer que le professeur de Sharp, Constant, a encouragé son intérêt romantique pour les Indiens. Constant lui-même était un peintre prééminent des cultures "primitives" non européennes, en particulier des sujets "orientaux" et de leurs environnements exotiques ».

postcoloniales, s'appuie sur la polarisation du débat autour du parallèle entre représentation de sujets « orientaux » et sujets « amérindiens » au XIX^e siècle et souligne le rôle joué par les artistes orientalistes et américains, « témoins à demi aveugles de l'impérialisme⁵⁴⁹ ». Dans le cas précis d'Henry Sharp, un article d'un journal publié à Cincinnati et daté du mois de mai 1902⁵⁵⁰ rapporte que l'homme de lettres Hugues Le Roux (1860-1925), en voyage aux Etats-Unis, fut frappé de la grande ressemblance entre la représentation des Indiens faite par le peintre américain et le mode de vie des habitants qu'il avait rencontrés en Abyssinie⁵⁵¹. Cette anecdote illustre la permanence des approches comparatistes, établies au XIX^e siècle pour l'étude des peuples. A ce titre, le double intérêt porté aux sociétés dites « primitives » d'Orient et d'Amérique repose également sur une tradition plus vaste de l'américanisme français, comme en témoigne le relai institutionnel que fut la Société d'Ethnographie Américaine et Orientale fondée en 1859⁵⁵². Au regard du raisonnement, communément partagé, selon lequel les civilisations américaines viendraient d'Asie, il n'est pas illogique de voir se répercuter, dans le domaine artistique, les études des sociétés savantes de l'époque⁵⁵³.

Investir les champs de recherches ouverts par cette vision postcoloniale de l'art reste en partie seulement réalisable⁵⁵⁴. En effet, la perte de la plupart des œuvres intéressant notre étude ne permet pas de faire une analyse comparative, complète du point de vue stylistique et thématique, du traitement des Arabes dans la peinture française et de celui des Amérindiens dans la peinture américaine. Nous préférons donc

Traduit de l'américain : « We can assume that Sharp's teacher Constant encouraged his romantic interest in Indians. Constant himself was a preeminent painter of nonwestern "primitive" cultures, in particular of "oriental" subjects and their exotic environments. »

⁵⁴⁹ Christine Peltre, *op. cit.*, 2003, p. 17.

⁵⁵⁰ J'utilise ici la référence donnée par Marie Watkins dans sa thèse qui mentionne à la note 76 de la page 73 un article de journal daté du mois de mai 1902 publié à Cincinnati et faisant partie d'un album conservé dans le dossier MS22 relatif aux archives de Joseph Henry Sharp de la bibliothèque Harold McCracken Research Library du Buffalo Bill Historical Center à Cody (Wyoming).

⁵⁵¹ Pour plus d'information, sur ce point, se reporter à la thèse de Marie Watkins, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁵⁵² Dans son ouvrage, Alice L. Conklin met clairement en évidence le poids des collections d'art amérindien provenant des civilisations américaines anciennes dans l'élaboration et le développement de l'ethnographie en France, notamment par l'intermédiaire de Jean Louis Armand de Quatrefages de Bréau (1810-1892). Cf. Alice L. Conklin, *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*, Ithaca, Cornell University Press, 2013, pp. 31-32.

⁵⁵³ Sur ce point, se reporter à l'article de Pascal Riviale, « L'américanisme français à la veille de la fondation de la Société des Américanistes », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 81, 1995, pp. 207-229.

⁵⁵⁴ Se reporter, à ce sujet, à l'article de Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 33-59.

aborder dans cette section la portée symbolique des représentations des Amérindiens par des artistes américains sur un plan historique, politique et économique, sans forcer pour autant la comparaison avec l'Orientalisme de Gérôme, d'autant que les artistes ne se sont pas eux-mêmes saisis de la question dans leurs écrits.

Parmi les cinq artistes américains ayant fréquenté l'atelier de Gérôme, le new-yorkais John Steeple Davis, dont la biographie reste obscure, a surtout été connu aux Etats-Unis pour ses talents d'illustrateur⁵⁵⁵. Il est le premier Américain formé dans l'atelier de Gérôme à exposer un sujet indien au Salon des Artistes Français de 1878. L'intitulé de l'œuvre mentionné dans le catalogue du Salon permet de restituer le caractère historique de ce portrait peint de chef indien, aujourd'hui non localisé : *Ne-Bah-Quale-Om (Gros Chien). Chef célèbre des Chippavas qui s'était offert, lui et sa bande, au gouvernement des Etats-Unis, pour combattre les Sioux en 1862, lors de leur incursion en Minnesota*⁵⁵⁶. L'œuvre rend hommage au courage du guerrier et à la clairvoyance du jugement de celui qui étouffe la rébellion des siens en conduisant une expédition de soldats et de scouts⁵⁵⁷ Dakota. De nombreux portraits photographiques de *Ne-Bah-Quale-Om* sont conservés dans les collections américaines, ce qui laisse penser

⁵⁵⁵ Aucune mention n'est faite de cet artiste dans les dictionnaires biographiques de référence suivants : *The Grove encyclopedia of American art*, Oxford New York, Oxford University Press, 2011 ; *Biographical encyclopedia of American painters, sculptors & engravers of the U.S: Colonial to 2002*, Land O' Lakes, FL, Dealer's Choice Books, 2002 ; Jane Turner, *Encyclopedia of American art before 1914*, London Basingstoke Oxford New York, Macmillan reference, Grove's dictionaries, 2000 ; *Who's who in American art*, New York, London, R. R. Bowker, 1984 ; Doris Ostrander Dawdy, *Artists of the American West: a biographical dictionary*, Chicago, Sage Books, 1974-1985 ; Groce, George C., et David H. Wallace, eds. *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860*, New Haven, Yale University Press, 1957.

Aucune archive concernant John Steeple Davis n'existe aux Archives of American Art de Washington D.C. Seul un document référençant les dates de vie et de mort de l'artiste ainsi que son statut d'illustrateur se trouve dans les Vertical Files de la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery à Washington D.C.

Un article du New York Times, daté du 8 décembre 1917, indique que l'artiste est né en Angleterre à Parkridge et qu'il a servi pendant la Guerre de Sécession dans les Ninth New York Volunteers, plus connu sous le nom de « Hawkins Zouaves ». D'après cet article, John Steeple Davis serait connu pour avoir illustré *The Standard History of the United States* et *The Story of the Greater Nations*. Les deux titres d'ouvrages ne sont pas répertoriés dans les ressources bibliographiques actuelles. Aucune entrée n'existe non plus pour l'artiste dans le dictionnaire biographique d'artistes anglais : *British artists, 1880-1940: an Antique Collectors' Club research project listing 41,000 artists*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 2008.

⁵⁵⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants...*, Paris, Ch. de Mourgues frères, 1867, p. 57.

⁵⁵⁷ Les scouts amérindiens font office d'éclaireurs, de guides, de pisteurs, d'interprètes, et de combattants.

que l'œuvre de John Steeple Davis est une commande⁵⁵⁸. Bien qu'isolé au Salon, le portrait n'en fait pas moins la promotion du patriotisme américain.

A la même époque, le peintre américain Douglas Stephen Volk (1856-1935) fait partie de l'atelier de Gérôme⁵⁵⁹, après avoir été formé par son père, Leonard Wells Volk, ami personnel et portraitiste d'Abraham Lincoln (1809-1865). Grâce aux archives du marchand d'art et collectionneur Albert Duveen (1892-1965), de précieuses informations éclairent sur les années parisiennes de cet artiste. Ce dernier a partagé une chambre rue de Seine avec le peintre américain George de Forest Brush (1855-1941), connu aux Etats-Unis pour ses toiles décrivant la vie des Amérindiens Arapahos, Shoshones et Crows, parmi lesquels il vécut un temps dans les Etats du Wyoming et du Montana. Barbara Weinberg fait d'ailleurs de ces années d'apprentissage parisien le socle théorique des toiles amérindiennes de Brush, rappelant à l'occasion ce qui relèverait d'un héritage artistique européen à travers l'ascendance de Gérôme : « Brush a trouvé ses propres sujets "semi-barbares" dans les tribus amérindiennes, avec lesquelles il a vécu dans le début des années 1880, et dans les tribus canadiennes, qu'il a observées entre 1886 et 1888. Ils lui offrirent la même matière première que les types Nord-Africains dont Gérôme avait exploité l'exotisme et la force pour des compositions dramatiques⁵⁶⁰ ». Gérôme surnommait affectueusement Brush et Volk « ses jumeaux », du fait de leur ressemblance et de leur amitié⁵⁶¹. Celle-ci n'est cependant pas exempte de rivalités. Une de leurs disputes, née d'une divergence d'opinions sur leur conception de l'art, a presque abouti à un duel⁵⁶². Volk, malgré sa méconnaissance du français, apprécie l'enseignement de Gérôme dont la méthode avait selon lui « un merveilleux

⁵⁵⁸ Voir, au sujet des portraits photographiques du chef *Ne-Bah-Quale-Om (Big Dog)*, les bases de données en ligne des inventaires des collections de la Smithsonian Institution et de la Minnesota Historical Society.

⁵⁵⁹ Il rentre aux Etats-Unis en 1879. Cf. Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1984, p. 72.

⁵⁶⁰ Traduit de l'américain : « Brush found his own "semi-barbaric" subjects in American Indian tribes, with whom he lived in the early 1880s, and in Canadian tribes, whom he observed between 1886 and 1888. They offered him raw material analogous to the north African types whom Gérôme had studied in their exoticism and their potential for dramatic compositions ». Cf. Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1984, p. 66.

⁵⁶¹ Le texte d'Albert Duveen est écrit en style télégraphique : « Gerome called Brush and Volk his "twins", as they resembles each other and were frequently seen in company ». Cf. A.A.A. Albert Duveen collection of artists' letters and ephemera, 1808-1910. Interviews of Artists and Architects Associated with the National Academy of Design D10. Reel 504, p. 12.

⁵⁶² Se reporter au texte d'Albert Duveen. A.A.A. Albert Duveen collection of artists' letters and ephemera, 1808-1910. Interviews of Artists and Architects Associated with the National Academy of Design D10. Reel 504, pp. 12-14.

impact psychologique hautement stimulant⁵⁶³ ». A l'instar de son ami Brush, il donne une impulsion nouvelle à sa carrière à son retour aux Etats-Unis et choisit de devenir un spécialiste de l'histoire du puritanisme anglais en Amérique⁵⁶⁴, allant jusqu'à collectionner des objets d'art d'époque⁵⁶⁵. Contrairement à Brush, Volk préfère peindre des Indiens engagés dans une lutte sans merci contre les colons. De son lieu de résidence américain, il envoie à l'Exposition universelle de 1889, peu de temps après son retour aux Etats-Unis, la toile intitulée *The Puritan Captives* (1882). Son œuvre à l'ambition de recréer un passé colonial emprunt d'une vision connotée négativement dès qu'il est question du rôle joué par les Amérindiens auprès des communautés migrantes. Elle s'inscrit dans une iconographie de conflits où les colons sont invariablement dépeints comme des victimes et les Indiens comme leurs agresseurs. En somme, l'atelier de Gérôme a probablement constitué un laboratoire d'idées nouvelles et d'échanges pour ces deux artistes américains, même si leurs images d'Indiens, qui apparaissent plus tardivement dans leur production, ne peuvent valider complètement cette hypothèse.

Alexandre-Thomas Harrison (1854-1929) entre dans l'atelier de Gérôme en 1879, l'année où Volk retourne aux Etats-Unis, soit un an après la première exposition

⁵⁶³ Traduit de l'américain : « Speaking of him as teacher his pupil says: this method had a wonderfully psychological effect which was stimulating to a degree... ». Cf. Archives of American Art, Albert Duveen collection of artists' letters and ephemera, 1808-1910. Interviews of Artists and Architects Associated with the National Academy of Design, D10, Reel 504, p. 12.

Volk se confie en parlant de Gérôme : « [...] il n'a jamais gâché ses paroles par des formules spécifiques, mais avait une merveilleuse faculté pour énoncer ses critiques et les transmettre à l'élève en tirant des généralités les résultats les plus efficaces. Il prenait parfois du charbon de bois et s'agitant d'un seul coup d'épaule jusqu'à la cheville, et il rendait la chose artistique et précise – toujours parfaite – en maîtrisant le rendu. » Traduit de l'américain : « [...], and he never wasted words on specific formulas, but had a wonderful faculty for making his criticisms and impressing on the pupil through stimulating generalities the most effective results. He would at times take charcoal in one sweep from shoulder to ankle and make it artistic and accurate – perfect certainly and control of touch. ». Cf. Archives of American Art, Albert Duveen collection of artists' letters and ephemera, 1808-1910. Interviews of Artists and Architects Associated with the National Academy of Design, D10, Reel 504, p. 12.

⁵⁶⁴ Cf. Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1984, p. 72 : « De retour aux Etats-Unis en 1879, il a également effectué une transformation vers le genre exotique de Gérôme, similaire à celui qu'adoptaient les premières œuvres de Brush. Volk se consacrait principalement à des images de la vie coloniale américaine, en particulier les scènes de la société puritaine du XVII^e siècle ». Traduit de l'américain : « Returning to the United States in 1879, he also effected a transformation of Gérôme's exotic genre similar to that which informs Brush's early works. Volk devoted himself principally to images of American colonial life, especially scenes from seventeenth-century Puritan society. »

⁵⁶⁵ Information figurant dans un article de presse intitulé : « Douglas Volk, Lincoln Painter, dies in Maine » du *New York Herald Tribune* daté du vendredi 7 février 1935, conservé dans le Vertical File consacré à l'artiste à la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery.

au Salon d'un sujet indien réalisé par un élève américain de Gérôme. Harrison est un peintre cosmopolite très apprécié des artistes ⁵⁶⁶ et intellectuels français, particulièrement de Marcel Proust (1871-1922)⁵⁶⁷. Chef de file des artistes expatriés, son propre atelier parisien est un lieu privilégié d'échanges⁵⁶⁸. Avant de s'embarquer pour la France, Alexandre-Thomas Harrison a étudié dans sa ville natale de Philadelphie à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de 1872 à 1877⁵⁶⁹, puis a travaillé à l'agence fédérale américaine des Côtes et de Géodésie (United States Coast and Geodetic Survey). Pendant sa formation d'un an et demi à la San Francisco School of Design⁵⁷⁰, il se joint à la colonie d'artistes de la péninsule de Monterey en Californie⁵⁷¹, où il fréquente le peintre d'origine française Jules Tavernier (1844-1889), maître de Christian-Henri Roullier⁵⁷², entrés à l'atelier de Gérôme à six ans d'intervalle⁵⁷³.

Au bout de ses trois ans d'apprentissage dans l'atelier de Gérôme, Harrison expose *Funérailles d'un Peau-Rouge* au Salon des Artistes Français de 1882. Il

⁵⁶⁶ Rodin possède quelques œuvres d'Alexandre-Thomas Harrison. Cf. *Américains à Paris, 1860-1900*, cat. exp. National Gallery, Londres, 22 février - 21 mai 2006, The Museum of Fine Arts, Boston, 25 juin - 24 septembre 2006, The Metropolitan Museum of Art, New York, 17 octobre 2006 - 28 janvier 2007 New York, Metropolitan Museum of Art, Milan, 5 Continents éd., 2006, p. 213.

⁵⁶⁷ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999, t. 6, p. 769.

⁵⁶⁸ On sait que des échanges artistiques entre Américains et Australiens ont eu lieu dans son atelier parisien. Deux photographies d'atelier, datées de 1898-1899, montrent les élèves américains d'Harrison : William Henry Hyde (1858-1943), Dewitt Parshall (1864-1956), Charles Rollo Peters (1862-1928), Edward Henry Potthast (1857-1927). Cf. A.A.A., DeWitt Parshall papers, 1898-1932. Reel 2162.

⁵⁶⁹ Cf. Annette Blaugrund, *op. cit.*, 1989, p. 160.

⁵⁷⁰ Informations contenues dans la fiche manuscrite du questionnaire établi par The Art League of Chicago. Cf. Archives of American Art, *Artists' biographical questionnaires*, The Art League of Chicago Publishing, 1905. Reel D10-1250.

⁵⁷¹ Cf. *Artists at the continent's End: The Monterey Peninsula art colony 1875-1907*, cat. exp. Sacramento, Crocker art museum, February 17, 2006 - May 21, 2006, Laguna art museum, June 18, 2006 - October 1, 2006, Santa Barbara museum of art, October 21, 2006 - January 21, 2007, Monterey museum of art, February 3, 2007 - April 29, 2007, Berkeley, University of California Press, Sacramento, Crocker Art Museum, 2006, p. 63.

⁵⁷² Christian-Henri Roullier présente, quant à lui, une statuette en bronze au Salon des Artistes Français de 1908, *Cavalier sioux. Retour de chasse*, après avoir suivi les cours de dessin appliqué à l'étude des animaux dispensés par Emmanuel Fremiet au Museum d'Histoire Naturelle et appris la peinture dans l'atelier de Gérôme à l'École des Beaux-Arts.

⁵⁷³ De nombreux artistes présents dans cette étude ont croisé les pas de Jules Tavernier aux Etats-Unis, notamment au sein de la communauté franco-américaine. Jules Tavernier vit d'abord à Londres, puis à Paris, où il entre à l'École des Beaux-Arts vers 1860. Il émigre aux Etats-Unis en 1872 et travaille comme illustrateur pour le *New York Graphic*, le *Harper's Weekly* et la revue *Appleton's*. Avec le dessinateur-reporter Paul Frenzeny (c.1840-1902), il sillonne l'Ouest américain de 1873 à 1876, d'où ils envoient dessins et comptes rendus au *Harper's Weekly*. Jules Tavernier s'installe en 1875 à Monterey, qui devient un lieu de rassemblement pour les artistes californiens. Il est aussi à l'époque un membre actif du Bohemian Club de San Francisco. A partir de 1882, il voyage en Colombie-Britannique et dans le Sud-Ouest des Etats-Unis. Il meurt à Honolulu (Hawaï) en 1889. Cf. David Karel, *op. cit.*, pp. 771-773.

inaugure en quelque sorte un thème mortuaire que l'ancien élève français de Gérôme, Gustave Courtois s'appropriera deux ans plus tard en présentant au Salon de 1884 son *Enterrement d'Atala*. L'œuvre d'Harrison s'inscrit dans la lignée des représentations symboliques de l'Indien condamné à mourir du fait de son incompatibilité avec la société nord-américaine. Le thème est d'ailleurs repris par le peintre américain William de Leftwich Dodge, entré dans l'atelier de Gérôme à l'âge de 16 ans. Revendiquant un héritage artistique français acquis à l'École des Beaux-Arts, Dodge présente *Un Enterrement*⁵⁷⁴ au Salon des Artistes Français de 1889, et non dans la section américaine de l'Exposition universelle⁵⁷⁵. Le jeune prodige est inscrit dans l'atelier de Gérôme dès 1883⁵⁷⁶, soit un an après la présentation au Salon des *Funérailles* d'Harrison. Peut-être a-t-il vu la mise en chantier de la toile ? Harrison est toujours inscrit dans l'atelier de Gérôme pour sa seconde et dernière année en 1882. Si les deux œuvres n'ont pas explicitement le même sujet – on ne possède quasiment aucune archive permettant d'identifier ou de reconstituer l'œuvre d'Harrison – elles traitent du même thème : l'enterrement indien. Une gravure publiée dans le *catalogue illustré* du Salon des Artistes Français de 1889 nous a permis d'identifier l'œuvre de Dodge (fig. 55)⁵⁷⁷. Ce dernier choisit d'illustrer plus précisément, le célèbre poème mythologique de Longfellow, *The Song of Hiawatha* (1855). A l'époque, l'œuvre littéraire est connue en France, puisqu'elle reçoit un accueil favorable de Baudelaire qui l'imité dans un poème de ses *Fleurs du Mal*⁵⁷⁸. La peinture est souvent évoquée par Dodge sous le titre

⁵⁷⁴ L'œuvre est exposée au Salon des Artistes Français de 1889 (n° 863). Elle est aussi connue sous les titres : *Les Funérailles* et *The Funerals*.

⁵⁷⁵ William de Leftwich Dodge présente une première fois au Salon des Artistes Français de 1888 sa toile *David* (n° 865), avant de la présenter un an plus tard dans la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1889. Nous connaissons l'œuvre grâce à sa reproduction gravée dans le catalogue illustré du Salon de 1888. Cf. *Salon de 1888. Catalogue illustré. Peinture et sculpture*, Paris, L. Baschet, 1888, p. 132. Elle est distinguée lors de son exposition en 1889 par les organisateurs américains. Cf. Rush C. Hawkins, *Reports of the United States commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*, Washington, Government printing office, 1891, vol. 2, p. 64 : « William L. Dodge has the distinction of having contributed the largest canvas to the American section. It is entitled "David," and represents the biblical hero standing over the body of his late gigantic foe. ».

Il garde la primauté de sa nouvelle toile *Un Enterrement* pour le Salon des Artistes Français de 1889.

⁵⁷⁶ L'ouvrage monographique sur Dodge indique qu'il entre dans l'atelier de Gérôme dès 1883, sans y être inscrit, et qu'il y reste jusqu'en 1885. Cf. *William de Leftwich Dodge: impressions home and abroad, with sculpture by Frederick William MacMonnies*, New York, Beacon Hill Fine Art, 1998.

⁵⁷⁷ La reproduction gravée de l'œuvre est reproduite dans *Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1889. Catalogue illustré*, Paris, Ludovic Baschet, 1889, p. 190.

⁵⁷⁸ Cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Corti, 1986, pp. 339-343.

américain *The Burial of Minnesink*⁵⁷⁹ s'inscrivant dans un cycle pictural d'après le poème⁵⁸⁰. Il est probable qu'elle soit à ce jour dans une collection américaine, Dodge l'ayant rapportée avec lui lors d'un séjour à New York en 1889⁵⁸¹. Il perd sa trace à sa vente, survenue après son exposition à Milwaukee, alors qu'il est occupé à peindre le dôme de l'Administration Building en vue de l'ouverture de la Columbian Exhibition de Chicago de 1893⁵⁸². Dans un univers minéral et désertique, le peintre met en scène un cortège de femmes et d'hommes portant le corps du défunt. L'attention portée à la description des montagnes à sommets plats souligne le désir du peintre d'inscrire son œuvre dans la tradition du paysage américain. La procession évoque quant à elle, plus librement, les panoramas historiques des Salons parisiens⁵⁸³. Elle rompt avec l'iconographie mortuaire du roman d'*Atala* souvent représentée au Salon.

Si les artistes américains continuent à se succéder dans l'atelier de Gérôme jusque dans les vingt dernières années du siècle, leurs œuvres ont aujourd'hui disparu. La carrière de peintre et d'illustrateur de Simon-Harmon Vedder est malheureusement beaucoup moins bien connue que celle de son lointain cousin, le peintre Elihu Vedder (1836-1923). Simon-Harmon Vedder suit d'abord un premier apprentissage aux Etats-Unis, à la School of the Metropolitan Museum of Art à New York. Installé à Paris vers 1887, il s'inscrit d'abord dans les ateliers de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury (1837-1911) à l'Académie Julian⁵⁸⁴. Puis, il étudie auprès de Pierre-Paul-Léon

⁵⁷⁹ Cf. Frederick Platt, « A Brief Autobiography of William de Leftwich Dodge », *The American Art Journal*, vol. 14, n° 2, spring 1982, p. 57.

⁵⁸⁰ *The Death of Minnehaha* ou la *Mort de Minnehaha* a été peinte en 1885 et exposée à New York en 1888, sans être passée par le Salon parisien.

⁵⁸¹ Cf. Frederick Platt, *op. cit.*, p. 57 : « In 1889 I painted my very large canvas, 40 by 20 feet, *The Burial of Minnesink* and exhibited it the same year at the Paris Salon. In the fall of that year 1889 I came to New York, brought all my pictures, and gave a large exhibition at Kirby's, the American Art galleries, on 2nd Street. »

⁵⁸² Ces informations sont tirées d'un article aux références incomplètes (J. Hebert Welch, « A painter of promise and achievement », *Magazine Truth* ?, march 1901, vol. xx, p. 55), se trouvant dans le fonds d'archives A.A.A. William de Leftwich Dodge and Sara Dodge Kimbrough Papers, 1891-1973. Scrapbook by Dodge 1899-1928. Reel 379 (754-845).

⁵⁸³ Dodge remporte pour sa participation au Salon de 1889 une médaille de bronze, selon la *Liste des récompenses distribuées aux exposants* publiée dans *Le Journal officiel* du 29 septembre 1889, conservée aux Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères, côte 1ADC/480.

⁵⁸⁴ William H. Gerds, « Sioux Indians going to a Pow Wow by Simon Harmon Vedder », *Arader Galleries Director's report*, May-June 2012, pp. 6-7. Document trouvé dans le Vertical File consacré à l'artiste à la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery à Washington D.C.

Glaize (1842-1932) et de Gérôme à l'École des Beaux-Arts, de 1888 à 1889⁵⁸⁵. La *Course chez les Peaux-Rouges*, présentée au Salon des Artistes Français en 1894, serait une préfiguration d'une œuvre datée de 1922 : *Sioux Indians going to a Pow Wow*⁵⁸⁶ (fig. 56). Si jusqu'à présent, l'intérêt de Vedder pour les sujets indiens était expliqué par le seul fait de sa rencontre avec le peintre américain Eanger Irving Couse en 1887⁵⁸⁷, dans l'atelier de Bouguereau à l'Académie Julian⁵⁸⁸, – Eanger Irving Couse étant aujourd'hui célèbre pour ses représentations plus tardives d'Indiens Pueblos –, il est désormais possible d'envisager l'étude de nouveaux liens de sociabilité qui expliquerait l'intérêt de Vedder pour la représentation des Indiens en art⁵⁸⁹.

Enfin, Edward Warren Sawyer est le seul sculpteur, graveur et médailliste américain à entrer dans l'atelier de Gérôme. Il le fréquente dès 1881, la même année qu'Harrison. Sawyer recherche les conseils d'un grand nombre d'artistes, Américains comme Français. A Paris, il est l'élève de Jean-Paul Laurens (1838-1921), Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), Charles Raoul Verlet (1857-1923), Emmanuel Fremiet et Auguste Rodin (1840-1917)⁵⁹⁰. Il poursuit son apprentissage aux États-Unis de manière concomitante auprès d'Hermon Atkins MacNeil (1866-1947) à la School of the Art Institute, et travaille pendant une courte période auprès du peintre Elbridge Ayer Burbank (1858-1949) à Yuma, en Arizona, en 1904⁵⁹¹. Par la suite, Sawyer expose à quatre reprises aux Salons parisiens des représentations d'Amérindiens en 1905, 1906, 1910, 1914⁵⁹². Ces œuvres restent très difficilement identifiables au sein de sa

⁵⁸⁵ Cf. Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1984, p. 105.

⁵⁸⁶ Cf. William H. Gerdtz, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁵⁸⁷ Eanger Irving Couse est inscrit comme élève de Bouguereau à l'Académie Julian de 1886-1890. Cf. *In the studios of Paris: William Bouguereau and his American students*, cat. exp. Philbrook Museum of Art, Tulsa, 17 septembre - 31 décembre 2006, au Appleton Museum of Art, Ocala (Floride), 9 février - 27 mai 2007, Frick Art and Historical Center, Pittsburgh (Pennsylvanie), 7 juillet - 7 octobre 2007, Tulsa, Okla. New Haven, Conn., Philbrook Museum of Art, Yale University Press, 2006, p. 200.

Vedder est inscrit comme élève de Bouguereau à l'Académie Julian de 1887 à 1888. Cf. *In the studios of Paris: William Bouguereau and his American students*, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁸⁸ William H. Gerdtz, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁵⁸⁹ Dans une entrevue datant de 1925, Eanger Irving Couse insiste sur le fait qu'il fréquentait à Paris le peintre Simon-Harmon Vedder. Cf. A.A.A. Interview of artists associated with the National Academy of Design 1926-1927, Reel 502 - 0641, p. 23 : « Vedder were about all I knew intimately both lived in quarter MacMonnies there also I went studio and saw Nathan Hale statue ». Sic

⁵⁹⁰ Cf. *The Benezit Dictionary of Artists*, [en ligne], par Oxford University Press 2007-2013, consulté le 26 septembre 2013.

⁵⁹¹ Cf. Judith A. Barter, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁹² Edouard Warren Sawyer expose en 1905 des médaillons en plâtre et bronze sous le titre : *Les Peaux-Rouges*. En 1906, il expose une statue en plâtre appelée *Navajo, peau-Rouge*. En 1910, il expose un buste en bronze ou *Tête d'Apache (Indien)*. En 1914, il expose un cadre contenant des portraits de *Peaux-*

production. En effet, l'artiste modèle plus de quarante portraits d'Indiens en moins de douze années⁵⁹³. Les titres génériques des médaillons et bustes présentés aux Salons, tels que *Peaux-Rouges*, *Navajo* ou *Tête d'Apache*, compliquent l'identification des œuvres, d'autant que les inventaires des collections américaines ont réattribué aux œuvres le nom des personnes représentées. De plus, selon Thomas Louis Comparette (1868- ?), conservateur de numismatique de l'Art Institute de Chicago, ce patronyme est souvent inexact car il a été fourni au peintre par le Bureau d'Ethnographie⁵⁹⁴. Les œuvres d'Edward Warren Sawyer sont donc le résultat d'un travail de terrain mené auprès de populations autochtones⁵⁹⁵. Son travail dans les réserves témoigne de la visée anthropologique des portraits de l'artiste. Elles représentent un véritable tournant au sein de l'iconographie amérindienne des Salons, puisqu'elles sont issues d'une démarche personnelle motivée et orientée vers la rencontre des peuples autochtones. L'artiste se dégage de l'art des Salons et de la thématique du désespoir dépeinte par ses concitoyens dans leurs œuvres indiennes. Contrairement aux autres élèves américains de Gérôme, il reste sans doute chez lui peu de traces de ce premier apprentissage dans l'atelier du maître français.

En définitive, ce panorama des anciens élèves de Gérôme ne permet pas d'attribuer directement à l'enseignement du peintre français la manière de traiter plastiquement le sujet indien. L'idée de l'historiographie américaine d'associer la démarche artistique des peintres orientalistes français à celle des peintres américains sur leur propre territoire relève d'un phénomène de transfert culturel qu'il est difficile d'apprécier sans en nuancer le propos. L'étude de ce réseau de sociabilités distingue plutôt l'atelier de Gérôme comme une zone fondamentale d'échanges précédant la présentation des œuvres aux Salons. Si le fait de trouver auprès des maîtres français l'inspiration d'un motif propre à l'art américain est un paradoxe intéressant à souligner,

Rouges dans la classe dédiée aux médaillons, galvanoplasties et bronzes. Il n'est pas certain que les neuf médailles dorées qu'il expose au Salon de 1907 (n° 3607) soient des œuvres représentant des Amérindiens.

⁵⁹³ Se reporter à l'article du conservateur numismate de la fabrique de monnaie « The U.S Mint » à Philadelphie : Thomas Louis Comparette, « Coins and Medals in the United States in 1913 », *American Journal of Numismatics*, n° 47, XLVII, 1913, p. 149.

⁵⁹⁴ Edward W. Sawyer, « My work among the Indians by Edward W. Sawyer », *American Journal of Numismatics*, n° 47, XLVII, 1913, p. 160.

⁵⁹⁵ Cf. Edward W. Sawyer, *op. cit.*, pp. 159-163.

il ne semble pas pour autant nécessaire de maintenir dans le discours une tutelle artistique qui à la fois déprécie les œuvres et dévalue l'originalité de l'itinéraire des artistes. De surcroît, le contexte de production des œuvres et la chronologie de leur présentation à Paris attestent de leur insertion au sein d'une vie artistique plurielle et cosmopolite.

Au commencement du XIX^e siècle, la figure de l'Indien apparaît comme l'héritière d'une littérature à la fois instruite et romancée marquée par le thème de la lamentation des peuples amérindiens, que la société française s'évertue à penser en voie de disparition. Les écrits sur l'Amérique de Chateaubriand s'imposent aux artistes, probablement en raison de la profusion d'images littéraires ayant une incidence visuelle forte. L'*Atala au tombeau* de Girodet devient rapidement un poncif de l'iconographie amérindienne. Si le nombre d'œuvres inspirées du roman *Atala* décline aux Salons vers le milieu du siècle, le roman n'en demeure pas moins un repère important pour les artistes, nourris de culture classique et à la recherche de sujets de peinture et de sculpture. En somme, dans le cadre précis des expositions du Salon parisien, c'est par le biais de la construction littéraire de l'Amérique que l'Indien s'intègre en premier lieu à l'univers artistique.

Si le prisme littéraire dicte en partie la compréhension du sujet par la société française, une tendance au comparatisme culturel prédispose aussi le regard des artistes, comme en témoigne la permanence de l'esthétique néoclassique aux Salons, les formules plastiques de la statuaire gréco-romaine étant mises au service de la promotion des vertus de l'Indien. Les critiques d'art nourrissent la référence durable à l'Antiquité, pour mieux apprécier les contours d'une figure fugace, même lorsqu'ils font la rencontre de groupes amérindiens à Paris en 1845. Rares sont alors les artistes à proposer une esthétique détachée des canons du Beau antique et les gens de lettres à appréhender ces œuvres autrement, alors qu'ils les expliquent encore à renforts de comparaison, cette fois avec les peuples colonisés du Maghreb. Il en va ainsi concernant la réception critique française des œuvres de l'Américain George Catlin. Rassemblées par la notion d'exotisme, les représentations de ces figures antiques, arabes, amérindiennes appartiennent à un espace-temps des plus antithétiques conjuguant avec le passé historique, l'éloignement géographique. Pour autant, la question de l'authenticité de la représentation du « sauvage » est loin d'être évacuée, notamment dans les commentaires de Théophile Gautier, même s'il donne diverses assignations historiques et vernaculaires à ce « primitif » qu'est l'Indien.

Pour compléter cette histoire des réceptions culturelles de la représentation de l'Indien, qui relève pour beaucoup de la capacité interprétative des critiques, l'exemple du tableau *Les Natchez* de Delacroix permet d'apprécier les affiliations théoriques et esthétiques entre peinture de l'Orient et de l'Amérique. L'œuvre du peintre établit un

pont entre orientalisme et description de l'Amérique en repoussant les limites de la représentation à travers la dénonciation de scènes de massacres, ou encore à travers celle, plus technique, de l'incarnat. Ses recherches à l'époque restent toutefois isolées.

L'étude des promotions d'artistes américains dans l'atelier de Gérôme enrichit enfin la compréhension de la complexité des itinéraires artistiques, sans se limiter à la seule assimilation avec l'impérialisme, comme le soutient l'historiographie américaine. Mais, avant d'approfondir la question d'une identité collective américaine en quête de sujet, nous poursuivrons dans un second temps l'étude des constructions culturelles non plus, cette fois, à l'aune du « bon sauvage », mais à travers l'image dégradée de l'Indien.

**DEUXIEME PARTIE LE « MAUVAIS SAUVAGE », OU LE DEVENIR
« PEAU-ROUGE »**

Comme je descendais les Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleur :
Des peaux-Rouges criards les avaient pris pour cible
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleur.
[...]
Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, (1871)⁵⁹⁶.

Aux Salons, les productions artistiques françaises et américaines optent pour une approche réaliste, voire historique, de la description de conflits. Ces œuvres représentent des Indiens aux prises avec des adversaires multiples, appartenant au genre humain ou au règne animal. Cette iconographie de conflit est marquée par les romans d’aventure américains et français, ainsi que les récits populaires américains publiés dans les grands quotidiens⁵⁹⁷. L’Indien en « mauvais sauvage » est un homme qui s’oppose à la marche du progrès, apanage supposé des sociétés euro-américaines. L’histoire de la conquête du territoire américain se matérialise plastiquement à travers la représentation de courses poursuites et des chassés-croisés abondants. La maîtrise du territoire terrestre est un sujet fréquent des œuvres des Salons de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le corps de la femme blanche du colon devient alors, métaphoriquement, un objet de conquête pour l’Indien. L’attachement des sociétés colonisatrices à leurs prises territoriales en Amérique du Nord se matérialise à travers une iconographie justifiant la politique menée contre les peuples amérindiens. Ce phénomène a d’ailleurs largement été mis en évidence et dénoncé par les études postcoloniales dès les années 1970. Dans la lignée de

⁵⁹⁶ Première publication dans *Lutèce*, 2 novembre 1883. Lors du colloque sur « Charles Ratton, l’invention des Arts “Primitifs” » qui s’est tenu au musée Quai Branly le 20 septembre 2013, Daniel Fabre a avancé l’idée selon laquelle Rimbaud aurait publié son poème après avoir lu un article consacré à la description de la cérémonie Okipa chez les Mandans, représentée dans un dessin de George Catlin.

⁵⁹⁷ A ce sujet, il faut noter le rôle déterminant du romancier américain d’origine irlandaise Thomas Mayne-Reid (1818-1883) sur les débuts du roman d’aventure en France. Sur l’impact de ces ouvrages sur le lectorat français, se reporter à l’article d’Alain Corbin, « Du capitaine Mayne Reid à Victor Margueritte : l’évolution des lectures populaires en Limousin sous la III^e République », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 24, 1992, Recueil d’études offert à Gabriel Désert, pp. 453-465.

l'exposition « The West as America » (1991), nous proposons d'interroger la vision hégémonique traditionnelle des événements liés à la conquête, notamment par le biais de l'étude des figures antagonistes du colon et de l'Indien – cette dernière suscitant des images dépréciatives – , aux salons parisiens.

Il paraît ensuite nécessaire d'aborder les enjeux de la représentation du chasseur Indien, qui pose la question de la partition du territoire américain et de ses politiques de sauvegarde. Le XIX^e siècle voit l'essor des loisirs de la chasse et de la pêche, phénomène encouragé par la domestication de l'espace naturel au sein d'un processus de colonisation des territoires. Pourquoi ne pas réexaminer les images des chasseurs Indiens présentées à Paris en lien avec le contexte historique américain ? En effet, dans la culture américaine, les activités de la chasse et de la pêche sont considérées comme récréatives et jouent un rôle déterminant dans la perception que l'homme blanc a de son environnement. Cette approche vise ainsi à mettre en évidence l'influence du discours des clubs sportifs américains qui, à partir de 1870, condamnent l'activité nourricière des chasseurs dans les cultures amérindiennes. Aux Salons parisiens, cette question interroge la subsistance des Indiens et l'émergence de la société de consommation américaine. L'iconographie de l'Indien chasseur, qui débute au Salon dès 1841, ne peut cependant pas être strictement lue à l'aune des combats darwiniens qui se multiplient dans les expositions de la fin du siècle. Mesurer la place accordée à l'animal sauvage dans les représentations permet néanmoins d'observer son changement de statut, symptomatique de la redéfinition de la relation de l'homme à son milieu. Proie devenue prédateur, l'animal bouleverse la domination de l'Indien sur son propre territoire. A partir des années 1880, les œuvres mettant en scène la lutte pour la vie sont nourries de discriminations raciales et de références primitivistes. L'histoire des sciences de l'homme et celle de la construction disciplinaire de l'ethnographie en France permet de comprendre les enjeux des représentations de combats exposées aux Salons. Le Muséum d'Histoire Naturelle, lieu de documentation pour les artistes, participe à la mise en scène de la nature exotique. L'appréciation scientifique des cultures « indigènes » vient satisfaire une demande sociale croissante d'« artificialisation » du sauvage, qu'il soit humain ou animal. Au cours du siècle, la question de l'accès au public des collections scientifiques du Muséum d'Histoire Naturelle se pose de manière récurrente. Au même moment, apparaissent dans la sphère artistique des représentations d'hommes de la Préhistoire. Celles-ci influencent grandement l'iconographie

amérindienne d'artistes français et d'Américains en exil à Paris. Cette iconographie à la fois imaginaire et dictée par la vulgarisation scientifique pose la question de la liberté de l'artiste. A quelles sources puise-t-il son art ? A quelle école de pensée se rattachent ses œuvres ? Plutôt que de restituer les implications personnelles des artistes, ayant rarement exprimé leurs intentions, il sera ici question de recontextualiser les œuvres face au regard de la diffusion des théories scientifiques du temps.

Enfin, convoquant un autre registre, nous étudierons trois processus d'identification, d'appropriation et d'absorption des attributs de l'homme Indien par l'homme blanc à travers l'examen de caricatures d'œuvres des Salons, lieu de ralliement, par le rire, du public euro-américain. Quels signes de l'altérité choisissent les caricaturistes pour détourner l'identité des Indiens représentés ? Le déguisement de l'homme blanc en Indien au sein des univers non-conformistes de la fête et du cirque moque, en retour, l'« ensauvagement » de la société civile ; la représentation symbolique des voyous parisiens de la Belle Epoque en « Apaches » délaisse le costume de l'Indien, mais présuppose, par sa désignation sémantique, une culture indienne violente. Au chapitre des représentations collectives, inclure les commentaires de critiques et d'historiens de l'art ayant cru voir des Indiens dans les tableaux et sculptures des Salons, là où, mercenaires et bohémiens sont représentés, instruit sur la manière dont les préjugés contemporains sont renforcés. Ces commentaires portent l'image dégradée de l'Indien à l'inventaire des représentations humaines des laissés-pour-compte.

2.1 REPRÉSENTER LE CONFLIT

Non que le pionnier ait jamais employé ces mots, voyez-vous ; c'était le juge qui formulait les pensées du pionnier. Et il concluait sur ce sujet en disant que ce qu'on appelle un Indien amical est un genre d'être extrêmement rare, et il était très bien qu'il en fut ainsi, car aucune cruauté ne dépasse celle d'un Indien amical lorsqu'il se transforme en ennemi. D'ami cauteleux, il devient adversaire acharné⁵⁹⁸.

Herman Melville, *Le grand escroc*, traduction d'Henri Thomas (1950) à partir du texte *The Confidence Man* (1857).

L'iconographie de conflit offre un témoignage édifiant des relations qu'entretiennent tout au long du siècle les Euro-américains et les Amérindiens. En 1991, l'exposition *The West as America* l'analysait, comme une manifestation construite de la haine de l'Autre à l'adresse des peuples autochtones⁵⁹⁹. Aux Salons, ces œuvres ont tendance à représenter les colons blancs comme les victimes d'un adversaire redoutable, maître de son milieu naturel. La barbarie de ce dernier se mesure aux supplices infligés aux migrants. Le guerrier à la beauté marmoréenne se transforme en un redoutable combattant dans les guerres que se livrent les peuples colonisateurs à la conquête de l'Amérique. L'Indien se présente sous les artifices du « peau-rouge », dont les humeurs sont régies par la soif du sang. Le mauvais sauvage défait ainsi les liens tissés par le bon sauvage avec les nouveaux arrivants. Son dévouement, qui le conduisait à sauver de

⁵⁹⁸ Herman Melville, « Chapitre XXVI. Contenant la métaphysique de la haine des Indiens selon les idées de quelqu'un évidemment moins prévenu que Jean-Jacques Rousseau en faveur des sauvages », in *Le grand escroc*, Paris, Editions de Minuit, 1950, p. 237. Traduction d'Henri Thomas à partir du texte d'Herman Melville, « Containing the Metaphysics of Indian-Hating », in *The Confidence Man: his masquerade: an authoritative text, contemporary reviews, biographical overviews, source, backgrounds, and criticism*, New York, W. W. Norton, 2006, 2nd ed., p. 155 : « Not that the backwoodsman ever used those words, you see, but the judge found him expression for his meaning. And this point he would conclude with saying, that, "what is called a "friendly Indian" is a very rare sort of creature; and well it was so, for no ruthlessness exceeds that of a "friendly Indian" turned enemy. A coward friend, he makes a valiant foe." »

⁵⁹⁹ Se reporter à la section « Indian "Massacres" and White "Battles" » de l'article de Julie Schimmel, « Inventing "the Indian" », in Truettner, William H. et Anderson, Nancy K. (dir.), *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, op. cit., pp. 159-178.

jeunes enfants américains en détresse⁶⁰⁰, est démenti par un impétueux désir d'enlever les femmes des colons.

2.1.1 SUR LA PISTE DE GUERRE

A partir des années 1830, des œuvres montrent aux Salons les peuples Indiens livrant un combat sans merci contre leurs proches voisins. Elles rendent aussi bien compte des rivalités entre communautés amérindiennes, antérieures à l'arrivée des Européens, que des combats contre les colons. Certaines exploitent même la figure du guerrier Indien sans pour autant représenter l'adversaire qui lui fait face. Elles symbolisent la *virtu* de l'Indien, ses dons pour une guerre juste et noble⁶⁰¹. A l'affût, l'Indien sait reconnaître les pas et le bruit de son adversaire. Les descriptions de la piste de guerre jouent un rôle d'une grande importance dans l'évocation des pratiques de guerre des Amérindiens.

A contrario, un second corpus d'œuvres témoigne des combats que mène le colon pour sauver les siens des assauts des Peaux-Rouges. Inspirées par la littérature américaine, ces œuvres façonnent le profil de l'Indien en opposition à la figure du colon, loyale et pieuse. Au fil du siècle, les œuvres du Salon rendent compte d'une aggravation du conflit, liée à l'avancée de la colonisation du territoire nord-américain.

La traque : une pratique de guerre clanique

Du fait de titres trop peu descriptifs, quelques adversaires des Indiens restent anonymes. L'absence d'adversaire désignés permet ainsi aux artistes de montrer l'aptitude innée des Indiens pour la guerre. La période historique représentée n'étant pas toujours indiquée, il est souvent impossible de différencier les guerres ethniques d'autrefois des épisodes liés à la conquête. La fantasmagorie guerrière de certains artistes rivalise avec

⁶⁰⁰ Un certain Demarne expose au Salon de 1812 une toile aujourd'hui perdue abordant ce sujet : *Paysage représentant une métairie américaine. Un sauvage ramène à ses parents un enfant qui était perdu* (n° 286).

⁶⁰¹ Cf. Agnès Derail-Imbert, « The Last of the Mohicans ou l'incarnat de la nation », Belin, *Revue françaises d'études américaines*, 2005/3, n° 105, p. 31.

le compte rendu plus rigoureux des pratiques guerrières des Amérindiens. L'étude de ces œuvres révèle donc un corpus contrasté.

Deux peintures de Jacques Victor Eugène Froment-Delormel (1820-1900) semblent intéressantes à signaler ici, car elles correspondent à un intérêt contemporain pour les pratiques de guerre amérindiennes sans pour autant être issues d'un travail d'observation. En « disciple bien connu d'Amaury Duval⁶⁰² », Jacques Victor Eugène Froment-Delormel expose deux années de suite, aux Salons de 1849 et de 1850, deux œuvres à sujet indien : *Peaux-rouges allant surprendre un campement d'une tribu ennemie* et *Guerriers ouinnebayocs en expédition*. Ces œuvres appartiennent à une iconographie de conflit, à rebours de l'intérêt que le peintre porte à la représentation des moments de détente et de jeux chez le peuple Pawnee⁶⁰³. En effet, les deux toiles s'intègrent à un cycle de quatre œuvres que l'artiste présente aux Salons de 1849 à 1853. Jusqu'ici, cette production artistique n'a fait l'objet d'aucune étude, sans doute du fait de l'absence d'archives⁶⁰⁴. Devant le soin apporté aux détails par le peintre, on s'interroge sur un éventuel voyage réalisé en Amérique. Ce séjour aurait pu avoir lieu entre 1845 et 1853, intervalle de huit années entre sa vie à Autun et sa collaboration avec la manufacture de Sèvres, en tant que peintre de figures⁶⁰⁵.

Les deux toiles sont inspirées de la pratique de la traque. Elles mettent en scène deux temporalités d'une même action ; le moment de la traque et celui de l'assaut. A l'inventaire des noms des peuples donnés aux Amérindiens, les *ouinnebayocs* n'existent pas. Le titre pourrait éventuellement être une retranscription phonétique. Son sous-titre précise toutefois l'action dépeinte : *Ils cherchent à terre les traces de l'ennemi*. L'œuvre rappelle le récit contemporain du dessinateur et écrivain Victor Texier (1815-1885), *Voyage aux prairies osages, Louisiane et Missouri* (1844), dans lequel il cite les usages vestimentaires de chaque peuple permettant à leurs ennemis de les reconnaître. Il y

⁶⁰² Jacques Foucart, « Préface », *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918 : catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, L'échelle de Jacob, 2007, Volume 1, p. 4. Froment-Delormel fut l'exécuteur testamentaire d'Amaury-Duval, « c'est par son canal que la ville d'Autun a recueilli l'essentiel de l'ensemble offert au public ». Cf. Georges Vuillemot, « Carnets d'Eugène Froment et album romain d'Amaury-Duval », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1972, 22^e année, n° 6, p. 497.

⁶⁰³ Il expose *Indiens pawnies campés sur le bord de la rivière Platte (Amérique du Nord)* au Salon de 1850 et *Enfants pawnies sur les bords de la rivière Platte (Amérique du Nord)* au Salon de 1853.

⁶⁰⁴ Nous n'avons pas trouvé d'archives concernant Jacques Victor Eugène Froment-Delormel aux Archives of American Art de Washington D.C.

⁶⁰⁵ Cf. *Le livre d'or des peintres exposants vivants au 1^{er} janvier 1900*, 1^{ère} édition 1900-1901-1902, Etampes, imprimerie L. Humbert-Droz, 1903, p. 102.

explique notamment comment les Osages pistent leurs ennemis Pawnees : « Les Osages ne passent jamais sous la plante des pieds le cordon de leurs mocassins ; cette remarque leur permet de reconnaître les pistes des Pânies, qui passent ce cordon sous le pied⁶⁰⁶ ». L'œuvre est probablement le fruit d'un travail de documentation. Plus encore, elle renseigne sur l'étendue des connaissances sur les peuples vivant le long du Missouri, disponibles en France dès les années 1840, au même titre qu'une œuvre présentée vingt ans plus tard, au Salon de 1865, par le peintre Jules Emile Saintin (1829-1894).

La *Piste de Guerre. Scène de la vie indienne. Tribu des Peaux-Rouges (Amérique du Nord)* (fig. 57) regroupe dans un sous-bois plusieurs personnages en fuite ou sur les traces d'un autre groupe. L'interprétation chimérique du sujet étonne quelque peu de la part d'un peintre qui s'exile près de six ans aux Etats-Unis, de 1854 à 1860. Les incohérences sont nombreuses, mais les précautions prises dans le dessin des ornements (artefacts, coiffes et peintures de guerre) suggèrent un intérêt certain pour les Indiens des Plaines. Il est impossible de déterminer précisément à quel peuple appartiennent les Indiens de Saintin. L'artiste a pu se référer à de nombreuses sources d'ordre iconographique, littéraire, ou à caractère anthropologique, en France et lors de son séjour aux Etats-Unis. En effet, l'offre se diversifie à la fin de la décennie 1820, époque à laquelle peu d'Américains avaient rencontré un Indien vivant à l'Ouest du Mississippi⁶⁰⁷. Au nombre des références disponibles, se trouve un rapport du géographe américain Edwin P. James (1797-1861) portant sur l'expédition conduite par Stephen Harriman Long (1784-1864) qui avait pour but, en partie, de sillonner les régions proches des rivières Missouri, Platte et Arkansas. Il contient des détails précieux sur les us et coutumes des groupes « Omawhaws, Kaskaias, Pawnee et Osage »⁶⁰⁸. En

⁶⁰⁶ Sic. Victor Texier, *Voyage aux prairies osages, Louisiane et Missouri, 1839-40*, Clermont-Ferrand, Perol, 1844, p. 115.

⁶⁰⁷ Concernant, la rareté des documents visuels sur les peuples amérindiens de l'Ouest du Mississippi avant 1820, se reporter à la thèse de Kathryn Sweeney Hight. Elle précise qu'il n'existe pas de gravures dans la publication du rapport de Meriwether Lewis (1774-1809) et William Clark (1777-1838) de 1814 et ajoute qu'aucune autre délégation d'hommes des Plaines ne vint à l'Est pendant une quinzaine d'année après la première visite du président Jefferson en 1804. Cf. Kathryn Sweeney Hight, *The frontier Indian in White art, 1820-1876: the development of a myth*, thèse, Los Angeles, University of California, 1987, p. 36.

⁶⁰⁸ Sic. Kathryn Sweeney Hight, *op. cit.*, p. 26.

En leur qualité d'artistes, Titian Ramsay Peale (1799-1885) et Samuel Seymour (?-?) participent à l'expédition et livrent de nombreuses aquarelles d'Amérindiens. Pour plus d'informations sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage de Kenneth Haltman, *Looking Close and Seeing Far: Samuel Seymour, Titian Ramsay Peale, and the Art of the Long Expedition, 1818-1823*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 2007.

France, l'intérêt pour les peuples amérindiens du Missouri est entériné, une vingtaine d'années plus tard, par la publication de deux ouvrages de premier ordre. Dès 1843, un travail de synthèse sur les peuples du Haut-Missouri est intégralement livré à ses souscripteurs. Illustré d'aquatintes rehaussées de couleur par l'artiste Karl Bodmer (1809-1893), le *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*⁶⁰⁹ immortalise l'expédition du Prince Maximilien de Wied-Neuwied (1782-1867) dans le Missouri, de 1832 à 1834. Un an plus tard paraît l'ouvrage de Victor Texier, qui comporte quelques gravures aux traits. Enfin, en 1845, la galerie d'art de George Catlin⁶¹⁰ contribue à diffuser cet engouement auprès d'un large public lors de sa présentation parisienne⁶¹¹. Mais, d'après le *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Saintin a fait connaissance avec des représentants Pawnees venant du Nebraska lors d'un séjour à Washington D.C. en janvier 1858⁶¹². L'information est certifiée par quatre dessins aquarellés, datés et signés par l'artiste⁶¹³. Ils représentent des grands chefs Pawnees⁶¹⁴, venus en délégation⁶¹⁵ à la capitale américaine de décembre 1857 à janvier 1858 pour confirmer les accords d'un traité négociant la plupart de leurs propriétés

⁶⁰⁹ Les trois volumes du *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord* sont publiés successivement en 1840 pour le premier volume, en 1841 pour le second, puis, en 1843 pour le troisième. A la fin de chaque volume se trouvent plusieurs vignettes gravées.

⁶¹⁰ L'expédition du Prince Maximilien de Wied-Neuwied succède à celle de George Catlin, effectuée un an auparavant dans le Missouri. Ce dernier expose son travail dans plusieurs villes de l'Est américain et publie quelques comptes rendus de son expédition avant son départ pour l'Angleterre en 1839. Il publie à Londres *Letters and Notes* (1842) et *Catlin's North American Indian Portfolio* (1844).

⁶¹¹ A ce sujet, on trouve parmi les dessins de Saintin conservés au musée-Château de la Coopération Franco-américaine de Blérancourt ce qui nous semble être la copie dessinée du portrait du guerrier Iowa Petit Loup (*Shon-ta-yi-ga*) par George Catlin (non daté). Le peintre a pu admirer et copier le portrait peint à Paris avant son départ pour les Etats-Unis. Le dessin porte le titre d'*Indien d'Amérique en buste* (inv. CFAc14082) (fig. 58).

⁶¹² Cette information provient de l'ouvrage de David Karel, *op. cit.*, p. 726.

⁶¹³ Ces dessins sont conservés au musée-Château de la Coopération Franco-américaine de Blérancourt. Deux d'entre eux portent la mention manuscrite « Washington D.C., January 1st 1858 ».

⁶¹⁴ Les Pawnees vivaient sur un vaste territoire quadrillé par les rivières Missouri, Loup, Republican et Platte.

⁶¹⁵ Les Pawnees n'étaient pas les seuls peuples venus au même moment en délégation à Washington D.C. Par conséquent, il est possible que certains dessins sans mention de Saintin représentent également des chefs des peuples « Sioux, Potawatomi, et Sac & Fox ». Nous pensons néanmoins pouvoir identifier Pi-Ta-Ne-Sha-A-Du, Man-and-Chief (Principal Chief of the Pawnees, Nebraska) dans le dessin du *Chef Pawnee Ponca* grâce à sa photographie conservée dans le fonds A. Zeno Shindler American Indian Photograph Collection, American Philosophical Society. (fig. 59, 60) . Nous pensons aussi pourvoir identifier le chef La-Hak-Tan-Du-He-Sha-A-Du, Medicine Pipe Chief (Chief of the Grand Pawnees, Nebraska) dans la figure de gauche du dessin intitulé *Chef Pawnee en costume de guerre* qui regroupe deux études. (fig. 61, 62)

foncières⁶¹⁶. L'artiste s'est souvenu de cette rencontre pour réaliser les peintures faciales et rapporter les motifs peints sur les leggings⁶¹⁷ et la robe de la jeune femme. Saintin décrit précisément les spectaculaires coiffes des hommes de cette région, plus systématiquement adoptées chez les Pawnees et leurs voisins Iowas et Osages. Leurs cheveux sont rasés, à l'exception d'une raie de cheveux drus au sommet de leur tête, déclinant vers la nuque. La crête, souvent teinte de vermillon, est garnie de plumes d'aigles indiquant le courage de l'homme. D'ordinaire, les plumes d'aigle étaient supposées être réservées « à ceux qui ont volé au moins un cheval à l'ennemi⁶¹⁸ ». La hache des braves peinte dans la main de l'Indien à l'affût d'un bruit suspect était supposément réservée aux « guerriers qui ont tué un homme⁶¹⁹ ». Si la description des accessoires, des coiffes et des motifs de peinture corporelle apparaissent comme le fruit d'une documentation précise, l'attitude des Indiens reste artificielle. Elle découle probablement de la reconstitution de la scène en atelier et de celle, laborieuse, des types humains. Les études préparatoires à la toile conservées au musée de Blérancourt révèlent que le peintre a accessoirisé des modèles masculins de type européen (fig. 63). Cette pratique est dénoncée par le célèbre ethnologue de la Smithsonian Institution, John Canfield Ewers, dans son essai « Fact and Fiction in the Documentary Art of the American West⁶²⁰ » qui dénie toute valeur documentaire aux œuvres de Saintin.

L'examen précis de la toile révèle en effet que sa composition et ses figures imitent l'art des salons. Le groupe central, composé d'une mère accompagnée de ses deux enfants, est sans doute le plus éloigné de la réalité. Leur présence même au sein d'une équipée guerrière est étonnante. La semi-nudité de la femme et sa chevelure tressée rehaussée de plumes d'aigles sont imaginées par l'artiste. La description du nourrisson dans le dos de sa mère est également inventée. Habituellement, les enfants en bas âge étaient attachés à un berceau⁶²¹ noué par des lanières au front ou sur la partie

⁶¹⁶ Pour plus d'informations sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage d'Herman J. Viola, *Diplomats in buckskins: a history of Indian delegations in Washington City*, Washington, D.C, Smithsonian Institution Press, 1981, p. 179.

⁶¹⁷ Nom donné au pantalon confectionné en peaux par les Amérindiens.

⁶¹⁸ Victor Texier, *op. cit.*, p. 115.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Cf. John C. Ewers, « Fact and Fiction in the Documentary Art of the American West », in John Francis McDermott, *The Frontier re-examined*, Urbana, University of Illinois Press, 1967, pp. 79-95.

⁶²¹ Le berceau amérindien est moyen de transport qui sert aussi de chaise haute. Il est porté comme un sac à dos ou accroché à la selle d'un cheval, au mât d'un tipi ou à un arbre. Ainsi, il protège les enfants jusqu'à ce qu'ils aient l'âge de marcher. Cf. Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips, *op. cit.*, 2006, pp. 126-127.

supérieure du corps de la mère. Au centre de la composition, le jeune garçon à la chevelure bouclée se présente tel un Saint Jean-Baptiste enfant au milieu de la forêt américaine⁶²². Sa mère et lui évoquent singulièrement les sombres figures maternelles italiennes en vogue aux Salons à la même époque⁶²³. Ces contresens peuvent s'expliquer par le fait que la délégation Pawnee en représentation à Washington D.C n'était accompagnée ni de femme, ni d'enfant.

Concernant la description des hommes, leur visage recouvert de peintures de guerre rouge peut s'interpréter comme le souhait de réaffirmer l'identité des personnages. Les Pawnee, comme leurs ennemis Osages, se servaient du vermillon, parmi d'autres teintes, pour signifier qu'ils se trouvaient en état de guerre⁶²⁴. L'incarnat du Peau-Rouge revêt une double valeur symbolique. Saintin met en scène un « rapport de contiguïté⁶²⁵ » entre l'identité et la chair au profit de la narration. Il détourne en quelque sorte la pratique guerrière des peintures corporelles, observées sur la délégation de Pawnee, la réduisant à un archétype de la représentation des Indiens. Au Salon, *La Piste de Guerre* est l'une des premières toiles où s'opère un tel phénomène. Le Peau-Rouge se substitue littéralement au « bon sauvage », dont la beauté marmoréenne laissait admiratifs les critiques d'art. Sous le vocable de Peau-Rouge s'opère alors une assimilation entre la couleur de peau, discriminante, et la figure représentée⁶²⁶.

⁶²² Idée discutée lors d'une entrevue avec Raphaële Carreau, conservatrice du Musée d'Art et d'Histoire de Chaumont.

⁶²³ Raphaële Carreau développe à juste titre cette idée dans le fascicule de l'exposition-dossier sur *La Piste de Guerre*. Cf. Raphaële Carreau, *Jules Émile Saintin : sur la piste des Indiens : exposition-dossier sur "La piste de guerre"*, Chaumont, le Pythagore, 2013, p. 39.

⁶²⁴ Dans son récit, Victor Texier précise que : « Les Osages se peignent toujours en rouge le tour des cheveux, les orbites et les oreilles : ce sont les couleurs nationales, c'est la peinture de guerre. Les autres couleurs placées indifféremment sur les autres parties du corps, sont de fantaisie. » Cf. Victor Texier, *op. cit.*, p. 114.

⁶²⁵ Nous empruntons l'expression à Agnès Derail-Imbert, *op. cit.*, p. 31.

⁶²⁶ Un texte plus tardif de Julien Girard de Rialle (1841-1904), ethnographe, directeur de la *Revue de linguistique* et membre de la Commission diligentée par la Société d'Anthropologie au Jardin d'Acclimation en 1883 à l'occasion de la venue d'un groupe d'Omahas, explique qu'en raison de caractères physiques communs, dont la couleur de la peau, le terme de « Peau-rouge » peut-être employé pour qualifier les peuples d'Amérique du Nord qui partagent selon lui « une espèce d'unité dans le type physique » : « Bien qu'appartenant à plusieurs races bien distinctes, ces indigènes ne différaient pas au point de vue anthropologique d'une façon bien tranchée les uns des autres. Il n'est donc pas interdit de résumer les caractères de ces races dans la description d'un type général qu'on peut appeler le type Peau-Rouge, à cause de la nuance qui fait en quelque sorte le fond de la coloration de ces peuples. Nous dirons donc que le Peau-Rouge est généralement grand et osseux avec une musculature sèche mais puissante ; la face chez lui est assez allongée, tout en étant élargie par la saillie des pommettes et des mâchoires, ce qui donne à l'ensemble du visage une apparence rectangulaire ; la bouche est grande, mais les lèvres sont minces, les dents larges et, paraît-il, souvent atteintes de carie. Les yeux, noirs et enfoncés, ont une ouverture assez étroite. Le nez fort, très busqué et proéminent s'insère directement à la base du front ; les arcades sourcilières sont accentuées. Le teint est tantôt clair, tantôt foncé selon les individus et les tribus,

Au fil des Salons, la représentation de l'Indien sur le sentier de la guerre devient de plus en plus violente. Les artistes dressent le portrait d'un Indien agressif et assaillant, parmi lesquels les deux sentinelles indiennes d'Edouard Letourneau (1851-1907), présentées aux Salons de 1878 et de 1879. Monté sur un cheval, l'*Indien donnant le signal* (fig. 64) montre la fougue de l'Indien au combat. L'ancien élève de Fremiet apporte un soin particulier au type représenté, choisissant, lui aussi, la coiffe distinctive des Pawnee au crâne rasé. Le sculpteur français Edouard Drouot aborde également le sujet sans retenue. « Personnalité marquante de la sculpture de la fin du XIX^e et du début du XX^e » selon Pierre Kjellberg, le sculpteur trouve dans le thème de l'Indien un sujet attrayant qu'il traite avec légèreté, voire avec humour⁶²⁷. Au Salon de 1913, son *Indien couché*, appelé aussi *L'Horizon* (fig. 54), est vêtu d'un pagne à franges, couronné de plumes et étendu sur un lit végétal. Les bronzes d'édition connus semblent avoir perdu leur lance ou leur poignard avec lequel l'Indien s'apprête à attaquer son adversaire. L'homme rampant renvoie, en ce début du XX^e siècle, aux stades d'évolution associés à l'idée de « races » humaines.

Enfin, la dernière œuvre à développer l'iconographie de l'Indien sur le sentier de la guerre au Salon est une œuvre tardive d'Henri Deluermoz (1876-1943), connue grâce à une photographie partielle appartenant au fonds François Antoine Vizzavona (1876-1961). *Le cri de guerre (Indiens Sioux)* (fig. 63) est présenté avec son étude sur carton au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1914. L'œuvre fortement théâtralisée présente plusieurs cavaliers des Plaines, lancés au galop, reconnaissables à leurs coiffes de plumes. Cette chevauchée assourdissante est sans doute à mettre en relation avec les spectacles de la troupe du cirque du Buffalo Bill Wild West Show, venue à deux reprises en France, en marge de l'Exposition universelle de 1889 et en 1905. L'accentuation des postures des chevaux et les forts contrastes des plans successifs suggèrent une mobilité continue et incessante, liée à la conquête ou à la reconquête du territoire. Au fil des Salons, la valeur didactique des œuvres s'est effacé au profit du registre du sensationnel, en réponse aux nouvelles attentes du public.

mais le rouge en forme toujours la couleur fondamentale ; la chevelure est raide et noire, le système pileux peu fourni. Enfin, la physionomie générale est grave, impassible à l'ordinaire, mais devient féroce sous l'influence de la passion.» Cf. Julien Girard de Rialle, « Les Peaux-Rouges au Jardin d'Acclimatation de Paris », *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, premier semestre 1884, pp. 4-7.

⁶²⁷ Voir aussi à ce sujet sa statuette *Indien à cheval*.

Le partage du territoire, ou les enjeux des confrontations entre colons et autochtones

De 1830 à 1848, la figure du colon rappelle le temps des grandes vagues d'expansion coloniale en Amérique du Nord et les conflits issus de la dépossession territoriale des peuples amérindiens. Parallèlement à l'annexion des territoires anciennement conquis par la France, l'Angleterre, l'Espagne et le Mexique⁶²⁸, a lieu celle, progressive, des territoires indiens. De nombreuses guerres sont nées de la signature forcée de traités avec les colons Euro-américains puis sous la pression du gouvernement fédéral⁶²⁹. Les représentations figurent un Indien assoiffé de sang, en lutte contre l'idée de civilisation militarisée, agricole et chrétienne⁶³⁰.

L'œuvre littéraire de James Fenimore Cooper est chronologiquement la première source d'inspiration pour les artistes qui cherchent à dépeindre ces conflits. Ses récits rencontrent un important succès en France⁶³¹. Les cinq romans qui composent son cycle littéraire appelé *Bas-de-Cuir* dressent le portrait des colons de la Nouvelle-Angleterre et leur engagement dans la lutte pour la vie. Les Indiens sont divisés en deux groupes distincts : les Hurons "dégénérés", alliés des Français, et les Mohicans, tout droit sortis de l'imagination de Cooper⁶³², dont la pureté du sang égale le courage. Ces derniers coopèrent avec les Britanniques. Trois peintres choisissent de représenter une scène d'emprisonnement du *Dernier des Mohicans*, au sein de trois Salons successifs, en 1833, 1834 et 1835⁶³³. A ce jour, ces œuvres restent non localisées. Seule une gravure

⁶²⁸ Cette période de la conquête débute avec l'union des treize premières colonies garantie par le Traité de Paris en 1783, et s'achève avec le traité de Gadsden en 1853, mettant fin à la guerre américano-mexicaine. Les treize colonies regroupent les colonies de Virginie, du Massachusetts, du New Hampshire, du Maryland, du Connecticut, de Rhode Island, du Delaware, de Caroline du Nord, de Caroline du Sud, du New Jersey, de New York, de Pennsylvanie, de Georgie.

⁶²⁹ Ces guerres sont désormais reconnues comme telles, alors que l'état de guerre n'a jamais été officiellement déclaré par le Congrès des Etats-Unis.

⁶³⁰ Cf. William H. Truettner, *Painting Indians and building empires in North America, 1710-1840*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2010, p. 12.

⁶³¹ Concernant l'influence de Fenimore Cooper sur la littérature française, voir l'ouvrage de Margaret Murray Gibb, *op. cit.*

⁶³² Cooper amalgame le nom et les pratiques culturelles des peuples amérindiens Mohegan et Mahican.

⁶³³ Parmi ces trois œuvres, Henri Philippoteaux présente une *Scène tirée du rocher de Glenn dans l'Amérique du Nord* au Salon de 1833. La toile représente probablement la même scène, à savoir l'attaque des colons britanniques Alice, Cora, le professeur de chant La Gamme et le major Heyward dans une grotte où ils s'étaient réfugiés par échapper à Magua et ses hommes.

Jean Marie Auguste Jugelet (1805-1874/1875), élève de Théodore Gudin, avec qui il partage un intérêt pour la description picturale des populations autochtones d'Amérique du Nord, présente un an plus tard *La Cataracte de Glenn* au Salon de 1834.

d'un certain F. Girard permet d'apprécier la composition de la toile de Charles Auguste Van Den Berghe (1798-1853) (fig. 66)⁶³⁴.

L'assaut décrit dans *Heyward et les Hurons* présenté au Salon de 1835, retarde de quelques instants l'invasion de la grotte et la promesse d'une mort assurée pour les six protagonistes⁶³⁵. A gauche, le professeur de chant, David La Gamme, est à terre, touché par une balle. Devant lui, Chingachgook et son fils Uncas sont camouflés, leurs couvertures sur la tête. A droite, les deux jeunes sœurs enlacées, Alice et Cora, sont protégées par le major Duncan Heyward, debout. Ce dernier a pour mission d'emmener la troupe jusqu'au Fort Edward. Mais, se sentant suivi par le chef Huron Magua et sa troupe, il se réfugie avec ses compagnons dans une caverne du rocher de Glen. La barrière qu'ils ont improvisée avec des branches de sassafras pour retarder l'attaque cède finalement, et la caverne est envahie⁶³⁶. Seul le sommet des têtes des Hurons, coiffées de plumes, est visible. Leurs poignards et leurs tomahawks se dessinent dans le fort contrejour. Le texte comme l'œuvre soulignent les coutumes sanglantes de ces Indiens ralliés aux Français, dont les armes blanches, une fois rougies, apportent la gloire au guerrier. L'Indien de Cooper est un adversaire redoutable. Il est assoiffé du sang de son ennemi, comme en témoigne les paroles du terrible Magua à l'encontre des colons : « Qu'est-ce qu'un Yengee ! Nous avons tué beaucoup, mais la terre est encore pâle⁶³⁷ ». L'œuvre de Charles Auguste Van Den Berghe décrit précisément l'instant où les quatre colons britanniques sont condamnés à mourir, tout en incorporant symboliquement la double figure de l'Indien, à la fois bon et mauvais, renforçant l'idée de leur duplicité et donc de leur déloyauté.

Une famille de puritains de l'Amérique du Nord, du peintre alsacien Théophile Jules Schuler (1821-1878) illustre un passage des *Puritains d'Amérique ou la vallée de Wishton-Wish* de James Fenimore Cooper. Le peintre, fils de pasteur⁶³⁸, décide de

⁶³⁴ On trouve deux orthographes pour ce patronyme : Charles-Auguste Van den Berghe et Charles Auguste Van Der Berghe.

⁶³⁵ Le sous-titre précise l'action représentée : *Le major Heyward, retiré dans une grotte, découvert et attaqué par les Hurons, vient de brûler sa dernière cartouche, son épée avait été brisée ; seul pour défendre les jeunes filles du colonel Munro confiées à sa garde, il n'a plus à opposer à ses féroces ennemis qu'une contenance intrépide et un front menaçant.* (Cooper, *Le Dernier des Mohicans*).

⁶³⁶ Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*, Paris, Librairie Hachette, 1935, p. 74.

⁶³⁷ Cité et traduit par Agnès Derail-Imbert, *op. cit.*, p. 31 : « What is a Yengee ! we have slain many, but the earth is still pale ».

⁶³⁸ Pour les éléments biographiques relatifs à la vie de Théophile Jules Schuler, se reporter à l'ouvrage d'Hans Haug, *Un romantique alsacien : Théophile Schuler, 1821-1878*, Impr. des Dernières nouvelles de

présenter au Salon de 1848 *Une famille de puritains de l'Amérique du Nord* (fig. 67)⁶³⁹ abattue par le spectacle désolé d'un campement ravagé et de ses habitants tués par des Indiens. Le chef de famille s'appuie sur l'enchevêtrement des corps et les débris matériels de la colonie pour prêcher la sainte parole. Schuler décrit la foi inébranlable des colons, mis à l'épreuve dans une nature aussi sauvage que ses occupants. Au premier plan gît le cadavre tatoué d'un Indien mort au combat. L'épisode retenu par Schuler transforme le massacre en un châtement divin. Le tableau, comme le texte dont il est tiré, se trouvent en parfaite conformité avec la pensée puritaine anglo-saxonne que sous-tend le concept de Destinée Manifeste : « La traversée d'un océan, l'isolement, la grandeur et la nouveauté du continent, la rupture avec la Couronne britannique enfin, tout transportait les créateurs des Etats-Unis d'Amérique dans la temporalité mythique d'un recommencement absolu⁶⁴⁰ ». L'Indien est alors vu comme un obstacle à la mission du colon, chargé de mettre en valeur la terre qui lui a été donnée. George Sand, lorsqu'elle commente la production littéraire de Cooper, pressent le pouvoir du colon qu'elle rend responsable de la spoliation des Indiens⁶⁴¹. Elle déplore que ce « domaine naturel » de l'Indien soit désormais « livr[é] à la cognée et à la charrue⁶⁴² ». La maîtrise du territoire impose ce sacrifice chrétien, qui transmue le calvaire en ascèse. Il est question aussi bien de conquête morale que matérielle dans les œuvres de Cooper, comme le montre l'oeuvre de Schuler. C'est probablement à travers ce prisme qu'il faut aborder les deux œuvres, perdues, de Louis-François Joseph Tronville (1817- ?), présentées aux Salons de 1848 et de 1849 et intitulées respectivement : *Attaque d'un wigwam [sic] ; épisodes des guerres du Canada* et *Missionnaires visitant une famille*

Strasbourg, 1928, et au catalogue d'exposition : *Un Romantique alsacien : Théophile Schuler, 1821-1878*, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 1979.

⁶³⁹ Le titre entier inscrit au catalogue du Salon de 1848 est *Une famille de puritains de l'Amérique du Nord. Attaquée pendant la nuit dans sa ferme par les sauvages du Canada, elle se réfugia, après une courageuse mais vaine résistance, dans un puits tari, réduit secret, disposé à la recevoir en cas de retraite. Les sauvages les croyant tous morts, se retirèrent dans la forêt, après avoir dévasté la ferme. Les puritains n'entendant plus leurs ennemis, sortirent de leur refuge, rendirent les derniers devoirs à ceux des leurs qui étaient tombés dans le combat, et pour exhorter les siens à la soumission aux volontés du ciel, le chef de la famille leur cita la parole de l'Écriture sainte : Le Seigneur nous l'avait donné, le Seigneur nous l'a ôté, le nom du Seigneur soit béni.*

⁶⁴⁰ Philippe Jacquin (dir.), *Terre indienne : un peuple écrasé, une culture retrouvée*, Paris, Autrement, 1991, p. 130.

⁶⁴¹ George Sand, « Chapitre V. Fenimore Cooper », *Autour de la table*, Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères Editeurs, 1876, pp. 267-268 : « [...] la grande capacité industrielle de ces colons nomades qui, soit au nom de leur nation, soit en vue de leur propre fortune, vont prendre pied sur tous les récifs de l'univers ; sur les neiges comme sur les volcans, partout vainqueurs de la vie sauvage, et de la nature elle-même dans ses plus redoutables sanctuaires ».

⁶⁴² George Sand, *op. cit.*, 1876, p. 269.

indienne. Elles abordent à la même époque la réception artistique du colon, pour qui « quadriller le sol américain coûte que coûte⁶⁴³ » devient un impératif par la force comme par la foi, telle une figure antinomique de l'Indien.

Vers la maîtrise du territoire : représentations des chassés-croisés

Les guerres indiennes les plus emblématiques restent celles qui ont eu lieu à l'Ouest du Mississippi de 1860 à 1890⁶⁴⁴. Or, à cette époque, la figure de l'Indien dans l'art américain s'interpose littéralement aux chemins tracés de la colonisation. Alors que le déplacement géographique forcé des peuples amérindiens n'est jamais représenté, l'historienne de l'art Julie Schimmel remarque que « les artistes s'orientent vers la représentation de scènes de conflits dans lesquelles les Indiens sont présentés comme les adversaires d'une appropriation pacifique des terres de l'Ouest⁶⁴⁵ ». A partir des années 1860, les œuvres du Salon se font l'écho de ces mouvements migratoires perpétuels dans un environnement en mutation, dont le développement économique a précipité la transformation. Le quadrillage du territoire et son contrôle sont effectués dans un premier temps par les employés de chemins de fer et de la poste, qui, au prix de leur vie, continuent d'alimenter l'Ouest en informations, migrants et biens de consommation. Enfin, l'armée américaine joue un rôle prépondérant dans les représentations de l'Ouest américain. Plus souvent présentées aux Expositions universelles qu'aux Salons, un certain nombre d'œuvres défendent cependant l'obsession, récurrente dans l'art américain, de sécuriser un passage pour les négociants, les explorateurs et les colons.

Le français Jules Emile Saintin fait preuve d'une grande clairvoyance en choisissant de présenter, au Salon de 1863, le thème inédit de l'agent de poste poursuivi par un groupe d'Indiens hostiles. Son séjour américain explique sa connaissance du réseau de service de distribution rapide du courrier aux Etats-Unis. Le cavalier représenté rallie Sacramento à Saint-Joseph en plusieurs étapes à cheval, comme

⁶⁴³ Philippe Jacquin (dir.), *op. cit.*, p. 108.

⁶⁴⁴ A ce sujet, l'ouvrage le plus éclairant reste sans doute celui de John Dishon McDermott, *A guide to the Indian wars of the West*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

⁶⁴⁵ Traduit de l'américain : « Instead artists, turned to conflict scenes in which Indians were cast as villains who prevented a peaceful appropriation of western lands. » Cf. Julie Schimmel, « Inventing "the Indian" », in *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, 1991, *op. cit.* pp. 161-162.

l'indique le titre de l'œuvre : *Transport de la malle de Placerville (Californie) à Saint-Joseph (Missouri)* (fig. 68). Lancé au grand galop, il cherche à fuir une attaque d'Indiens. La toque qui coiffe le jeune cavalier et son habit de peaux frangé rappellent le commerce de la fourrure, et évoque le coureur des bois. Saintin réactive une figure mythique de l'Ouest, alors que le commerce de fourrure est « en voie d'extinction après 1830⁶⁴⁶ ». Sa monture, lancée à vive allure, montre les premiers signes d'épuisement. Sur leur passage, un groupe d'oiseaux s'envole. Au loin, le soleil se couche. L'homme blanc s'est imprudemment aventuré en territoire indien, sur lequel se dressent tipis et sépultures aériennes.

La composition de Jules Emile Saintin, traitée avec emphase, est quasiment identique à celle d'un dessin du célèbre illustrateur britannique George Henry Andrews (1816-1898)⁶⁴⁷, *Pony Express Riding from Missouri to San Francisco*. Le dessin, réalisé aux Etats-Unis, est publié dans *The Illustrated London News* en 1862 (fig. 69)⁶⁴⁸. Saintin reprend les éléments à la fois morbides et spectaculaires du dessin d'Andrews. Les crânes de bisons évoquent la disparition progressive des Indiens face à l'agent civilisateur que représente le réseau de distribution de courrier. Effacés dans le lointain, les Indiens de Saintin sont proches de retrouver leurs ancêtres, sur qui se nourrissent des rapaces. L'artiste détourne délibérément un sujet d'actualité appartenant à la culture populaire pour le Salon parisien. Ce choix d'un thème américain, bientôt emblématique de la culture américaine, s'explique peut-être par les circonstances de création de l'œuvre. Le *Transport de la malle de Placerville (Californie) à Saint-Joseph (Missouri)* est à l'origine une commande de la famille Sibley, dont l'un des ancêtres, l'industriel Hiram Sibley (1807-1888), a pris part, dans les années 1850 et 1860, à l'organisation et au développement de l'un des réseaux de télégraphes aux Etats-Unis The Western Union Telegraph Company, concurrent direct de la firme Poney Express⁶⁴⁹. L'œuvre,

⁶⁴⁶ François Brunet, « Images de l'Ouest des explorateurs » in Veerle Thielemans (dir.), *Le voyage en Amérique, Milbert, Lesueur, Tocqueville 1815-1845*, Giverny, Musée d'art américain de Giverny, 2001, p. 49.

⁶⁴⁷ L'artiste se rend pour la première fois aux Etats-Unis et au Canada, accompagnant le futur roi Edouard VII (1841-1910), et produit à cette occasion de nombreuses esquisses pour le journal *Illustrated London News*. Il couvre ensuite les événements de la Guerre de Sécession pour ce journal, et se rend dans l'Etat du Missouri où il dessine son *Poney Express*.

⁶⁴⁸ La gravure d'après le dessin d'Andrews est reproduite dans l'article de Brian W. Dippie, « Photographic Allegories and Indian Destiny », *The Magazine of Western History*, vol. 42, n° 3, Summer 1992, p. 52.

⁶⁴⁹ Peu d'informations existent sur cette firme fondée par un certain William Russell et quelques associés, le 3 avril 1860 et dissoute le 18 novembre 1861, dont le but était de relier en dix jours St. Joseph à San

présentée au Salon de 1863, est connue grâce à une version “américaine” passée en vente en 2010 à New York. Dans son catalogue, la maison de vente ne mentionne pas s’il s’agit de l’œuvre exposée au Salon. Saintin a peut-être présenté une nouvelle version de l’œuvre à son retour en France⁶⁵⁰.

L’attaque du *Poney Express* de Saintin illustre le thème de l’offensive indienne, déclinée dans les représentations de l’Ouest américain à travers les attaques de caravanes des migrants. Le peintre américain DeCost Smith (1864-1939) en offre un exemple avec son œuvre exposée au Salon de 1886 : *Vedettes Sioux guettant un « wagon-train » ; Plaines des Etats-Unis*. Une esquisse à l’encre pourrait bien être une étude de la toile de 1886 (fig. 70)⁶⁵¹. Au sommet d’une butte de terre, deux Indiens se tiennent prêt à attaquer une longue procession de charriots de marchandises. Explorer, puis coloniser les territoires de l’Ouest, font partie intégrante de la politique expansionniste américaine. Les œuvres exposées aux Salons, produits d’artistes français et américains, confortent la légitimité de la colonisation des terres qui succède à ces grands mouvements migratoires. Le refus de l’Indien d’abandonner un mode de vie séculaire le rend, aux yeux des Blancs, « primitif, sauvage ou condamné à disparaître⁶⁵² ». Une idée que les œuvres du Salon s’évertuent à soutenir et dont on peut aussi suivre le cheminement dans la littérature romanesque française.

Les sentinelles indiennes aux allures fantomatiques du sculpteur californien John Gutzon de la Mothe Borglum (1867-1941) réactivent la figure des « rôdeurs de frontières⁶⁵³ » des romans des écrivains français Olivier Goux (1818-1852), dit Gustave Aimard, et Louis de Bellemare (1809-1852), dont le pseudonyme est Gabriel Ferry. En effet, le groupe d’*Indian Scouts* (fig. 71), présenté à la Société Nationale des Beaux-Arts de 1892, s’intègre pleinement à ces images de la frontière qui sont produites des deux côtés de l’Atlantique. Plus précisément, les récits d’attaques de convois de migrants,

Francisco. Cf. Jack Rennert, *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Paris, H. Veyrier, 1976, p. 3 ; Philippe Jacquin, *La vie des pionniers au temps de la conquête de l'Ouest*, Paris, Larousse, 2002, pp. 100-101.

⁶⁵⁰ On connaît par exemple jusqu’à trois versions de *Femme de colon enlevée par des Indiens peaux-rouges, pendant l’automne de 1863*, toile qu’il expose un an plus tard au Salon de 1864 : celle détruite du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin, celle du musée des beaux-arts de Saint-Calais et celle du Gilcrease Museum de Tulsa (OK).

⁶⁵¹ Je remercie Jonathan Holstein d’avoir attiré mon attention sur cette étude.

⁶⁵² Cf. Julie Schimmel, *op. cit.*, 1991, p. 186.

⁶⁵³ Gustave Aimard, *Les Rôdeurs de frontières*, Paris, Amyot, 1861.

dans lesquels les « ennemis invisibles⁶⁵⁴ » se cachent « derrière ces amas de rochers⁶⁵⁵ », sont récurrents dans les romans d'aventure français, à ceci près que ces figures « suspectes⁶⁵⁶ » appartiennent plus souvent que dans la littérature américaine aux peuples amérindiens du Sud-Ouest, en particulier les Navajos, les Apaches et les Comanches, ce qui atteste d'un « moment mexicain⁶⁵⁷ » dans la littérature française de 1840 à 1860, en écho aux aventures coloniales⁶⁵⁸.

John Gutzon de la Mothe Borglum privilégie le cadre des expositions de la Société Nationale des Beaux-Arts pour présenter ses sujets indiens. Il y présente la sculpture d'un guerrier tombé de sa monture, intitulée le *Chef mourant* (fig. 72) en 1891 et, en 1901, une cavalcade effrénée de cavaliers *Indiens américains suivis par les troupes américaines*⁶⁵⁹ (fig. 73). L'Ouest américain que cowboys, Indiens et milices américaines se disputent est alors quantitativement plus souvent représenté en peinture dans les sections américaines des Beaux-Arts des Expositions universelles, faisant du choix de Borglum une initiative notable au tournant du siècle. Sa préférence pour les Salons parisiens s'explique peut-être par un désir de reconnaissance artistique auprès de ses pairs européens. De retour en Amérique, il défend âprement la sculpture américaine auprès de ses concitoyens et son héritage européen dans les premières décennies du XX^e siècle⁶⁶⁰.

⁶⁵⁴ Gabriel Ferry, *Impressions de voyages et aventures dans le Mexique, la haute Californie et les régions de l'or*, Bruxelles, tous les libraires, 1851, p. 139.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Sylvain Venayre montre comment et pourquoi le Mexique s'impose comme référence fondamentale dans l'histoire du roman d'aventure en France au milieu du XIX^e siècle. Cf. Sylvain Venayre, « Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860) », *revue Histoire et Société de l'Amérique latine*, n° 7, premier semestre 1998, pp. 123-137.

⁶⁵⁸ En 1821, Mexico gagne son indépendance contre l'Espagne après deux siècles de colonisation. Mexico signe le traité de Guadalupe Hidalgo en 1848 et cède aux Etats-Unis la moitié de son territoire, incluant les Etats qui forment de nos jours le Texas, le Nouveau-Mexique, l'Utah, le Nevada, l'Arizona, la Californie, et une partie du Colorado. En 1850, des tentatives françaises échouent à envahir le nord du Mexique et à créer des colonies indépendantes.

⁶⁵⁹ L'œuvre est aussi connue sous les titres : *Apaches Pursued by U.S. Troops et Apaches Pursued*. Le groupe d'Indiens américains suivis par les troupes américaines présenté à la SNBA de 1901 a été créé en Angleterre. Cf. *Six wars at a time: the life and times of Gutzon Borglum, sculptor of Mount Rushmore*, Sioux Falls, S.D., Center for Western Studies, Augustana College, Darien, Conn., Permelia Pub., 1985, p. 64.

⁶⁶⁰ Cf. Gutzon Borglum, « Individuality, Sincerity and reverence in american Art », *The Craftsman*, vol XV, October 1908, n° 1, pp. 3-6.

2.1.2 LE THEME DE L'ENLEVEMENT⁶⁶¹

La figure de l'Indien verse dans la fiction la plus débridée lorsqu'il est question de la mise en scène d'enlèvements de femmes de colons dans les Salons parisiens du XIX^e siècle. Le thème, initialement présent dans la littérature et la culture populaire américaines à travers les représentations gravées qui envahissent les journaux⁶⁶², connaît une évolution significative en s'introduisant dans le sanctuaire parisien des Beaux-Arts. Le ressort dramatique des œuvres joue sur la visibilité spectaculaire d'un sujet vernaculaire. L'étude du contexte d'exposition témoigne du retentissement de certaines œuvres et de leur importance dans l'imaginaire des artistes, qui fonctionne « en circuit fermé et à partir d'Indiens construits en authentiques faux et en vrais trompe-l'œil⁶⁶³ ».

Ces œuvres présentées au Salon ont en commun d'exhiber la nature érotique du corps féminin⁶⁶⁴. La beauté des captives, leur peau lisse et frémissante, à la fois vivante et inerte, constitue un motif prédominant. L'enlèvement se lit comme la concrétisation d'un désir matérialisé par les corps des femmes, et comme une atteinte symbolique à la survie du groupe colonisateur. Associant à la fois sédition et domination, cette iconographie sollicite la représentation fantasmée du corps de la femme suppliciée. Les actions de tuer, d'enlever et de s'accaparer le corps de l'autre qualifient une position dominante du masculin auxquelles répondent les attitudes féminines de la supplication, de l'étourdissement et de la belle inertie. Les femmes blanches des colons sont dépeintes comme les victimes d'un adversaire redoutable, maître du territoire. Sa barbarie se mesure à son impétueux désir d'enlever une femme de colon. Le processus

⁶⁶¹ Un état intermédiaire de cette section a fait l'objet d'une présentation dans les séminaires organisés à la Newberry Library de Chicago (D'Arcy McNickle Center for American Indian and Indigenous Studies et The Dr. William M. Scholl Center for American History and Culture Seminars).

⁶⁶² Sur le traitement éditorial des Amérindiens dans la presse quotidienne au XIX^e siècle, se reporter à John M. Coward, *The Newspaper Indian: Native American Identity In The Press, 1820-90*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1999.

⁶⁶³ J'emprunte cette formulation à Nelcya Delanoë, « Dernière rencontre, ou comment Baudelaire, George Sand et Delacroix s'épèrent des Indiens du peintre Catlin », in *Destins croisés : Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, p. 271.

⁶⁶⁴ Il n'existe qu'un captif masculin sur les six tableaux présentés à Paris représentant ce thème. Il s'agit de l'œuvre aujourd'hui non localisée de Douglas Stephen Volk, *The Puritan Captives*, datée de 1882 et présentée à l'Exposition universelle de 1889.

de construction identitaire repose cette fois sur les deux figures antagonistes de l'Indien et de sa captive blanche.

Le thème de l'enlèvement de femmes blanches par des Indiens apparaît pour la première fois au Salon de 1804. Néanmoins, il atteint son apogée entre 1850 et 1900, faisant écho aux troubles résultant de la conquête des territoires américains, dans un contexte marqué par un fort désir d'expansion et une montée du racisme en Amérique du Nord⁶⁶⁵. Les œuvres exposées aux Salons s'inspirent alors aussi bien de l'actualité immédiate que d'un genre littéraire populaire en Amérique du Nord : les récits de captivité chez les Indiens⁶⁶⁶. Insistant sur la rapacité des Indiens, elles s'accommodent avec la réalité historique. Au XIX^e siècle, la raison d'un enlèvement peut être de deux natures. Il peut s'agir d'un enlèvement politique, la captive faisant alors l'objet d'une rançon⁶⁶⁷ – un budget est d'ailleurs prévu par les gouvernements pour remédier à ces attaques⁶⁶⁸ –, ou d'une pratique d'adoption visant à remplacer un défunt, afin d'atténuer le grief de la famille et de préserver la survie du groupe⁶⁶⁹.

Le corps féminin martyrisé

Au Salon de 1804, le tableau du peintre John Vanderlyn (1775-1852) matérialise à première vue le stéréotype de la cruauté des Amérindiens envers les *settlers* de la jeune colonie américaine. L'œuvre est le fruit d'une commande privée pour le compte du mécène Robert Fulton (1765-1815)⁶⁷⁰, qui souhaite célébrer un épisode du poème

⁶⁶⁵ Cf. Matthew Baigell, « Territory, Race, Religion: Images of Manifest Destiny », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 4, n° 3/4, Summer-Autumn, 1990, pp. 2-21.

⁶⁶⁶ Pour plus d'informations sur les « Indian captivity narratives », se reporter aux ouvrages de Gary L. Ebersole, *Captured by texts: puritan to postmodern images of Indian captivity*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1995 ; de James Levernier and Hennig Cohen, *The Indians and their captives*, Contributions in American studies, 31, Westport, Conn., Greenwood Press, 1977 ; et de June Namias, *White captives: gender and ethnicity on the American frontier*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

⁶⁶⁷ June Namias, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁶⁶⁸ Gary L. Ebersole, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶⁹ Philippe Jacquin, « L'Adoption Indienne », in *Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷⁰ L'historique de la toile ayant fait l'objet de nombreuses études, nous renvoyons le lecteur aux deux articles suivants : Carrie Reborá, "Robert Fulton's Art Collection," *American Art Journal*, 1990, vol. 22, no. 3, pp. 40-64 et Samuel Y. Edgerton, Jr., « The Murder of Jane McCrea: The Tragedy of an American "Tableau d'Histoire" », *Art Bulletin*, Décembre 1965, n° 47, pp. 481-492.

épique *The Columbiad*⁶⁷¹ de l'écrivain américain Joel Barlow (1754-1812)⁶⁷² à travers la publication d'un recueil mêlant des gravures au texte littéraire. Le titre de la toile porté au catalogue du Salon précise l'extrait choisi : *Une jeune femme massacrée par deux sauvages au service des Anglais dans la guerre d'Amérique. Événement historique consigné dans le sixième Livre de la Columbiade, poème américain*⁶⁷³ (fig. 74). Si la copie gravée de la toile de Vanderlyn ne figure pas dans la version publiée du poème, elle participe toutefois au mouvement que Fulton et Barlow cherchent à insuffler à leur grande œuvre : « C'est le moment en Amérique de donner de telles directives à la poésie, à la peinture et aux autres beaux-arts, que les idées vraies et utiles de gloire soient implantées dans l'esprit des hommes⁶⁷⁴ ». Le tableau, dont les conditions de création ont été troublées par de nombreuses péripéties liées à son statut de commande, tient aujourd'hui une place de premier ordre dans l'histoire de l'art américain⁶⁷⁵.

L'épisode représenté, issu de l'histoire de la guerre d'indépendance américaine, évoque un récit édifiant, servi par un néoclassicisme de rigueur⁶⁷⁶. Ainsi, le personnage de Lucinda, héroïne du sixième livre du poème de la *Columbiad*, évoque directement l'histoire de Jane McCrea (1752-1777)⁶⁷⁷. La jeune femme, enlevée par des mercenaires Indiens, est sauvagement assassinée le 27 juillet 1777, alors qu'elle tente de rejoindre son fiancé. Par sa présentation au Salon, Vanderlyn célèbre l'opposition américaine à l'autorité coloniale britannique. Les deux Indiens à la pugnacité combative exécutent les ordres des Anglais, au service d'une logique de conquête et d'indépendance. Ils portent les couleurs de l'Angleterre, alors que la jeune femme habillée de bleu soutient

⁶⁷¹ Le poème n'est publié qu'en 1807.

⁶⁷² Lorsqu'une notice paraît en France sur sa vie et ses écrits en 1813, Joël Barlow est ministre plénipotentiaire des Etats-Unis d'Amérique auprès de Napoléon I^{er}. Cf. *Notice sur la vie et les écrits de M. Joël Barlow, Ministre Plénipotentiaire des Etats-Unis d'Amérique auprès de S.M. l'Empereur des Français*, Paris, 1813.

⁶⁷³ Le titre de l'œuvre a changé au cours du temps. Rebaptisée *Death of Miss M'Crea* lors de son exposition en 1816 à l'Academy of Fine Arts de New York, le tableau est communément appelé actuellement *The Murder of Jane McCrea*. Cf. Notice de l'œuvre dans le catalogue *American Paintings Before 1945 in the Wadsworth Atheneum*, Hartford, Wadsworth Atheneum, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 764-768.

⁶⁷⁴ Traduit de l'américain : « This is the moment in America to give such direction to poetry, painting, and the other fine arts, that true and useful ideas of glory may be implanted in the minds of men ». Citation tirée de Carrie Reboral, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁶⁷⁵ Cf. William Townsend Oedel, *John Vanderlyn: French Neoclassicism and the Search for an American Art*, sous la direction de Wayne Craven, thèse en histoire de l'art, Newark, University of Delaware, août 1981.

⁶⁷⁶ Il faut néanmoins noter les petites dimensions de l'œuvre (82,6 x 67,3 cm) qui ne sont pas celles des grands formats de la peinture d'histoire.

⁶⁷⁷ L'orthographe du patronyme est changeante dans les textes : MacCrea, M'Crea, McCrae.

explicitement le mouvement indépendantiste⁶⁷⁸. La gravité de cet enlèvement se mesure à son retentissement auprès du public. Les journaux de l'époque en font la quintessence des atrocités de la guerre⁶⁷⁹. Le sentiment antibritannique trouve d'ailleurs un écho en France, à travers la publication en 1784 d'un roman de Michel-René Hilliard d'Auberteuil (1751-1789) reprenant précisément l'histoire du meurtre de Jane McCrea⁶⁸⁰. Au moment de l'exposition de l'œuvre, la France est de nouveau en guerre contre l'Angleterre après la rupture du traité d'Amiens au mois de mai 1803. Pour autant, aucun critique du Salon ne lie clairement l'œuvre aux combats de la colonie américaine en faveur de son indépendance. En effet, il n'existe qu'une courte mention de l'œuvre par l'homme de lettres écossais John Pinkerton (1758-1826), qui vante avant tout ses qualités picturales⁶⁸¹.

A genoux, la blanche victime regarde son bourreau prêt à asséner le coup de hache qui l'achèvera. Les gestes outrés des protagonistes accentuent la brutalité de la scène. Le second Indien s'apprête à scalper le crâne de Jane qu'il vendra aux Anglais⁶⁸². L'élan suspendu de la hache de guerre fige le mouvement. Avec ce geste, le peintre introduit du suspens, alors que l'issue est inévitable. Ce coup de théâtre condense étonnement et excitation, il introduit dans le récit la surprise, retardant l'épilogue. En 1804, l'évocation d'un scalp de colon est inédite au Salon⁶⁸³, alors que sa pratique est décrite dès 1535 par l'explorateur Jacques Cartier, dans le récit de sa rencontre avec des

⁶⁷⁸ Dans sa thèse, William Townsend Oedel remarque que Vanderlyn a probablement suivi la description faite par l'écrivain Barlow du jeune fiancé de Jane, le soldat Heartly, ayant revêtu les couleurs du camp américain alors que ce dernier appartenait à l'armée anglaise et était sous les ordres du général Anglais John Burgoyne, pour qui officiaient les deux mercenaires amérindiens. Le peintre présente les deux protagonistes blancs comme des patriotes américains. Cf. William Townsend Oedel, *op. cit.*, pp. 219-220.

⁶⁷⁹ Cf. Samuel Y. Edgerton, Jr., *op. cit.*, p. 483.

⁶⁸⁰ Selon Hilliard d'Auberteuil, l'amour que l'héroïne, Jenny, porte à l'officier anglais lui fait abjurer « la cause de la liberté et de la patrie ». Elle est tuée par des sauvages qui servaient d'éclaireurs à l'armée du Général anglais Burgoyne. Sa mise à mort comporte quelques différences avec le poème de Joel Barlow. Les Indiens se disputent d'abord sa possession, puis, elle est protégée par leur chef Kiashuta qui la trouve « trop belle pour être immolée ». Elle reçoit le coup de hache fatale alors qu'elle est attachée à un arbre. Kiashuta, ayant failli à sa tâche, apporte le scalp de la jeune femme à son fiancé. Cf. M. Hilliard d'Auberteuil, *Mis Mac Rea : roman historique*, Philadelphie, 1784, pp. 54-146.

⁶⁸¹ Cf. John Pinkerton, *Recollections of Paris, in the Years 1802-3-4-5*, Longman, Hurst Rees and Orme, London, 1806, vol. I, p. 250 : « A young American artist, Vanderlyn, presented a proof of his talents ».

⁶⁸² Dans son poème, Barlow précise que les scalps sont rétribués par l'armée britannique. Cf. Joel Barlow, « Book VI », *The Columbiad. A Poem*, Philadelphia, Printed by Fry and Kammerer, 1807, p. 239 : « [...] the scalps by British gold are paid ».

⁶⁸³ Seuls deux sculpteurs nord-américains, Edouard Henry Berge (1876-1924) et Alfred Laliberté (1878-1953), traitent du thème du scalp et exposent leurs œuvres tardivement, au début du XX^e siècle, au Salon des Artistes Français. Edouard Henry Berge (1876-1924) expose son groupe *le Scalp* en 1901 et le Canadien-Français Alfred Laliberté (1878-1953) expose son plâtre *Le Scalp, page d'histoire canadienne* en 1906.

Amérindiens⁶⁸⁴. Si les Européens sont responsables de l'expansion de cette pratique guerrière, l'ayant encouragée financièrement pendant les conflits successifs, le public français l'attribue uniquement aux coutumes indiennes⁶⁸⁵. Dans la France du XIX^e siècle, le scalp, inusité en Europe, est perçu comme une tradition barbare et devient rapidement le symbole de la cruauté indienne⁶⁸⁶. Difficile pour autant de savoir ce que le public contemporain pouvait se représenter de l'action, qui se résumait à la périphrase « enlever le péricrane⁶⁸⁷ », et que la peinture de Vanderlyn rapprochait plastiquement de la décapitation. La représentation repose sur le clivage moral entretenu par le genre et l'appartenance identitaire des protagonistes. La beauté de Lucinda, ou plutôt de Jane, corroborée par sa pâleur et sa poitrine découverte, ne fait qu'augmenter la cruauté des deux sauvages. La trouvaille de Vanderlyn réside dans l'opposition des corps à demi-nus qui suscite un émoi érotique, alors que le texte de Barlow ne s'intéresse qu'à la description de la figure de la jeune martyre.

Vingt-trois ans plus tard, au Salon de 1827, l'érotisme morbide du thème de l'enlèvement et de la mise à mort de la femme captive est à nouveau évoqué à partir d'une source littéraire américaine. Le peintre et graveur Tony Johannot (1803-1852) présente plusieurs vignettes illustrant la publication française du *Dernier des Mohicans* (1826)⁶⁸⁸ (fig. 75). Parmi elles, la théâtralité de l'assassinat de la mulâtre Cora⁶⁸⁹, fille

⁶⁸⁴ Cf. Philippe Jacquin, « Petite histoire du scalp... », in *Les Collections de l'Histoire*, n° 54, janvier 2012, pp. 22-23.

⁶⁸⁵ Les documents qui témoignent de la connaissance de la pratique du scalp en temps de guerre au XIX^e siècle sont plutôt tardifs. Dans *La Nouvelle Géographie Universelle* (1890-1894), Elisée Reclus fait état de la pratique du scalp dans le Nord du Mexique par les propriétaires terriens contre la population Apache, depuis la colonisation des terres jusqu'à une période contemporaine de l'écrivain, en précisant le prix pour chaque « butin » : 200 piastres pour la chevelure et la paire d'oreilles d'un guerrier, 150 piastres pour une femme enlevée vivante, et 100 piastres pour le cadavre d'un jeune garçon apache. Cf. Federico Ferretti, « Un regard hétérodoxe sur le Nouveau Monde : la géographie d'Elisée Reclus et l'extermination des Amérindiens (1861-1905) », *Journal de la Société des Américanistes* 99, 1, 2013, p. 15.

La littérature d'aventure s'empare de cette pratique dès le milieu du siècle, comme le suggère la traduction de l'ouvrage de l'auteur américain Thomas Mayne Reid, *The Scalp hunters* (1851), paru en français en 1854 sous le titre *Les Chasseurs de chevelures*. Il met en scène des trappeurs Mexicains chassant animaux sauvages et Indiens pour leurs scalps afin de recevoir une contrepartie financière. Cf. Thomas Mayne Reid, *Les chasseurs de chevelures ("the Scalps hunters")*, par le capitaine Mayne-Reid, Traduit par Allyre Bureau, New York, C. Lassalle, 1854.

⁶⁸⁶ Dans la retranscription que M. Hilliard d'Auberteuil fait de l'épisode de la mort de Jane MacCrea, son scalp ne fait pas l'objet d'une transaction financière avec les Anglais, mais est rendu à son fiancé par l'Indien Kiashuta. Cf. M. Hilliard d'Auberteuil, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁸⁷ Sic. M. Hilliard d'Auberteuil, *op. cit.*, 1784, p. 137.

⁶⁸⁸ Tony Johannot illustre tout le cycle de *Bas-de-Cuir* de James Fenimore Cooper qui paraît chez les éditeurs parisiens Furne, Gosselin et Cie dans une édition de luxe. Il s'agit des romans suivants : *Précaution ou le Choix d'un mari* ; *L'Espion* ; *Le Pilote* ; *Lionel Lincoln* ; *Le Dernier des Mohicans* ; *Les*

aînée du colonel écossais Munro, est stylistiquement très proche du tableau de Vanderlyn et de ses nombreuses adaptations gravées⁶⁹⁰. Elle a d'ailleurs, sans doute, pour cette raison, retenu l'attention des commentateurs, et cela jusqu'à nos jours⁶⁹¹. À l'instar de Jane, Cora est agenouillée auprès de son bourreau. Tournée vers le public, les bras écartés, elle s'apprête à mourir. La lame du poignard luit dans le ciel. Le coup est suspendu. Le corps longiligne de l'Indien Magua, son bourreau, épouse la forme de son arme. Le sommet du crâne du Huron est augmenté d'un bouquet de plumes aussi extraordinaire que grotesque. Tony Johannot reste toutefois fidèle à la description que fait Cooper de la nature environnante. La scène se déroule « sur le bord d'un précipice profond, à peu de distance du sommet de la montagne⁶⁹² ». Bien que le roman évoque la naissance de la nation américaine à travers des protagonistes aux appartenances ethniques multiples, grâce à un jeu sémantique sur l'incarnat⁶⁹³, la vignette de Tony Johannot ne peut rendre précisément la description de l'héroïne de « sang-mêlé » face au Peau-Rouge⁶⁹⁴. La robe blanche immaculée indique néanmoins l'innocence et la vertu de l'héroïne. Cora préfère affronter la mort plutôt que devenir la femme d'un allié des colons Français. Ce dernier l'interpelle : « Femme, dit-il, choisis le wigwam ou le couteau du Renard-Subtil⁶⁹⁵ ! » Mais, Magua ne plonge pas son arme dans la poitrine de Cora. C'est l'œuvre de l'un de ses compagnons, que l'on devine sur les pentes de la montagne.

Pionniers ; La Prairie ; Le Corsaire rouge ; Les Puritains d'Amérique ; Le Bravo. Cf. J. Fenimore Cooper, *Oeuvres complètes illustrées par Alfred Johannot*, Paris, C. Gosselin, 1827-1830.

⁶⁸⁹ Cette gravure fait partie d'un ensemble de *Vignettes et culs de lampe*, présenté au Salon de 1827 sous le numéro 1263, recouvrant les œuvres de Walter Scott, Lord Byron et Cooper.

⁶⁹⁰ Au sujet de la fortune gravée de l'épisode de *La mort de Jane McCrea* et de ses illustrations, se reporter à l'article de Samuel Y. Edgerton, Jr., *op. cit.*, pp. 481-492.

⁶⁹¹ L'œuvre a aussi certainement retenu l'attention des commentateurs anglophones en raison de sa proximité formelle avec une toile de Thomas Cole intitulée *Scene from « The Last of the Mohicans »: The Death of Cora*, produite en 1827 sur le même sujet. Cf. Ellwood Parry III, « Cooper, Cole, and The Last of the Mohicans », *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol. 10, in *Art and the Native American: Perceptions, Reality, and Influences*, ed. Mary Louise Krumrine and Susan Clare Scott, 2001, pp. 146-175. Sur la réception contemporaine de la *Mort de Cora* par Tony Johannot, voir Hugh Honour, *op. cit.*, p. 229 et Ellwood Parry, *op. cit.*, 1974, p. 63.

⁶⁹² James Fenimore Cooper, « Le Dernier des Mohicans », in *Le Roman de Bas-de-Cuir*, trad. A. J. B. Defauconpret, Paris, Presse de la cité, 1989, p. 684.

⁶⁹³ Cf. Agnès Derail-Imbert, *op. cit.*, pp. 27-43.

⁶⁹⁴ James Fenimore Cooper, *op. cit.*, 1989, p. 410 : « Les cheveux de cette dame étaient noirs et brillants comme le plumage du corbeau ; son teint n'était pas brun, mais coloré ; cependant il n'y avait rien de vulgaire ni d'outré dans cette physionomie parfaitement régulière et pleine de dignité. »

⁶⁹⁵ James Fenimore Cooper, *op. cit.*, 1989, p. 684.

Dans son étude sur l'image de l'Indien et de l'homme noir dans l'art américain, l'américaniste Ellwood Parry juge qu'une filiation directe entre la gravure de Tony Johannot et la toile de John Vanderlyn ne peut être établie. La source d'inspiration du graveur serait plutôt à resituer, selon le professeur, dans une histoire de l'art plus vaste, qui décline le thème de l'enlèvement à travers la peinture religieuse, et notamment le *Massacre des Innocents*, ou la peinture d'histoire, tel l'*Enlèvement des Sabines*⁶⁹⁶. Héritière ou non de la formule plastique du peintre américain, la vignette de Tony Johannot n'en rejoint pas moins, au Salon de 1827, un corpus d'œuvres marquant l'émergence du Romantisme sur la scène artistique contemporaine.

Les attitudes du corps captif : étourdissement, pâmoison et belle inertie

Les sources originales ayant inspirées les artistes actifs dans la seconde moitié du XIX^e siècle s'avèrent plus difficilement identifiables⁶⁹⁷. Jules Emile Saintin, qui s'intéresse à la question de la représentation des rapports entre les colons et les Indiens, expose au Salon de 1864 *La Femme de colon enlevée par des Indiens peaux-rouges, pendant l'automne de 1863* (fig. 76, 77, 78). Le titre, descriptif, laisse penser que le sujet est inspiré d'un fait divers, toutefois impossible à identifier précisément en raison du nombre important d'enlèvements pendant la période trouble de la Guerre de Sécession, de 1861 à 1865⁶⁹⁸. Saintin tire à nouveau profit des qualités picturales offertes par le thème de la colonisation des territoires, en mettant en scène l'hyper mobilité de ses habitants, condition de leur survie. Il envisage toujours l'expansion territoriale à travers une chevauchée nocturne. Achetée au Salon de 1864, puis déposée au musée Antoine Lecuyer de Saint-Quentin⁶⁹⁹, *La Femme de colon enlevée par des Indiens peaux-rouges, pendant l'automne de 1863* est connue grâce à une réplique

⁶⁹⁶ Cf. Ellwood Parry, *op. cit.*, 1974, p. 63.

⁶⁹⁷ Nous pensons en particulier aux toiles de Jules Emile Saintin, *Femme de colon enlevée par des Indiens peaux-rouges, pendant l'automne de 1863*, exposée au Salon de 1864, et à celle, disparue, d'Emile Brisset (1844/1845-1904), *Indiens apaches enlevant des femmes blanches, dans la Sonora (Mexique)*, présentée au Salon de 1870.

⁶⁹⁸ Peut-être Saintin a-t-il voulu évoquer la révolte des Dakota à l'été 1862 contre les colons dans le jeune Etat du Minnesota, pendant laquelle un certain nombre d'enlèvements ont eu lieu. Cf. Philippe Jacquin, *op. cit.*, 2002 p. 26. Le Minnesota est le 32^e Etat à entrer dans l'Union, le 11 mai 1858.

⁶⁹⁹ Les conditions ayant permis l'acquisition de la seconde réplique par le Gilcrease Museum de Tulsa (OK) restent inconnues (fig. 78). Le Gilcrease Museum de Tulsa (OK.) n'a pas encore procédé à l'identification définitive de l'œuvre, bien qu'une reproduction de cette réplique soit publiée dans un catalogue d'exposition français : *La Mythologie de l'Ouest dans l'art américain de 1830 à 1940*, p. 61.

offerte à Charles Garnier (1825-1898), ami intime de l'artiste⁷⁰⁰. De retour de son exil américain, la présentation de ses œuvres aux Salons peut être interprétée comme une stratégie de reconquête picturale sur le territoire consacré des Beaux-Arts.

L'œuvre de Saintin illustre la façon dont est alors abordée la question de la couleur de la peau dans sa dimension déterminante au regard de l'idée de « races », donc de manière discriminante. L'œuvre de Saintin assigne à l'Indien, la supposée couleur cuivre⁷⁰¹ qu'englobe le terme de Peau-rouge. En effet, le visage et la nuque des Indiens, intégralement recouverts de rouge vermillon, rappellent au public parisien si ce n'est leur identité, au moins leur statut d'authentiques barbares. L'artiste renoue métaphoriquement avec son premier emploi à New York, qui consistait à rehausser de couleurs les calotypes du photographe Charles DeForest Fredricks (1823-1894). Il obtient par la suite une véritable reconnaissance aux Etats-Unis en devenant membre associé de la National Academy of Design en 1858⁷⁰².

Dans ses œuvres d'inspiration américaine, Saintin détourne la pratique guerrière des peintures corporelles en la réduisant à un archétype de la représentation des Indiens. Mais l'ambition réaliste de l'œuvre n'est pas pour autant incompatible avec les choix hasardeux de l'artiste. S'il se sert de modèles d'atelier qu'il accessoirise⁷⁰³, il témoigne un intérêt certain pour l'artisanat amérindien, et en particulier les peintures de guerre. Il reproduit ainsi, pour plus de vraisemblance, une panoplie d'artefacts : pantalons de peaux, flèches, carquois, boucliers, lances. La fiction se fonde ainsi sur des éléments du réel, de sorte que la crédibilité de la représentation demande au spectateur de redéfinir le rapport de l'œuvre d'art à son sujet. Ce sujet exotique, aussi attrayant qu'effrayant, séduit le public du Salon. La charge érotique de ce petit format est explicite. La cavalcade, qui reprend la composition, inversée, du *Poney express*, met cette fois en scène un guerrier indien poursuivi par le mari de la femme qu'il vient d'enlever. Le cavalier s'enfuit au galop, la victime en travers de la selle. La jeune femme blanche au sein dénudé s'abandonne, évanouie dans les bras de son agresseur. La qualité suggestive

⁷⁰⁰ Cf. *Charles Garnier, un architecte pour un empire*, cat. exp. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 26 octobre 2010 - 9 janvier 2011, Paris, Beaux-arts de Paris, les éd., 2010.

⁷⁰¹ Carl Von Linné (1707-1778) parle dès 1758, dans sa classification des espèces humaines, de « l'homme rouge américain ».

⁷⁰² La National Academy School and Museum de New York conserve un dossier documentaire sur Saintin, que nous avons dépouillé, ainsi que quelques œuvres de sa main.

⁷⁰³ Les dessins sont conservés au musée-Château de la Coopération Franco-américaine de Blérancourt.

du motif de l'enlèvement est renforcée par la chevauchée crépusculaire. Elle développe « l'équivoque du chavirement, la gestuelle du chevauchement⁷⁰⁴ ». Le plaisir naît de la transgression à l'œuvre dans cette peinture. La jeune femme inerte est emportée par la force et l'élan du cavalier indigène. L'œuvre fait se combiner la puissance musculaire, l'irascibilité des instincts de l'homme et la lascivité de l'attitude féminine. Le mouvement de l'enlèvement répond à l'expression du désir de l'Indien. La rhétorique de la séduction impose ses propres contraintes. Le corps de la captive est balancé, emporté. Les représentations de la belle inertie incarnent les possibilités d'abuser du corps féminin, du fait de sa vulnérabilité et de sa faible résistance. La sexualité, sous-entendue, reste invariablement à venir. Concurrément, le cheval permet d'atteindre des « géographies inaccessibles avec rapidité et discrétion⁷⁰⁵ ».

Dans les récits de captivité, les femmes enlevées incarnent l'image de la parfaite résignation, endurant les souffrances affligées. Elles sont le symbole de l'abnégation dont Gary L. Ebersole résume en ces termes la portée : « Le message culturel était clair : l'autosacrifice devait être pris à la lettre par les femmes⁷⁰⁶ ». Les artifices auxquels a recouru Jules Emile Saintin pour abreuver son public de détails pittoresques quant à l'enlèvement d'une femme blanche s'opposent à toute interprétation moraliste de l'œuvre comme en témoigne l'érotisme exacerbé de la peinture. Hugh Honour, dans son ouvrage sur les représentations européennes de l'Amérique, retient de l'œuvre son caractère érotique, y voyant « un exemple du genre quasi-pornographique si populaire sous le Second Empire⁷⁰⁷ ». Avant lui, une notice biographique consacrée à Saintin reconnaissait rétrospectivement que le succès de l'œuvre au Salon revenait en partie à sa puissance évocatrice auprès d'un public crédule :

Un premier tableau qu'il exposa lors de son retour en France – une femme blanche enlevée par les Sioux – eut un grand succès auprès du public des dimanches. Les épicières endimanchées se pâmaient d'émotion en regardant cette femme emportée sur

⁷⁰⁴ Nous empruntons l'expression à Muriel Badet, *L'enlèvement : les mouvements du désir : ses représentations dans l'art occidental, de la Renaissance au XX^e siècle*, thèse soutenue sous la direction d'Yves Hersant, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2002, p. 107.

⁷⁰⁵ Muriel Badet, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁰⁶ Gary L. Ebersole, *op. cit.*, pp. 222-223.

⁷⁰⁷ Traduit de l'américain : « [...] an example of the near-pornographic genre so popular during the Second Empire ». Cf. Hugh Honour, *op. cit.*, p. 238.

un cheval indompté dans les bras d'un peau-rouge. Il avait composé ce tableau en Amérique⁷⁰⁸.

La réception critique de l'œuvre sanctionne donc celle, plus publique, de la sphère du Salon. Le lieu de son exposition fournit aussi à l'historien de l'art des associations fortuites, qui s'expliquent par des ressemblances plastiques. Parmi elles, et au regard d'une histoire plus vaste des expositions au Salon, *L'enlèvement d'une femme blanche par des peaux-rouges* rappelle habilement le galop effréné de l'équipée romantique formée par Lénore et son amant dans la toile *Les Morts vont vite* d'Ary Scheffer (1795-1858), présentée au Salon de 1830⁷⁰⁹.

L'adhésion du public du Salon à la cause des femmes captives est également perceptible dans la réception de *La Captive Blanche*⁷¹⁰ (fig. 79) du peintre américain Henry Mosler (1841-1920)⁷¹¹. Si une photographie d'époque n'avait permis d'apprécier entièrement la peinture, seul le nu féminin de cette grande composition aurait subsisté grâce à sa publication dans le *Catalogue Illustré du Salon de 1888*, au détriment de la représentation des Indiens. En effet, la gravure de la main du peintre présente la jeune captive blanche aux seins nus, attachée au tronc d'un arbre dans lequel sont plantées plusieurs flèches (fig. 80). L'œuvre originale passionne le public américain, comme en témoigne le texte d'une brochure anglophone documentant l'œuvre⁷¹² : « La scène représentée est des plus frappantes, et inspirerait la terreur si elle ne suscitait pas un tel intérêt⁷¹³ ». La scène nocturne se déroule à l'orée d'un village indien. Un groupe central, composé d'une quinzaine d'Indiens, écoute la harangue d'une vieille femme à

⁷⁰⁸ Henri Cherrier, « Notice sur Jules Emile Saintin », *Annuaire de la Société des amis des livres*, n° 53, Paris, Conquest, 1898, p. 42.

⁷⁰⁹ Horace Vernet peint également *La ballade de Lénore* en 1839. L'œuvre est conservée au musée des Beaux-Arts de Nantes.

⁷¹⁰ La toile, qui mesurait environ 3,657 x 3,48 m, a été détruite lors de l'effondrement du Walton Hotel de Philadelphie. Je remercie Henry Mosler, petit-fils du peintre, de m'autoriser à reproduire une photographie ancienne représentant la toile.

⁷¹¹ Henry Mosler est né 1848 en Silésie (Troplowitz). Il est emmené aux Etats-Unis par ses parents en 1849, à l'âge de huit ans. La famille Mosler fait partie des 200 000 immigrants juifs allemands qui s'installent aux Etats-Unis entre 1830-1880. Pour plus d'informations sur la biographie de l'artiste se reporter à l'étude monographique *Henry Mosler Rediscovered: A Nineteenth-Century American-Jewish Artist*, Los Angeles, Calif., Skirball Museum, Skirball Cultural Center, 1995.

⁷¹² A.A.A. Henry Mosler Papers, Reel 4285, Brochure About Mosler, 1887.

⁷¹³ Traduit de l'américain : « The scene depicted is a most striking one, and would inspire terror if it did not so completely interest. » Cf. A.A.A. Henry Mosler Papers, Reel 4285. Brochure About Mosler, 1887, p. 8

l'encontre d'une jeune captive attachée à un arbre. L'atmosphère est imprégnée du danger qu'encourt la jeune femme cernée d'Indiens « dont le butin humain de scalps conquis haut la main » repose dans l'« arrière-plan lugubre » sur « un trépied de lances⁷¹⁴ ». Le commentateur de la brochure n'est pas insensible au charme de la martyre, dont le corps est maintenu immobile. Le sentiment de jouissance est décuplé par l'isolation et l'objectivation du sujet.

L'interprétation de la toile de Mosler se nourrit des imaginaires populaires. L'idée selon laquelle la jeune femme attachée près du feu serait destinée à être brûlée est toujours débattue par certains commentateurs⁷¹⁵. Elle s'explique par la présence de la pratique du bûcher, introduite par les Européens dès les premiers contacts, et diffusée dans les récits de captivité⁷¹⁶. Le feu de camp devenu bûcher réactive la menace du cannibalisme⁷¹⁷, et entérine les vices dont les Indiens seraient atteints : « Le cannibalisme et les sacrifices humains étaient considérés comme les pires péchés, mais la cruauté envers les prisonniers et l'état de guerre incessant figuraient non loin derrière dans l'opinion des Blancs »⁷¹⁸. C'est aussi un prétexte pour peindre les variations

⁷¹⁴ Traduit de l'américain : « To the left in the gloomy background, seen through the trees, is a tripod of spears, from which the human loot of conquered scalps hangs down. ». *Ibid.*

⁷¹⁵ Le fonds d'archives concernant Henry Mosler conservé aux Archives of American Art contient un document dactylographié reproduisant un témoignage d'époque : « Cette année, il a également peint "La captive Blanche", montrant une jeune fille blanche mise au bûcher par ses ravisseurs indiens, qui a été un bel exemple de la capacité de M. Mosler de maîtriser de forts contrastes de lumière et d'ombre. » Traduit de l'américain : « This year he also painted "The White captive", showing the burning at the stake of a white girl by her Indian captors was a fine example of Mr Mosler's ability in handling strong contrasts of light and shade. » Cf. A.A.A. Henry Mosler Papers 1856-1929, « Writings and Notes: Biographical Accounts of Mosler's Life, circa 1900, circa 1921 ». Reel 4284.

Brigitte M. Foley écrit en 1996, dans son article sur les esquisses des deux tableaux de la *Captive Blanche* et de la toile *Abandon* : « Les sujets pour les deux compositions reflètent les opinions stéréotypées du XIX^e siècle sur les peuples autochtones de l'Amérique. Comme on le voit dans le dessin au crayon, Mosler a représenté une cérémonie indienne dans laquelle une jeune femme britannique est brûlée, attachée à un arbre. » Traduit de l'américain : « The subjects for both compositions reflect stereotypical nineteenth century views of America's indigenous people. As seen in the pencil drawing, Mosler has depicted an Indian ceremony in which a young anglo woman is being burned while bound to a tree ». Cf. Brigitte M. Foley, « Henry Mosler. Figure drawings for narrative paintings », *American Art review*, vol. VIII, n° 3, 1996, p. 102.

⁷¹⁶ Cf. Nathaniel Knowles, « The Torture of Captives by the Indians of Easter North America », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 82, n° 2, Mar. 22, 1940, pp. 151-225.

⁷¹⁷ L'idée du cannibalisme chez les peuples amérindiens du Brésil remonte aux récits des premiers Européens et est généralement associée à l'ouvrage de Théodore de Bry, *Grands Voyages, America pars quarta*, Francfort, 1592.

⁷¹⁸ Traduit de l'américain : « Cannibalism and human sacrifice were the worst sins, but cruelty to captives and incessant warfare ranked not far behind in the estimation of Whites ». Cf. Robert F. Berkhofer, *op. cit.*, p. 28.

chromatiques d'un fort clair-obscur et les chairs bigarrées des protagonistes⁷¹⁹. Henry Mosler s'empare d'un thème pictural cher à l'art américain, que Christian Schussele (1824-1879) avait magistralement illustré vingt-six ans plus tôt, en 1862, avec *The Power of the Gospel: Zeisberger Preaching to the Indians* (fig. 81). Dans cette peinture, David Zeisberger (1721-1808), missionnaire morave du XVIII^e siècle, cherche à convertir des Indiens Seneca réunis autour de la lumière salvatrice d'un feu, dans une forêt sombre de l'Ouest pennsylvanien. Les deux compositions sont d'ailleurs très proches. Largement répandu par des copies gravées, le motif du feu de camp a probablement inspiré Mosler⁷²⁰. La vieille femme indienne dont les propos terrifient la jeune captive remplace le missionnaire qui capte l'attention de son auditoire. Dans les deux cas, le feu dessine de halos de lumière les silhouettes « rougeoyantes » de l'assemblée regroupée en arc de cercle.

Trente-trois ans plus tôt, Henry Mosler avait entrepris un voyage dans le sud de l'Arizona et au Nouveau-Mexique pour étudier des groupes amérindiens et leur artisanat. Cette démarche ne l'empêche pas de créer une représentation avilissante des peuples autochtones, symptomatique de son époque. Sa correspondance avec le bureau du Secrétariat aux Affaires Indiennes à l'occasion de son séjour en territoire indien, rend compte de la perception dépréciative des peuples autochtones. Une lettre d'introduction l'autorisant à visiter les réserves indiennes, signée par le Lieutenant général Philip Henry Sheridan (1831-1888) officiant au quartier général de l'armée des Etats Unis, mentionne le but de son séjour en termes clivants : « J'ai le plaisir de vous présenter M. Henry Mosler, un artiste reconnu de Paris, qui est en visite dans son pays natal. M. Mosler étend sa visite à l'Ouest, dans le but de faire des études auprès des Indiens, dans leur état non civilisé, désirant être en mesure de les représenter dans un aspect exact⁷²¹ ». De même, le commentaire de l'œuvre publié dans la notice américaine

⁷¹⁹ Le président Benjamin Franklin (1706-1790) écrit d'une danse exécutée par des Delaware et des Iroquois dont il est le témoin que les « corps de couleur foncé, à demi-nus », vu au travers de la lumière sombre d'un feu de joie, « s'approchaient de très près des scènes de l'enfer » telles qu'il se les imaginait. Traduit de l'américain : « dark-colored bodies, half naked » et « came closest to resembling scenes from hell that he could imagine ». L'anecdote est rapportée par William H. Truettner, *op. cit.*, 2010, p. 28.

⁷²⁰ L'idée est avancée par Barbara Weinberg, *op. cit.*, 1991, p. 40.

⁷²¹ Traduit de l'américain : « I have pleasure in introducing to you Mr Henry Mosler, a distinguished artist of Paris, who is visiting this his native country. Mr Mosler extends his visit to the West, with the object of making studies among the Indians, in their uncivilized state, desiring to be able to depict them in a correct light. ». Sic. Lettre datée du 17 décembre 1885 et signée par le lieutenant général Philipp Henry Sheridan. A.A.A. Henry Mosler Papers, Series 2: Letters, 1861-circa 1920.

s'arrête sur le « groupe hideux d'Indiens⁷²² », confirmant la convention discriminante de la réception de l'image des Indiens en art, à laquelle cette commande de l'homme d'affaires H. H. Warner ne déroge pas⁷²³.

La dernière occurrence d'une scène d'enlèvement aux Salons révèle les enjeux historiques d'une telle représentation⁷²⁴. Le peintre américain Eanger Irving Couse présente *La Captive* quatre ans après Henry Mosler, au Salon des Artistes Français de 1892 (fig. 82). Cette œuvre a une place singulière dans la carrière du peintre, puisqu'elle est la première d'un imposant cycle de peintures dédiées à la représentation de l'Indien qui l'occupera le reste de sa vie⁷²⁵. Après un long cursus académique auprès d'institutions artistiques nord-américaines et françaises⁷²⁶, Couse part vivre quelques temps près d'Arlington dans l'Oregon, sur l'exploitation agricole de son beau-père⁷²⁷. Il y trouve le sujet de son tableau du Salon de 1892 : le massacre des habitants de la mission protestante fondée en 1838 par le Dr. Marcus Whitman (1802-1847) auprès des Indiens Cayuse. A l'origine de l'incident, une épidémie de rougeole chez les Indiens que le Dr. Whitman n'a pas su guérir, ni contenir. Pensant être victimes d'une machination visant à les déposséder de leurs terres, des Indiens Cayuse s'en prennent à

⁷²² Traduit de l'américain : « A hideous group of Indians surrounds the fire. » Cf. A.A.A. Henry Mosler Papers. Reel 4285, Brochure About Mosler, 1887, p. 8.

⁷²³ *Henry Mosler Rediscovered*, p. 43 : « La brutalité des Amérindiens sur les colons Euroaméricains était un sujet populaire de la littérature et de l'art et fut l'un des trois sujets américains spécifiquement commandé à Mosler par le spéculateur H. H. Warner ». Traduit de l'américain « The perceive brutality of Native Americans to European American settlers was a subject popular in nineteenth-century literature and art and was one of three American subjects specifically commissioned from Mosler by art speculator H. H. Warner. »

Le même homme d'affaires est propriétaire d'une toile d'Henry Mosler, présentée un an plus tôt, au Salon de 1887, au titre évocateur : *L'Abandon. Les Apaches peaux-rouges, quand ils partent en guerre (warpath), abandonnent et laisse mourir tous ceux de leur tribu que l'âge ou la maladie empêchent de les suivre* (fig. 202).

⁷²⁴ L'œuvre d'Eanger Irving Couse est la dernière à traiter du thème de l'enlèvement dans les limites chronologiques de notre étude (1800-1914). Il est toutefois probable que la toile, aujourd'hui disparue, intitulée *Captives* et présentée au Salon de 1902 (n° 1251) par l'artiste californien Jules Eugène Pagès (1867-1946), soit inspirée des récits de captivités américains.

⁷²⁵ Il expose par la suite au Salon des Artistes Français de 1893 le tableau intitulé *Pleurant le chef de tribu (Mourning of her brave)* (fig. 203). A la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898, il expose un portrait de *Iaaloxit. Peau rouge*, puis, en 1899, *Le Poney de guerre* (fig. 204). Je remercie les actuels propriétaires de la peinture *Le Poney de guerre*, également connue sous le titre de *Klikitat White Prince*, de m'avoir transmis sa reproduction.

⁷²⁶ Eanger Irving Couse étudie d'abord à l'Art Institute de Chicago (1882), puis à la National Academy of Design de New York (1883-1885), à Paris à l'Académie Julian (1886-1891) auprès d'Henri Chapu (1833-1891), puis à l'École des Beaux-Arts de Paris (1891) auprès d'Adolphe Bouguereau et d'Alexandre Falguière (1831-1900).

⁷²⁷ Cf. Kibbey, « W. Couse », *The Taos News*, Thursday, September 12, 1968.

plusieurs habitants de la mission⁷²⁸. La captive est la jeune Esther Lorinda Bewley (1826-1899), professeur au sein de la communauté⁷²⁹. Capturée le 29 novembre 1847, elle est remise après deux semaines de captivité aux représentants de la Hudson Bay Company de Vancouver, et reste connue grâce au témoignage qu'elle fournit sur les meurtres de plusieurs membres de la mission⁷³⁰. En personnalisant sa victime, Couse exploite le drame d'un enlèvement qui a défrayé la chronique judiciaire américaine. Le peintre aspire à donner une portée historique à l'enlèvement. La dramaturgie de l'œuvre tient à l'espoir d'une libération, que la promiscuité entre l'Indien et sa victime semble compromettre. Tout oppose les deux protagonistes, de leurs attitudes aux teintes de leurs vêtements. Le peintre a choisi une héroïne à la blondeur éthérée. Il utilise son épouse comme modèle pour peindre la jeune femme évanouie dans le wigwam de son ravisseur, le chef Cayuse Five Crows. Ce dernier est assis en tailleur, replié sur lui-même. L'évanouissement accroît l'innocence de la jeune femme. Son visage pâle rappelle sa robe blanche immaculée, alors que le ravisseur porte des couleurs sombres, une couverture d'un vert profond rehaussée d'un motif de main rouge. Plumes, arcs et bouclier rappellent qu'il est un guerrier. La jeune femme, dont les chevilles sont liées, est sa proie. Le poignet ensanglanté de la jeune femme fait référence à une lutte antérieure, du moins à un geôlier violent. Les rapports entre colons et Indiens sont alors abordés de manière éminemment négative.

L'interprétation de l'œuvre par le professeur d'histoire de l'art Alexander Nemerov⁷³¹, dont dérive en partie notre analyse, a contribué à la polémique analysant l'art américain en termes de rhétorique propagandiste dans le but de révéler les visées colonialistes et ségrégationnistes de l'expansion américaine⁷³². Elle figure dans le

⁷²⁸ Cf. Nicholas Woloshuk, *E. Irving Couse: 1866-1936*, Santa Fe, Santa Fe Village Art Museum, 1976, p. 47.

⁷²⁹ Cf. Gregory Michno, Susan Michno, *A fate worse than death: Indian captivities in the West, 1830-1885*, Caldwell, Idaho, Caxton Press, 2007.

⁷³⁰ Robert H. Ruby and John Arthur Brown, *The Cayuse Indians: imperial tribesmen of Old Oregon*, University of Oklahoma Press, 2005, pp. 165-166.

⁷³¹ Cf. Alex Nemerov « Doing the "Old America". The Image of the American West, 1880-1920 », in *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, op. cit., pp. 285-343.

⁷³² L'auteur souligne dans son essai que : « Depuis l'époque de la culture puritaine, la question du mélange des races a été un thème important. Le développement obsessionnel du thème dans les tableaux comme *La Captive* d'Irving Couse (1892), cependant, relie ces travaux à une culture dominante qui avait commencé à faire dépendre l'avenir de la "civilisation" du maintien de la séparation raciale. ». Traduit de l'américain : « Since the time of Puritan culture, the question of race mixing had been an important theme. The obsessive development of the theme in paintings such as Irving Couse's *Captive*, 1892, however, relates these works to a dominant culture that had begun to hinge the future of

catalogue d'exposition *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920* (1991), qui dénonçait le concept de « Destinée Manifeste » dans l'art, ou l'histoire providentielle de l'expansionnisme américain. Or, le massacre de la communauté Whitman incarne particulièrement la difficile colonisation de l'Etat de l'Oregon, soutenue le 3 janvier 1846 par le représentant du Massachusetts Robert C. Winthrop, qui fait valoir le droit au Congrès américain « d'étendre au continent entier notre destinée manifeste⁷³³ ». Son analyse dénonce aussi explicitement l'opposition systématique du « genre » et de la « race » dans *La Captive* de Couse, et le regard inopportun du spectateur. Alexander Nemerov souligne ainsi le paradoxe entre la fascination de l'enlèvement dans la culture euro-américaine et le maintien en captivité des populations amérindiennes⁷³⁴. Pour compléter cette analyse aujourd'hui largement partagée de l'œuvre, il faut souligner les similitudes entre *La Captive* d'Eanger Irving Couse et l'iconographie inspirée du roman de Chateaubriand, *Atala* (1801). En effet, cette construction de l'altérité n'est pas sans rappeler les violents contrastes picturaux des représentations de la mort d'Atala, thème fréquemment traité aux Salons.

Les représentations artistiques du processus de colonisation façonnent l'image des protagonistes en opposition aux Indiens. Elles témoignent plastiquement des déplacements continus qu'impose l'expansion sur le territoire. Métaphoriquement, cette rhétorique de conflit coïncide avec la partition du territoire entrepris avec la colonisation. Elle s'oppose néanmoins à une démarcation territoriale fixe, et contribue ainsi au concept de frontière en mouvement énoncé par le professeur d'histoire de l'Université du Wisconsin, Frederick Jackson Turner (1861-1932), dans un discours

“civilisation” to the maintenance of racial separation. ». Cf. Alexander Nemerov, in *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, *op. cit.*, p. 306.

⁷³³ Cf. Philippe Jacquin, Daniel Royot, *La destinée manifeste des Etats-Unis au XIX^e siècle : analyses, chronologie, commentaires et documents*, *op. cit.* p. 5.

⁷³⁴ « En ce sens, des polarités ostensibles (Indien et femme) existent comme de similaires objets marginalisés ou capturés par l'artiste. La toile de Couse vient d'une culture fascinée par la capture des Indiens. La fascination pouvait être réelle, comme dans la relégation de nombreuses tribus aux réserves ou à la poursuite d'un adversaire célèbre ». Traduit de l'américain : « In this sense ostensible polarities (Indian and woman) exist as similarity marginalized objects or captured by the artist. Couse's picture comes from a culture fascinated with capturing Indians. The captivation could be actual, as in the relegation of numerous tribes to reservations or in the pursuit of a famous adversary. » Cf. Alexander Nemerov, in *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, *op. cit.*, p. 309.

intitulé *La signification de la Frontière dans l'Histoire Américaine*⁷³⁵, prononcé le 12 juillet 1893, au Hall of Congresses lors de la World's Columbian Exposition.

Aux Salons, les œuvres d'artistes français et américains partagent le discours sous-jacent à l'idée de frontière en mouvement, qui supprime sur son passage toute opposition à la colonisation. Ce corpus d'œuvres supplante toutefois les enjeux esthétiques nationaux, mis en évidence dans l'art américain par les études postcoloniales. Il témoigne d'une circulation des images et des informations liées à l'histoire de la conquête, que soutient un réseau géographique de dissémination des œuvres, de leur création à leur exposition.

⁷³⁵ Le titre américain de la présentation de Frederick Jackson Turner est *The Significance of the Frontier in American History*.

2.2 LES TERRITOIRES DU SAUVAGE

La représentation de l'animal sauvage induit un rapport déterminant entre l'homme et son environnement. Les œuvres témoignent des interactions entre le monde humain et la faune nord-américaine. La « wilderness⁷³⁶ », étendue de terre inexplorée que peuplent Indiens et animaux sauvages, s'incarne en creux. Dans la plupart des cas, les œuvres étudiées façonnent la mise en scène du vivant, sauf dans les scènes de chasse où la dépouille de la bête est parfois mise en avant. L'animal incarne tour à tour la subsistance et le danger menaçant le groupe. L'idée de lutte pour la vie est abordée de manière contrastée dans les représentations. Sur le modèle du guerrier, le chasseur Indien tente de maîtriser un territoire. Il collecte dans la nature ce qui lui est vital. Ce rapport pacifié avec l'environnement s'oppose aux combats frontaux entre Indiens et animaux sauvages, autre thème iconographique. Ces œuvres excluent l'Indien de la société et de son mode de vie agraire. Elles forgent l'idée selon laquelle l'aménagement comme la transformation du territoire sont le fait de la colonisation.

Dans ce chapitre, le thème de la chasse, abordé dans les années 1840-1850 au Salon, est donc volontairement séparé des scènes de combats entre l'homme et l'animal sauvage, afin de mettre en évidence les discours scientifiques contemporains ayant attiré à l'ascendance de l'homme sur le règne animal, et, consécutivement, à la place de l'Indien dans le règne humain.

⁷³⁶ Pour plus d'informations sur la perception de la « nature sauvage » (*wilderness*) dans les cultures canadienne et américaine, se reporter à l'article de Paul Arnauld et Eric Glon « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord », *Annales de Géographie*, n° 649, 2006, pp. 227-238.

2.2.1 L'INDIEN, MAITRE DE SON MILIEU NATUREL

Quand nous, les Indiens, on vivait ici il y a longtemps avant l'arrivée des Blancs, y avait pas de réserve naturelle et pas d'animaux sauvages. Y avait que des montagnes, la rivière, les deux-pattes, les quatre-pattes, le peuple sous la surface de l'eau et tout le reste. Il a fallu l'arrivée des Blancs pour rendre ce pays naturel et ces animaux sauvages⁷³⁷.

Louis Owens, *Le Chant du Loup*, trad. Danièle et Pierre Bondil, Albin Michel, coll. Terre indienne, 1996, p. 99.

Lorsque les Indiens des Salons et des Expositions universelles sont occupés aux activités de la chasse et de la pêche, les animaux sauvages représentent une ressource alimentaire. Les premières œuvres étudiées, datant des années 1840, privilégient les représentations de la traque du gibier et du retour au camp avec la dépouille de l'animal. Il s'agit d'aborder le double aspect de ces activités, aussi bien récréatives que nécessaires à la survie du groupe. Les représentations françaises d'un mode de vie séculaire se différencient du genre artistique de la peinture de chasse européenne, la sculpture restant le médium privilégié pour représenter l'Indien chassant. Aucune indication narrative n'est donnée sur l'environnement direct qui entoure les figures. Les groupes sculptés représentent plus fréquemment un chasseur ou un pêcheur solitaire. L'espèce et la taille de la proie varient selon les représentations, sans en être pour autant le sujet principal. Malgré un intérêt certain pour la représentation du type humain, ce dernier reste enfermé dans une représentation hédoniste de la nature, où la nudité est reine, jusque dans les vingt dernières années du siècle, où la protection de la flore et la sauvegarde de la faune défient la peinture du territoire américain.

⁷³⁷ « When our people lived here long ago, before the white folks came, there wasn't any wilderness and there wasn't any wild animals [...] it took white people to make the country and the animals wild. ». Les paroles du personnage oncle Jim, du roman de l'auteur Choctaw et Cherokee Louis Owens (1948-2002), *Le Chant du Loup* (*Wolfson*, 1991), sont citées en américain par Lionel Larré, « En introduction, pensées vagabondes dans une jungle de notions sauvages », in *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, op. cit., p. 10.

Pêche et chasse : l'approche technologique des œuvres

Les œuvres ayant pour thème la chasse autour des années 1840-1850 renouent avec la notion du « bon sauvage », vivant en parfaite communion avec la nature nourricière environnante. Elles évoquent l'équilibre écologique du mode de vie de l'Indien, représenté en « *Homo sylvestris* se limitant à la satisfaction de ses besoins vitaux⁷³⁸ ». *La Chasserresse indienne* de Charles Cumberworth, exposée au Salon de 1841, doit ainsi son titre à l'oiseau qu'elle a capturé (fig. 37, 83)⁷³⁹. Le long bec plat et arrondi de la dépouille laisse supposer que l'artiste s'est documenté pour sculpter une espèce proche des cygnes originaires d'Amérique du Nord. Ce sujet britannique aurait pu consulter les planches ornithologiques du peintre et naturaliste John James Audubon (1785-1851), *Birds of America* (1827-1838), qui paraissent à Londres en quatre volumes, afin d'apporter plus de vraisemblance à son groupe. Mais, l'activité de la chasse est surtout un prétexte pour les artistes pour traiter l'anatomie des corps en mouvements. Ainsi, la *Chasse aux caïmans sur les rives du Mississippi* de Félix Louis Leullier met en scène plusieurs Osages chassant le crocodile. La technique de la chasse est expliquée par un long passage du catalogue du Salon de 1847, témoignant de l'intérêt croissant accordé, à l'époque, aux us et coutumes des peuples extra-européens⁷⁴⁰. La modernité du sujet, ainsi que son traitement réaliste, sont d'ailleurs

⁷³⁸ Florence Burgat, « Réduire le sauvage », *Etudes rurales*, n° 129/130, Janv.-Juin 1993, p. 181.

⁷³⁹ Nous connaissons l'œuvre du Salon par deux exemplaires en bronze, conservés à la National Gallery de Washington D.C. et au Musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin. Ce dernier exemplaire est inscrit à l'inventaire sous le titre *Amérique* et porte les inscriptions « E de Labroue Fbt » selon les indications du conservateur Hervé Cabezas. Nous le remercions de nous avoir fait parvenir des clichés de l'œuvre. Nous pensons qu'il s'agit probablement d'une édition postérieure, puisque le catalogue du Salon mentionne que l'œuvre exposée en 1841 est fondue et ciselée par Vittoz. Or, ce dernier a vendu en 1852 son fonds et son atelier au bronzier Labroüe.

Concernant l'exemplaire conservé à la National Gallery, son dossier documentaire indique que l'édition porte à sa base trois différentes inscriptions sur la base et sur le verso. Vittoz est désigné comme le ciseleur et « E. de LabrouëFbt » comme fondeur, marque sur le côté de la base qui a été volontairement effacée avec un poinçon. Autre signe distinctif, la *Chasserresse indienne* de la National Gallery porte des traces de polychromie. Une patine rouge foncée a été appliquée sur la base, l'oiseau, les bijoux, le nid, les cheveux, et les rayures verticales de la jupe de l'Indienne. Le bronze original du Salon n'est à ce jour pas localisé.

⁷⁴⁰ Peinture n° 1098 : *Les indiens Osages de l'Amérique du Nord chassent le caïman ou crocodile en attachant un chien à un piquet au bord de l'eau, dans les endroits fréquentés par les caïmans. Ils tendent des lacets dont ils tiennent les extrémités en se tenant à distance. Quand l'animal passe, ils l'entraînent sur le rivage où ils l'assomment. Quelque fois un indien assez hardi lui enfonce dans la gueule un harpon à deux pointes, de telle sorte que l'animal ne peut la fermer ; alors on l'assomme facilement à coup de tomahawk.* Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants...*, Paris, Vinchon, 1847, p. 127.

accueillis avec enthousiasme par Théophile Gautier dans son commentaire du Salon⁷⁴¹. Plus encore, la description faite par les frères Goncourt de la statue de plâtre du *Chasseur indien* du Salon de 1852 laisse transparaître le souhait du sculpteur, Jacques-Eugène Caudron (1818-1865), que son public retienne l'idée du mouvement, traité à travers l'équilibre précaire de sa figure : « Un chasseur indien lancé au pas de course, la tête et la poitrine portées en avant, une bête morte sur l'épaule gauche, les reins ceints d'un pagne, court, la tête retournée. L'élancé de cette course, l'anatomie presque osseuse de la race indienne, le type de la tête, le bonheur avec lequel une plante qui grimpe soutient cette figure volante, surprennent l'attention⁷⁴² ». Plus qu'un simple renfort technique, la plante grimpante fait office de référence iconographique. Difficile de ne pas voir un emprunt plastique au thème des métamorphoses mythologiques, et notamment à celle de Daphné transformée en laurier pendant sa fuite. Le *Chasseur indien* semble aussi bien bénéficier de la prouesse technique de son auteur que de sa culture visuelle. L'Indien s'enracine métaphoriquement dans une nature qui le sustente. De sa proie et de la mise à mort, on ne sait rien. C'est encore la description du type humain qui l'emporte dans le commentaire du Salon de l'historien Anatole de Montaiglon (1824-1895). A sa lecture, on imagine que le plâtre du *Chasseur indien* était teint puisqu'il se différencie au Salon « au milieu de tous ces bustes de Blancs », à moins que ce soit grâce à la nature de son sujet⁷⁴³.

La présentation au Salon de ces trois œuvres s'échelonne sur un intervalle de onze années, de 1841 à 1852. Elles renseignent sur l'intérêt des artistes et de leur public pour la description de la proie, de la technique de chasse, puis en particulier de la représentation du chasseur indien. Même si les artistes optent pour un rendu réaliste de leur sujet, les représentations restent enfermées dans une temporalité qui leur est propre. Ce n'est qu'à partir de 1889 que le champ artistique se fait l'écho de l'exploration de l'Ouest américain entamée au cours des décennies 1860 et 1870 et de ses enjeux.

⁷⁴¹ Théophile Gautier, *op.cit*, 1847, pp. 166-167 : « Ce tableau, un des meilleurs que M. Leullier ait exposés depuis longtemps, satisfera également les peintres et les naturalistes ».

⁷⁴² Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit*, 1893, p. 142.

⁷⁴³ Anatole de Montaiglon, « Salon de 1852. V. Sculpture », *Revue des beaux-arts. Tribune des Artistes*, t. 3, 22^e année, 1852, p. 188 : « Les sujets de cette nature ont un avantage, ainsi la statuette d'Indien de M. Caudron, qui est excellente, se remarque et se grave surtout plus dans la mémoire que toute autre d'un mérite égal, mais sans la même nouveauté. »

Protection et sauvegarde : les enjeux des représentations de la chasse et de la pêche à la fin du siècle

L'idée de protection du patrimoine naturel américain s'incarne tardivement au Salon parisien, et par erreur. Elle est le fait d'un peintre américain ayant étudié l'art en Europe et dont le nom est attaché à la célèbre Hudson River School⁷⁴⁴. Albert Bierstadt décide de présenter au Salon des Artistes Français de 1889, une *Chasse aux Bisons*, tableau de grand format refusé par le comité de sélection new-yorkais ayant pour mission de constituer une partie de la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle (fig. 84). Le motif principal représente un bison pris en chasse par un cavalier, bientôt rejoint par ses congénères. La scène se déroule aux pieds de la chaîne montagneuse de Wind River, dans le comté de Sweetwater de l'Etat du Wyoming⁷⁴⁵. Le titre américain du tableau, *The Last of the Buffalo*, sous lequel il est connu dès sa création aux Etats-Unis, implique l'idée de la disparition du bison. Cette orientation première de l'œuvre, représenter la mort des derniers spécimens de bisons, suppose un discours plus complexe qui échappe au public français du Salon de 1889, et explique sa disqualification par le comité américain de sélection de l'Exposition universelle. En effet, la toile dépasse le simple cadre d'une *Chasse aux Bisons* de l'époque précoloniale pour s'ancrer dans une rhétorique nostalgique plus globale de la disparition du monde sauvage, auquel appartiennent les Indiens. Bierstadt s'intéresse en peintre à leur représentation, du fait de leur présumée disparition, comme il l'explique dans une lettre envoyée à la revue d'art américain *The Crayon* : « Les mœurs et les coutumes des Indiens sont encore ce qu'elles étaient il y a des centaines d'années, et le temps est maintenant venu de les peindre, car ils sont rapidement en train de disparaître ; et bientôt ne seront connus que de l'histoire. Je pense qu'il revient à l'artiste, comme à l'écrivain, de raconter cette partie de leur histoire [...] »⁷⁴⁶. A travers la toile *The Last*

⁷⁴⁴ Il rejoint l'académie de Düsseldorf pour améliorer sa technique en 1854.

⁷⁴⁵ Bierstadt est connu pour ses traversées des Etats-Unis. Après la lecture des péripéties de l'explorateur américain Bayard Taylor (1825-1878) au-delà du Mississippi, il décide d'aller à la découverte de l'Ouest. Il part avec le colonel et explorateur Frederick William Lander (1821-1862) apprenant que l'expert cherche une nouvelle voie de communication pour rejoindre la Californie. En 1863, il parcourt à nouveau l'Ouest avec l'écrivain Fitz Hugh Ludlow (1836-1870). Cf. *Techniques of the Artists of the American West*, Secaucus, NJ, Wellfleet Press, 1990, pp. 26-27.

⁷⁴⁶ Traduit de l'américain : «The manners and customs of the Indians are still as they were hundreds of years ago, and now is the time to paint them, for they are rapidly passing away; and soon will be known only in history. I think that the artist ought to tell his portion of their history as well as the writer [...] ». Cf. Lettre de Bierstadt à la revue d'art américain *The Crayon*, datée du 10 juillet 1859, tirée de Kenneth

of the Buffalo, la disparition du gibier évoquée par Bierstadt entraîne métaphoriquement celle du chasseur autochtone. L'idée n'est pas neuve. Elle a déjà été exploitée par les artistes, et notamment par Catlin dans son ouvrage *Letters and Notes* :

A l'état « rudimentaire et sauvage », la Nature n'a nulle part présenté des scènes plus belles et plus agréables, que celles des vastes prairies de l'Ouest ; de l'homme et de la bête, des spécimens plus nobles que ceux qui les habitent – l'Indien et le bison – les premiers a avoir occupé la terre conjointement, tous fugitifs devant l'approche de l'homme civilisé ; ils sont partis vers les grandes plaines de l'Ouest, et là, dans un destin commun, ils occupent leur dernière demeure, où leur course prendra fin, et leurs os blanchiront ensemble⁷⁴⁷.

De récentes études sur les massacres de bisons perpétrés au XIX^e siècle révèlent la récurrence du sujet dans les revues américaines consacrées à la chasse récréative, dès les années 1870 jusqu'à la fin du siècle⁷⁴⁸. Mais la question obtient une véritable audience auprès de l'opinion publique qu'à partir de la décennie suivante, en partie grâce aux artistes américains qui dénoncent à travers leur art le commerce de la viande⁷⁴⁹. Concernant Bierstadt, il est fort probable que le peintre ait en tête l'emblématique *Rapport sur l'extinction des bisons* de 1889 lorsqu'il décide de dédier sa toile au sort de cet animal sauvage. En effet, comme le souligne un article spécialisé consacré aux enjeux de la préservation de l'espace naturel américain à la fin du siècle⁷⁵⁰, Bierstadt, en

Neal, *The decline of Indian Subjects in American painting after 1865*, mémoire de Master, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1983, p. 21

⁷⁴⁷ Traduit de l'américain : « Of such "rudenesses and wilds", Nature has no where presented more beautiful and lovely scenes, than those of the vast prairies of the West ; and of *man* and *beast*, no nobler specimens than those who inhabit them – the Indian and the buffalo – joint and original tenants of the soil, and fugitives together from the approach of civilized man ; they have fled to the great plains of the West, and there, under an equal doom, they have taken up their *last abode*, where their race will expire, and their bones will bleach together. » Cf. George Catlin, « Letter n° 31. Mouth of Teton River, Upper Missouri », *Letters and notes on the manners, customs, and condition of the North American Indians*, London, published by the author at the Egyptian Hall, Piccadilly, printed by Tosswill and Myers, 1841, Volume 1, p. 260.

⁷⁴⁸ A ce sujet, se reporter à l'ouvrage de Dawn Gantz, *How the West was drawn: American art and the settling of the frontier*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982 et à l'article d'Allan C. Braddock, *Poaching Pictures: Yellowstone, Buffalo, and the Art of Wildlife Conservation*, *American Art*, vol. 23, n° 3, Fall 2009, pp. 36-59.

⁷⁴⁹ Cf. Doyle Leo Buhler, « Chapter 3 The Buffalo Hunt: depicting market hunters », *Capturing the game: the artist-sportsman and early animal conservation in American hunting imagery, 1830s-1890s*, sous la direction du Professeur Joni L. Kinsey, thèse d'histoire de l'art, Iowa City, University of Iowa, 2011, pp. 113-162.

⁷⁵⁰ Allan C. Braddock, *op. cit.*, p. 52.

tant que membre du club de chasse Boone and Crockett Club⁷⁵¹, fondé en 1881 par le jeune politicien Theodore Roosevelt (1858-1919), a certainement été informé de l'étude menée par le taxidermiste de la Smithsonian Institution, William Temple Hornaday (1854-1937), à l'origine d'une campagne pour la sauvegarde de l'espèce⁷⁵².

Or, Bierstadt rend responsable les chasseurs Indiens de l'extinction des bisons, en s'attachant à peindre animaux morts et carcasses abandonnées des chasses antérieures. Il omet de présenter les véritables responsables du massacre des bisons, largement dénoncés dans les rapports contemporains. Son œuvre est pourtant appréciée par ses concitoyens comme un document visuel, en raison des détails topographiques et anatomiques qu'elle met en avant. Plus généralement, son art participe de la mutation du genre du paysage américain en tableau d'histoire. En effet, l'artiste, attaché par le passé à des expéditions gouvernementales, bénéficie auprès du public d'une aura d'authentique peintre de l'Ouest américain. On mesure cette confusion, entre œuvre d'art et document, à la réception contemporaine que la peinture reçoit aux Etats-Unis avant sa présentation française. Un journaliste du *New York Daily Tribune* ne peut s'empêcher de faire remarquer à ses lecteurs les inexactitudes de la toile. Il vient en cela au secours du jury américain qui l'a disqualifiée pour l'Exposition universelle : « [...] on devrait peut être souligner que les derniers bisons sont dans le National Park et également dans un ranch dans l'ouest du Kansas, et que les dernières chasses indiennes de bisons ont été menées avec des chevaux sauvages ou avec des poneys "Cayus", et des armes à feu, et non pas sur des demi-sang avec des lances⁷⁵³ ». En somme, il est

⁷⁵¹ Le nom du club reprend les patronymes d'illustres héros de la conquête : Daniel Boone (1734-1820) et David Crockett (1786-1836). Sur les artistes américains affiliés à des clubs de chasse et l'impact de leur engagement sur leur production artistique, se reporter à la thèse de Doyle Leo Buhler, *op. cit.*

⁷⁵² William Temple Hornaday, « The Extermination of the American Bison », *Annual Report of the Smithsonian Institution for the Year Ending June 30, 1887*, Washington, Government Printing office, 1889.

⁷⁵³ Traduit de l'américain : « [...] it might be pointed out that the last of the Buffalo are in the National Park and also upon a ranch in western Kansas, and that the last Indian Buffalo hunts were conducted with broncos or "cayus" ponies and firearms, and not with large halfbred horses and spears. » Cf. Anonyme, « Paintings at the Union League », *New York Daily Tribune*, Friday January 11, 1889.

Sur les différentes techniques employées pour la chasse aux bisons, le lecteur peut se reporter au récit peu connu que fait le peintre canadien anglophone d'origine irlandaise Paul Kane (1810-1871) dans son ouvrage : *Wanderings of an artist among the Indians of North America, from Canada to Vancouver's island and Oregon, through the Hudson's Bay company's territory and back again*, London, Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1859. Il y évoque l'usage des armes à feu et la tactique de l'enclos dans lequel s'engouffrent les bisons qui sont tués à l'aide de flèches. Des passages de l'édition anglaise de 1859 sont cités dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, témoignant du succès rencontré par ce récit de voyage avant sa publication française en 1861 chez Amyot. Cf. Charles Lavallée, « Un artiste [P. Kane] chez les Peaux-Rouges », *Revue des Deux Mondes*, 1859, t. 22, pp. 969-971.

plus simple pour Albert Bierstadt, coutumier du Salon des Artistes Français⁷⁵⁴ de présenter son œuvre en 1889, alors que sa réception américaine est entachée par un débat sur l'authenticité de sa représentation. Bierstadt livre une vision intemporelle de la nature sauvage, à rebours des choix esthétiques de l'époque comme des préoccupations environnementales de ses concitoyens. Il résume le poncif, déjà présent dans les écrits sur l'art du paysage du peintre Thomas Cole, sur la nature primitive et sauvage de la forêt américaine et de ses habitants avant la conquête⁷⁵⁵. *The Last of the buffalo* dénonce la présence amérindienne comme prédatrice de la nature sauvage, alors même que les colons étaient chargés de défricher les territoires⁷⁵⁶.

L'idée selon laquelle les Amérindiens seraient responsables de l'épuisement des ressources naturelles des territoires nord-américains est entretenue par les clubs de chasses privés dans les vingt dernières années du XIX^e siècle⁷⁵⁷. Interpellant les gouvernements américains et canadiens sur le gaspillage des ressources par les autochtones, ces clubs mettent en place des mesures restrictives concernant l'accès à la nature. Mais, cette nouvelle représentation des enjeux de la sauvegarde du patrimoine naturel est loin de s'incarner dans toutes les œuvres présentées au Salon, comme en témoigne l'hédonisme du groupe de *Jeunes Indiens chassant* du sculpteur canadien-français Alfred Laliberté (1878-1953), exposé à la Société Nationale des Beaux-Arts en

⁷⁵⁴ Bierstadt présente plusieurs œuvres aux Salons parisiens, parmi lesquelles nous avons identifié les deux sujets indiens suivants : *The Rocky Mountains*, dans la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1867, et *Le coucher de soleil, sur les prairies (Sunset on the prairies)*, hors concours au Salon de 1875 (n° 204), (fig. 85). Bierstadt présente également au Salon de 1869 une toile intitulée *Orage dans les montagnes Rocheuses d'Amérique* (n° 231). Au Salon de 1879, il présente deux tableaux, *Vallée de Hetch-Hetchy (Californie)* (n° 275) et *Dans l'Orégon du Sud (Etats-Unis d'Amérique)* (n° 276). Puis il expose, au Salon de 1880, *Le mont Whitney (California)* (n° 329).

⁷⁵⁵ « Il y a très peu de générations, cette vaste portion du continent américain qui est à présent les Etats-Unis demeurait dans l'ombre de forêts primitives, dont les ténèbres étaient peuplées de bêtes sauvages et d'hommes qui ne l'étaient guère moins, ou s'étendait dans ces amples plaines herbeuses appelées prairies [...] ». Cf. Thomas Cole, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵⁶ Selon Doyle Leo Buhler, le massacre des bisons perpétré par les troupes militaires s'accroît après la bataille de Little Big Horn (juin 1876) et rencontre un soutien favorable auprès de l'opinion, afin de rendre les Sioux plus « conciliants ». Cf. Doyle Leo Buhler, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁵⁷ Se reporter aux articles de Lynda Jessup, « Landscapes of Sport, Landscapes of Exclusion: The "Sportsman's Paradise" in Late-Nineteenth-Century Canadian Painting », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, volume 40, Number 1, Winter, 2006, pp. 71-123 et Theodore Binnema et Melanie Niemi, « "Let the Line Be Drawn Now" : Wilderness, Conservation, and the Exclusion of Aboriginal People from Banff National Park in Canada », *Environmental History*, vol. 11, No. 4, Oct. 2006, pp. 724-750.

1905⁷⁵⁸. Le thème de l'Indien chassant est encore abordé en cette fin de siècle dans une perspective valorisant l'anatomie des deux modèles. Les *Jeunes Indiens chassant*⁷⁵⁹ (fig. 86) témoignent de la survivance dans l'imaginaire euro-américain d'une époque précoloniale pendant laquelle les enfants indigènes à demi-nus, un arc à la main, chassaient l'animal sauvage.

Trois ans plus tard, c'est au tour de l'ancien élève de Fremiet, Christian-Henri Roullier, d'exposer une statuette de bronze, *Cavalier sioux. Retour de chasse*, au Salon de 1908 (fig. 87). La statuette montre un jeune Indien rapportant sur son travois la dépouille d'un ours. L'artiste californien d'origine française choisit de présenter une scène conforme à la réalité de la vie dans les réserves, en apportant un soin particulier aux détails. Ainsi, il choisit de mettre en évidence la description d'un travois amérindien accroché à la selle du cheval, outil conçu pour faciliter le transport du poids de l'animal mort. De plus, le cavalier arbore en bandoulière une arme à feu ayant sans doute servi à tuer l'ours. L'usage de fusils et de carabines par les Amérindiens est avéré dès les premiers échanges commerciaux avec les colons britanniques et français au XVIII^e siècle. Cette pratique largement décrite à travers la littérature a longtemps été oubliée par les représentations artistiques des Salons, peut-être parce que la description de cette technique révèle l'humanité de l'Indien face à l'animal : « [...] un prédateur armé de la technè (c'est-à-dire l'homme) n'est pas un animal sauvage⁷⁶⁰ ».

La chasse reste l'activité traditionnelle la plus largement évoquée, en comparaison avec la pêche, qui n'intéresse finalement que deux artistes aux Salons⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ Les enjeux de la sauvegarde du patrimoine à travers les scènes de chasse américaines (American Hunting art) sont abordés dans la thèse de Doyle Leo Buhler (2011). Plus particulièrement, l'auteur compare les représentations des clubs de chasse vers 1840, faisant la promotion d'une pratique « éthique » de la chasse en comparaison avec les descriptions des figures des trappeurs et des guides qui à la fin du siècle sont associées au braconnage.

⁷⁵⁹ L'œuvre est à nouveau présentée en bronze en 1907 (n° 3022).

⁷⁶⁰ Florence Burgat, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁶¹ Auguste Canzi (1813-1866) présente une toile intitulée *Jeune pêcheur indien avec un enfant* au Salon de 1839 (n° 286) aujourd'hui non localisée. Il est aisé d'imaginer, dans un contexte culturel où la nature fascine les hommes, l'intérêt d'une élite bourgeoise pour la représentation d'un pêcheur extra-européen. Auguste Canzi est le nom francisé du peintre autrichien Agost-Elek Canzi (1813-1866). L'artiste ne figure pas dans le *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* (Benezit) mais ses œuvres sont mentionnées dans l'ouvrage de Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882*, Paris, Renouard, 1887, p. 119.

A cinquante années d'écart, le sculpteur canadien-français, Louis-Philippe Hébert présente un *Pêcheur à la nigogue* en bronze à l'Exposition universelle de 1889 et en plâtre au Salon de 1891.

Ces deux œuvres rencontrent les nouvelles activités liés aux loisirs, et particulièrement « la passion halieutique » qui se développe en France à partir de 1820⁷⁶². Elles induisent un rapport particulier avec le public européen et sa propre pratique de la pêche, puisque dès 1840, le dépeuplement des cours d’eaux français alarme pêcheurs, pisciculteurs, scientifiques et hommes d’Etats⁷⁶³. La description des techniques de la pêche prend finalement le pas sur les finalités alimentaires de l’activité, progressivement mises à distance au cours du siècle.

En Amérique, la nouvelle codification sportive de la pêche est emblématique du mouvement d’appropriation des espaces naturels et de son impact direct sur le mode de vie amérindien. Le déplacement des peuples autochtones des parcs naturels américains et canadiens au profit du développement touristique et des sociétés de chasse et de pêche est un phénomène aujourd’hui étudié⁷⁶⁴. A l’époque où le sculpteur canadien-français Louis-Philippe Hébert (1850-1917) présente son exemplaire en bronze du *Pêcheur à la nigogue* (fig. 88) à l’Exposition universelle de 1889, puis en plâtre au Salon de 1890⁷⁶⁵ (fig. 89), les sociétés sportives de chasse défendent auprès des pouvoirs publics canadiens l’idée selon laquelle les peuples aborigènes ne devraient plus avoir la possibilité de chasser pour assurer leur subsistance, impôts et taxes étant dédiés à leur survie dans les réserves⁷⁶⁶. Aux yeux de la société, ce discours est renforcé par le fait que les Amérindiens ne respectent pas l’ensemble des règles établies par ces sociétés sportives. Au Canada, on les rend notamment responsables d’épuiser les saumons des rivières. *Le pêcheur à la nigogue*, œuvre commandée pour le Parlement de la Province de Québec⁷⁶⁷, rend compte d’une technique de pêche autochtone. L’œuvre

⁷⁶² La pêche à la ligne est le divertissement des élites au début du siècle. Elle se démocratise ensuite pour s’incarner à travers deux pratiques : celle, plutôt traditionnelle, de la pêche dominicale de l’ouvrier, et celle, sportive, de la pêche à la mouche par le sportman. Cf. Jean-François Malange, « Pêcheurs, pisciculteurs, science et Etat français face au “sauvage” aquatique de 1842 à 1908 : entre protection et artificialisation », in *L’animal sauvage entre nuisance et patrimoine France XVI^e-XXI^e siècle*, Lyon, ENS éd., coll. « Sociétés, Espaces, Temps », 2009, p. 152 et à l’article d’Alain Corbin « Les balbutiements d’un temps pour soi », in *L’avènement des loisirs – 1850-1960*, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs histoire », 2009, pp. 324-372.

⁷⁶³ Cf. Jean-François Malange, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁶⁴ L’édification des parcs nationaux américains a directement influencée la législation canadienne en la matière. Se reporter à ce sujet à l’article de Theodore Binnema et Melanie Niemi, *op. cit.*, pp. 724-750.

⁷⁶⁵ Reproduction de la photographie ancienne publiée dans le catalogue d’exposition : *Louis-Philippe Hébert*, 2001, p. 325.

⁷⁶⁶ Cf. Theodore Binnema et Melanie Niemi, *op. cit.*, p. 731.

⁷⁶⁷ Sur le rôle du Salon de la S.A.F comme instance compétente d’appréciation et de contrôle des œuvres commandées par la Province du Québec à Louis-Philippe Hébert, et sur le programme iconographique de ce Parlement, voir le mémoire de DEA (master 2) : Agathe Cabau, *Les sculptures des Canadiens*

témoigne d'un intérêt poussé pour une technique alors controversée, qui permet d'harponner un poisson, à l'aide d'un instrument à long manche muni d'une pointe et de deux mâchoires articulées⁷⁶⁸. En effet, les périodes de chasse et les techniques de pêche sont gérées par les sociétés sportives. L'éthique du chasseur-pêcheur lui est dictée par un code de « savoir-vivre », dont les usages vont à l'encontre des coutumes amérindiennes. Il ordonne au pêcheur, par exemple, de laisser venir le poisson à l'hameçon plutôt que de le harponner. De même que le gibier doit être visé aux flancs pour lui laisser une chance d'échapper au chasseur. Dans l'Est canadien, des réglementations empêchent l'accès du fleuve Saint-Laurent, en interdisant de pêcher en amont du cours d'eau, exception faite avec une canne à mouche ou en participant à la location de portions fluviales des rivières adjacentes⁷⁶⁹. Avec la description de la pêche à la nigogue, se dessinent en creux les enjeux contemporains et concomitants en Amérique comme en Europe de la domestication de la nature sauvage. L'œuvre présente alors un état de nature idéalisé que renforce la nudité du modèle⁷⁷⁰.

Finalement, les représentations de la chasse et de la pêche comme activités nécessaires à la survie des Indiens s'opposent à l'idée de préservation de la nature sauvage d'Amérique du Nord, telle qu'énoncée à la fin du siècle. Inhabitée, la nature offre l'espace nécessaire aux activités récréatives de la société moderne américaine. La domestication de l'espace naturel passe donc par la relégation des peuples autochtones à un espace de rejet, une zone leur étant réservée. Si le contexte américain de l'émergence des loisirs sportifs se différencie chronologiquement de celui de la France, la chasse et la pêche restent, pour ces deux pays, intimement associés à la question de la propriété de la terre. Bien que la vraisemblance des scènes de chasse soit peu convaincante, elles permettent toutefois d'aborder de façon sous-jacente les enjeux contemporains liés au

Français aux Salons parisiens de 1890 à 1912 et aux Expositions Universelles de 1889 et 1900, sous la direction du Professeur Eric Darragon, soutenu à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2006.

⁷⁶⁸ L'article de Lynda Jessup met clairement en évidence le fait que la politique de la province du Québec favorise la pêche à la mouche et apporte son soutien au code d'éthique du chasseur-pêcheur, criminalisant les méthodes de pêche aux harpons ou aux filets. Cf. Lynda Jessup, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ N'ayant quasiment plus accès à la pêche, les Amérindiens ont contrecarré les restrictions en louant leurs services comme guides auprès des pêcheurs à la mouche. Cette activité devient nécessaire pour les Amérindiens car elle entraîne une rémunération. Vers 1870, les clubs de pêche leur offrent un intéressement direct pour leur aide, car les Amérindiens n'ont plus accès aux ressources naturelles des rivières. Le Bureau des Affaires Indiennes souhaite voir les Amérindiens arrêter leurs pratiques saisonnières de la chasse et de la pêche au profit de l'agriculture. Cf. Lynda Jessup, *op. cit.*, p. 105.

contrôle du territoire. Dominé par l'homme, l'animal occupe une place subalterne dans les scènes de chasse. Le renversement de ce rapport coïncide avec le moment où, dans le discours naturaliste de l'époque, l'animalité de l'homme prend le pas sur son humanité⁷⁷¹. Le bouleversement des rapports de domination de l'homme sur son environnement s'incarne alors très précisément dans les scènes de lutte pour la vie.

2.2.2 L'ENJEU DES COMBATS SCULPTES AUX SALONS : DU SAUVAGE AU PRIMITIF

Il semble important d'aborder, en préambule de l'étude portant sur l'iconographie de la lutte pour la vie, les deux sculptures *Chasseur indien surpris par un boa* d'Auguste-Louis-Marie Ottin (1811-1890) et *Un sauvage d'Amérique attaqué par un serpent boa* de Joseph Pierotti, même si leurs titres, leur traitement plastique et l'animal représenté laissent planer un doute sur l'identité précise de l'homme sculpté. En effet, la précocité du thème, présenté au Salon de 1846 et à l'Exposition universelle de 1855, permet de s'interroger plus globalement sur l'héritage artistique de l'image de l'Indien aux prises avec un animal sauvage et le bestiaire privilégié au fil du siècle par les artistes. Les combats sculptés impliquent une inversion des caractères humains et animaux. La nudité de l'Indien dans certains cas trouble les frontières de l'espèce. Les représentations d'un passé antédiluvien, opposant l'Indien au serpent mythique, laissent place aux combats sculptés des premiers temps de la Préhistoire. Cette inflexion nouvelle de l'iconographie amérindienne s'avère tributaire des recherches scientifiques contemporaines, en partie menées au Muséum d'Histoire Naturelle.

⁷⁷¹ Concernant les Etats-Unis, Doyle Leo Buhler parle « d'attitude compassionnelle » de la société américaine pour expliquer ce changement de traitement en faveur de l'animal sauvage, repérable dans les représentations artistiques après la guerre de Sécession Cf. Doyle Leo Buhler, *op. cit.* p. 252.

Le combat originel

Lorsqu'Auguste-Louis-Marie Ottin présente son *Chasseur indien surpris par un boa* (fig. 90) en plâtre au Salon de 1846⁷⁷², la question de l'identité de son modèle n'est pas soulevée par ses contemporains. Elle semble évidente. La figure de l'archer, habillé d'un pagne, les cheveux relevés par un bandeau, un pendant à l'oreille gauche, évoque l'Indien Chactas. Seul le critique Gustave Planche semble gêné par le type humain indéterminé qu'il met sur le compte du manque d'étude anatomique et d'expressivité de l'ensemble⁷⁷³. En plus d'être ce serpent d'Amérique tropicale que l'on trouve aussi dans le sud de l'Amérique du Nord, le boa incarne dans l'imaginaire religieux le tentateur de la Bible⁷⁷⁴. Il est responsable d'après le livre de la Genèse (Gn 3, 1-15) de la Chute de l'homme et du péché originel. L'omniprésence de la figure archaïque du serpent dans les différentes cultures mondiales s'explique en partie par sa présence physique sur les différents continents, en raison de son antériorité à leur séparation. L'œuvre réactive ainsi l'idée d'un temps immémorial à travers la forte symbolique de l'animal. *Un Chasseur indien surpris par un boa* associe la représentation de l'Indien à un monde sans frontière historique. Le plâtre rencontre alors un certain succès⁷⁷⁵, comme en

⁷⁷² Selon le dossier d'achat de l'œuvre conservé aux Archives Nationales, un exemplaire de cette sculpture a été montré à New-York en 1853. Cf. AN F/21/0101 ; dossier 8 [artistes].

⁷⁷³ Gustave Planche reproche au groupe sculpté son manque d'expressivité, de dynamisme et d'étude anatomique : « *Un Chasseur indien surpris par un boa*, de M. Ottin, offre au spectateur un groupe d'une composition symétrique et sans énergie. La tête du chasseur n'exprime pas assez clairement l'effroi. La poitrine et les bras sont indiqués plutôt qu'étudiés. Le mouvement du cheval, qui devrait exprimer tout à la fois l'épouvante et la souffrance, puisque le boa s'enroule autour de ses flancs, a quelque chose de théâtral et d'apprêté qui détruit tout l'effet de la scène que M. Ottin a voulu représenter. Quant au boa, il est lui-même placé avec une telle précision en face du chasseur, il tend si bien le gosier à la flèche qui le menace, qu'il semble défendre au spectateur de s'épouvanter. M. Ottin, en composant ce groupe, me paraît avoir entrepris une tâche au-dessus de ses forces. Non seulement l'exécution du cavalier, du cheval et du boa, n'est pas assez avancée, mais encore l'attitude des trois acteurs de cette scène n'est pas ce qu'elle devrait être. Pour traiter un pareil sujet, la science ne suffirait pas, il faudrait une imagination ardente, une pensée énergique. Or, dans le groupe que nous étudions, l'œil le plus complaisant ne saurait découvrir ces deux qualités si impérieusement exigées, qui seules peuvent exciter l'intérêt. Si M. Ottin est entouré d'amis éclairés, il ne se compromettra plus désormais dans des entreprises aussi périlleuses, il consultera ses forces avant de se mettre à l'œuvre, et sans doute alors nous pourrions le juger avec plus d'indulgence. » Cf. Gustave Planche, « Le Salon de 1846. La Sculpture », *Revue des Deux Mondes*, t. 14, 16e année, nouvelle série, avril-juin 1846, p. 676.

⁷⁷⁴ Cf. Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008, pp. 17-22.

⁷⁷⁵ Maxime Du Camp apprécie l'œuvre dans son commentaire du Salon de 1857 : « M. Ottin expose un *Chasseur indien surpris par un boa*, groupe en bronze que déjà nous avons vu en plâtre vers 1847, si nos

atteste l'exemplaire en bronze présenté onze ans plus tard au Salon de 1857 et acheté par le Ministère d'Etat pour le château de Fontainebleau, où il orne depuis la niche du Bassin de la Cascade.

L'œuvre quasi-contemporaine de Joseph Pierotti traite du même sujet, sauf qu'elle cite précisément le fameux groupe du *Laocoon* découvert en 1506 à Rome. Cette prestigieuse filiation ne passe pas inaperçue aux yeux d'Etienne-Jean Delécluze qui mentionne *Un sauvage d'Amérique attaqué par un serpent boa*⁷⁷⁶ (fig. 91) parmi les plus beaux « morceaux de sculpture lombarde⁷⁷⁷ » de l'Exposition universelle de 1855. Le boa constricteur s'enroule ici autour de sa proie pour l'étouffer. La rapidité de la bête a eu raison du *sauvage d'Amérique*, qui n'a pas eu le temps de saisir son arc et ses flèches reposant sur le sol. La représentation d'un autochtone d'Amérique du Nord n'est clairement établie que tardivement par son lieu de conservation (Art Gallery of Hamilton, Canada), qui lui attribue le titre anglophone : *American Indian Attacked by a Boa Constrictor*. Pourtant, le sujet représenté ne provoque pas l'étonnement à l'époque de son exposition.

Ces deux représentations, qui ancrent le sauvage d'Amérique dans un passé révolu, d'ordre religieux ou mythique, n'ont pas jeté l'opprobre sur leurs auteurs. L'idée se retrouve même, plus tardivement, sous les ciseaux du sculpteur Gabriel-Jules Thomas (1824-1905), qui renoue plastiquement et thématiquement avec les œuvres d'Ottin et de Pierotti. Présenté en plâtre au Salon de 1894, puis en bronze à l'Exposition universelle de 1900, *L'Age de pierre* ou *Homme combattant un serpent* (fig. 92) est une commande pour le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. Si *L'Age de Pierre* n'appartient pas à l'iconographie amérindienne, la sculpture révèle l'influence de la récente discipline de la Préhistoire, en partie conduite par l'institution parisienne. La scène du combat, située à l'âge de pierre, éloigne la représentation de l'homme des temps immémoriaux. Elle pose en termes circonstanciés la question de l'origine de l'homme. Or, cette préoccupation s'incarne particulièrement à travers l'iconographie amérindienne

souvenirs ne nous trompent pas. L'agencement du personnage, du cheval et du reptile, est entendu parfaitement. C'est d'une énergie rare et qui dénonce en M. Ottin de précieuses aptitudes. » Cf. Maxime Du Camp, *Salon de 1857 : peinture, sculpture*, Librairie Nouvelle, 1857, p. 19.

⁷⁷⁶ La sculpture apparaît dans le catalogue de la section des Beaux-Arts de l'Autriche, sous le numéro d'ordre 129. Cf. Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Vinchon, imprimeur des Musées Impériaux, 1855, p. 12.

⁷⁷⁷ Etienne Jean Delécluze, *op. cit.*, 1856, p. 314.

présentée au Salon par un groupe d'artistes de nationalité française et américaine, travaillant à Paris et fréquentant, pour certains, l'enceinte du Jardin des Plantes.

Le rôle du Muséum d'Histoire Naturelle dans la fabrication du type Indien et de l'animal sauvage

Le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris joue un rôle décisif dans le développement parallèle des théories anthropologiques et des représentations artistiques d'Amérindiens dès les années 1870. La création de la chaire d'anatomie et d'histoire naturelle, requalifiée en chaire d'anthropologie par Armand de Quatrefages (1810-1892)⁷⁷⁸, son premier occupant en 1855, est l'un des événements marquants de l'inclinaison du muséum en faveur de l'étude de la diversité humaine⁷⁷⁹. Spécialiste de l'Amérique ancienne⁷⁸⁰, Armand de Quatrefages joue également un grand rôle dans l'accroissement des collections de la galerie d'anthropologie⁷⁸¹. L'institution devient dès lors un lieu de recherches ouvert au public, opérant la « professionnalisation de l'anthropologie », « pour promouvoir une science générale de l'humanité⁷⁸² ».

Trois sites en particulier prévalent dans le processus de création d'artistes français et américains : les galeries d'anatomie et d'anthropologie comparées⁷⁸³, la galerie de zoologie⁷⁸⁴ et la ménagerie. Ces lieux d'apprentissage sont privilégiés des

⁷⁷⁸ Armand de Quatrefages est à l'origine de la création du laboratoire d'anthropologie, dans lequel se trouvaient exposés des crânes d'époques variées résultant de collectes archéologiques sur différents continents.

⁷⁷⁹ La vocation première du Muséum était la collecte et l'étude de la flore et de la faune. Les sciences de l'homme sont au programme du Muséum depuis 1822.

⁷⁸⁰ L'engouement de Quatrefages pour l'Amérique date de sa participation à l'expédition scientifique française au Mexique en 1864, initiée par Napoléon III. Cf. Pascale Riviale, *op. cit.*, p. 212.

⁷⁸¹ Sur les premières heures de la galerie d'anatomie comparée et d'anthropologie dans les années 1840-1850, et le rôle principal de Quatrefages dans l'accroissement des collections, se reporter à l'article de Christine Barthe, « Des modèles et des normes. Allers-retours entre photographies et sculptures ethnographiques », in *Charles Cordier, 1827-1905 : l'autre et l'ailleurs*, cat. exp. Musée d'Orsay, Paris, 2 février - 2 mai 2004, Musée national des Beaux-arts, Québec, 10 juin - 6 septembre 2004 et Dahesh museum of Art, New York, 12 octobre 2004 - 9 janvier 2005, Paris, Editions de la Martinière, 2004, pp. 93-113.

⁷⁸² Alice L. Conklin, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸³ Elles deviennent en 1898 les galeries d'Anatomie comparée, d'Anthropologie et de Paléontologie. Cf. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils*, Paris, E. Plon et Cie, T. 2, 1889, p. 93

⁷⁸⁴ Les galeries de zoologie existent depuis 1735. Elles ont subi des agrandissements successifs en 1801 puis en 1877. Les collections sont déménagées dans un nouveau bâtiment en 1884. Cf. *Ibid.*

artistes comme en attestent les registres d'inscriptions ou les croquis pris sur le vif près des fosses d'animaux sauvages⁷⁸⁵. La présence du sculpteur animalier Emmanuel Fremiet comme professeur de dessin appliqué à l'étude des animaux y est aussi fondamentale. En effet, Fremiet reprend la charge des cours de dessin hébergés à la bibliothèque du Muséum⁷⁸⁶ en 1876, succédant au sculpteur Antoine-Louis Barye (1795-1875)⁷⁸⁷.

Cinq artistes présents dans notre corpus ont été les élèves de Barye puis de Fremiet⁷⁸⁸. On remarque que leur inscription à ces cours précède l'exposition d'œuvres aux Salons. La plupart du temps, leurs sujets mêlent aux figures indiennes des animaux sauvages⁷⁸⁹. Fulbert-Pierre Larregieu (?-1886), par exemple, suit les cours de Antoine-Louis Barye en 1867, deux ans avant l'exposition de sa statuette équestre en cire d'un *Chef Peau-rouge* au Salon 1869⁷⁹⁰. L'artiste californien d'origine française Christian Roullier est inscrit quatre années durant au cours de Fremiet – en 1876, 1877, 1878 et 1884 – avant d'exposer son *Cavalier sioux* rapportant de la chasse la dépouille d'un ours au Salon de 1908. L'artiste d'origine américaine Paul Wayland Bartlett, connu

Dès l'ouverture des galeries en 1877, des spécimens naturalisés sont exposés en pleine lutte. Emmanuel Fremiet est connu pour avoir participé à ce projet lancé par le taxidermiste J. Terrier. Cf. *The art of evolution: Darwin, Darwinisms, and visual culture*, Hanover, N.H., Dartmouth College Press, 2009, pp. 208-211. Après la publication de *l'Origine des Espèces* de Darwin en 1859, ce genre de reconstitutions zoologiques comme archéologiques rencontre un grand succès auprès des institutions scientifiques et sur un plan international. Ainsi, le premier dinosaure américain, dans une muséographie nouvelle, est montré prêt à l'attaque à l'Académie des sciences naturelles de Philadelphie. Cf. Mark Meigs, « La naissance des musées américains », in François Burnet (dir.), *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des Etats-Unis*, Paris, Hazan, Université Paris 7 Diderot, 2013, p. 134.

⁷⁸⁵ Sur le rôle du Museum d'Histoire Naturelle dans le développement de la sculpture ethnographique du temps, se reporter au catalogue d'exposition : *La sculpture ethnographique : de la "Vénus hottentote" à la "Tehura" de Gauguin*, op. cit.

⁷⁸⁶ Cf. *Beauté animale*, cat. exp. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012, p. 176.

⁷⁸⁷ Le catalogue d'exposition *Beauté animale* indique que Barye occupe la charge de maître de dessin pour les animaux dès 1854. Cf. *Beauté animale*, op. cit., p. 176.

Le registre du cours de dessin appliqué à l'étude des animaux conservé dans les archives du Muséum d'Histoire Naturelle à Paris débute en 1859 avec Barye comme professeur.

⁷⁸⁸ Sont inscrits aux cours de dessin appliqué à l'étude des animaux dispensés par Barye puis Fremiet : Fulbert Larregieu en 1867 ; Christian Roullier en 1876, 1877, 1878 et 1884 ; Paul Wayland Bartlett en 1881, 1882 et 1888 ; Raoul Carré en 1888 et enfin, Herman Atkins MacNeil en 1891. Cf. *Registre des élèves des cours de dessin 1859-1963*, Archives du Muséum d'Histoire Naturelle.

⁷⁸⁹ Seul un artiste inscrit aux cours n'a pas présenté en France une œuvre mêlant la figure de l'Indien à celle de l'animal. Il s'agit du sculpteur américain Herman Atkins MacNeil, inscrit en 1891. Mais, il expose dans la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1900, son *Vœux au Soleil* représentant un père et son fils maniant l'arc, et un danseur indien : *Last Act of the Moqui Snake Dance*.

⁷⁹⁰ Fulbert-Pierre Larregieu présente une statuette équestre en plâtre au Salon de 1873, aujourd'hui non localisée, ayant le même titre : *Chef Peau-rouge* (n° 1741).

pour ses sculptures animalières, suit quant à lui pendant trois années successives les cours de Fremiet, de 1881 à 1883.

Ces cours de dessins sont souvent complétés par une visite des galeries d'anatomie comparée et d'anthropologie, où se trouvent quelques-unes des œuvres achetées avec le concours de la direction des Beaux-Arts lors des Salons. Parmi les visiteurs de ces galeries, le *Registre du Cabinet d'anatomie*⁷⁹¹ dénombre cinq signatures d'artistes faisant partie de notre corpus. On retrouve à nouveau les noms de Fulbert-Pierre Larregieu en 1872 et de Paul Wayland Bartlett en 1886. Tous sont autorisés à dessiner dans les galeries d'anatomie comparée. Les artistes peuvent admirer « l'anatomie ou les caractères extérieurs des diverses races humaines⁷⁹² » dans les onze salles de la galerie d'anthropologie adjacente. S'y juxtaposent les différents « types » humains peuplant le monde, de la femme « Mongole » en salle 5 à l'aborigène d'Australie en salle 11. La salle n° 6, consacrée à l'« Indien d'Amérique du Nord », présente deux sculptures répertoriées dans l'*Inventaire général des richesses d'art de la France* en 1889⁷⁹³. Le groupe en plâtre *Le Dernier des Mohicans*, daté de 1855, est un don du sculpteur Nicolas Guillemain (1817-1866) au Muséum⁷⁹⁴. L'œuvre, aujourd'hui non localisée, représente deux Indiens côte-à-côte, l'air complice, probablement inspiré de l'ouvrage de James Fenimore Cooper, comme son titre l'indique⁷⁹⁵. L'auteur ne s'est pas rendu en Amérique avant de réaliser cette sculpture, mais il a été marqué par la

⁷⁹¹ Le registre est conservé aux Archives Nationales sous la côte AN AJ/ 15/ 145, Muséum d'Histoire Naturelle, Galeries d'Anatomie, « Registre d'inscription des personnes autorisée à étudier dans les Galeries d'Anatomie et Anthropologie ». Il mentionne comme inscrits les noms de M. Grateyrolle en date du 8 février 1869, M. Brisset en date du 3 août 1871, M. Larregieu en date du 23 avril 1872, M. Paul Bartlett en date du 20 septembre 1886 et Douglas Tilden en date du 2 novembre 1890.

⁷⁹² Anne Roquebert, « La sculpture ethnographique au XIX^e siècle, objet de mission ou œuvre de musée ? », in *La sculpture ethnographique, op. cit.* p. 19.

⁷⁹³ La collection des dix bustes moulés d'après nature d'Indiens Iowas et Ojibwas en 1847 par le phrénologue Pierre-Marie Alexandre Dumoutier (1797-1871) n'est pas exposée dans la salle n° 6 consacrée à l'« Indien d'Amérique » de la galerie en 1889. Cf. Henry Jouin, « Le Jardin des Plantes et le Muséum d'Histoire Naturelle, Galeries d'anatomie et d'anthropologie comparées – Sculpture – premier étage (Galerie d'anatomie) », in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils*, p. 109.

⁷⁹⁴ Peu de références biographiques existent sur ce sculpteur, dont le nom se trouve aussi orthographié « Guillemain » (Cf. Benezit). *Le Dernier des Mohicans* fait partie d'un intérêt plus vaste du sculpteur pour la représentation des Amérindiens, comme en témoigne l'article de Georges Guénot, « Le Monde Artistique. M. N. Guillemain et la statuaire indienne », *Revue des beaux-arts*, 1852, t. 3, 22^e année, pp. 242-243. Il n'a pas présenté ses œuvres à sujet indien aux Salons.

⁷⁹⁵ Se reporter, pour plus de détails, à la description faite de l'œuvre par Henry Jouin dans son article : « Le Jardin des Plantes et le Muséum d'Histoire Naturelle, Galeries d'anatomie et d'anthropologie comparées – Sculpture – premier étage (Galerie d'anatomie) », in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils, op. cit.*, p. 93

venue de Catlin en France et les performances des groupes Iowa et Ojibwa accompagnant la visite de la galerie⁷⁹⁶. Dans la même salle se trouve un *Portrait d'un chef indien* en marbre, modelé sur le vif par Francis Vincenti⁷⁹⁷ et déposé au Jardin des Plantes en 1868⁷⁹⁸ (fig. 93). La fonction didactique de cette galerie de types humains⁷⁹⁹ est d'une portée primordiale pour notre étude, puisque les artistes trouvent là des archétypes forgés par des œuvres d'art précédemment exposées au Salon, ou directement offertes en cadeau à l'institution. Ainsi, la salle consacrée au type « Indien » d'Amérique du Nord est pour moitié tributaire de l'iconographie amérindienne exposée préalablement dans les Salons artistiques du XIX^e siècle. Ceci témoigne de la perméabilité des champs d'études artistiques et scientifiques dans le dernier tiers du XIX^e siècle ainsi que de la réciprocité des sources d'inspiration. Il faut également signaler qu'au sein de la galerie d'anthropologie, les représentations d'Indiens se démarquent des portraits ethnographiques émanant d'une pratique rigoureuse, telle que pratiquée par Charles Cordier (1827-1905)⁸⁰⁰.

Concernant le bestiaire des combats sculptés, la ménagerie du Jardin des Plantes⁸⁰¹ avec sa populaire fosse aux ours, a servi de source d'inspiration pour les

⁷⁹⁶ Cf. Georges Guénot, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁹⁷ L'artiste est connu aux Etats-Unis sous le nom de Francis Vincenti. Son nom se trouve aussi orthographié Vincentz.

⁷⁹⁸ Le titre du buste donné par le Muséum est *Guerrier de la tribu Chippeway, des sources du Mississipi exécuté d'après nature en 1854*. Cf. AN dossier F/21/112 concernant l'achat du marbre en 1860 pour 2500 francs.

⁷⁹⁹ Les collections des Galeries d'anatomie comparée et d'anthropologie sont notamment admirées par l'anthropologue américain Frederick Starr (1858-1933), spécialiste d'anthropologie physique, lors de sa venue en France en 1892. Il apporte ainsi un témoignage important sur la portée scientifique et didactique de la collection, et sur sa réception auprès d'une élite internationale à la fin du siècle. Cf. Frederick Starr, « Anthropological Work in Europe », *Popular Science Monthly*, May 1892, p. 67.

⁸⁰⁰ Sur l'ambition scientifique du sculpteur, se reporter à l'article de Laure de Margerie, « Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble... », in *Charles Cordier, 1827-1905 : l'autre et l'ailleurs*, *op. cit.*, pp. 13-30. Les bustes de *Saïd Abdallah* et de la *Négresse des côtes d'Afrique* sont commandés à Charles Cordier par l'Etat en 1851 pour la nouvelle galerie d'anthropologie du Muséum d'Histoire Naturelle. En 1889, on compte dans les salles de la galerie jusqu'à seize œuvres de Cordier. En voici la liste en fonction des salles et portant leur titre d'époque : (Salle 1) *Femme hydriote, Kabyle de Badjara, Mauresque d'Alger* ; (Salle 2) *Coulouglis, Maltais pêcheur de corail, Arabe de Biskara, Arabe de El-Agouat* ; (Salle 4) *Nubien, Nubienne* ; (Salle 5) *Homme type mongol, Femme type mongol* ; (Salle 8) *Mulâtresse prêtresse à la fête des fèves, Mauresque noire* ; (Salle 9, 10) *Saïd Abdallah de la tribu de Mayac royaume du Darfou, Nègre du Soudan, Négresse*. Leurs dates d'entrée dans les collections du Muséum sont précisées pour chacune des œuvres dans l'inventaire fourni par Henry Jouin, *op. cit.*, pp. 112-114.

⁸⁰¹ L'idée de créer une ménagerie au sein du Jardin National des Plantes de Paris, ouverte au public et dont les artistes pourraient tirer parti, revient à Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre dans son *Mémoire sur la nécessité de joindre une ménagerie de ne chercher des modèles que dans la nature*, Paris, P.-F. Didot, 1792. Les animaux entrent au Muséum d'Histoire Naturelle à la Révolution française. Les artistes accèdent à la ménagerie le matin, quand le public n'est pas admis. Cf. *Beauté animale*, *op. cit.*, pp. 38, 176.

artistes⁸⁰². Le jardin zoologique illustre l'engouement de la société française de la fin du XIX^e siècle et des débuts du XX^e siècle pour le sauvage. La fréquentation de la ménagerie devance en effet celle du jardin botanique et du Muséum⁸⁰³. L'ensemble du dispositif d'exhibition facilite l'étude du comportement des spécimens, de même que celles de leur masse et de leurs proportions⁸⁰⁴. Si, dans la nature, les combats d'animaux sauvages sont rares et les luttes engageant les hommes inhabituelles, les combats sculptés prennent principalement leurs sources dans les théories transformistes de Jean-Baptiste de Lamarck (1844-1829) et de Charles Darwin (1809-1882), qui formulent l'hypothèse d'un ancêtre commun à l'homme et à d'autres mammifères⁸⁰⁵. Les œuvres du Salon soutiennent l'idée de l'homme primitif en tant qu'homme sauvage. Or, la notion même de « sauvage » véhiculée par les œuvres se réalise à travers un dispositif artificiel de mise en scène de la faune sauvage et de l'exposition muséographique des types humains, mise au point par le Muséum d'Histoire Naturelle.

⁸⁰² La fosse aux ours est créée en 1805. Cf. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils, op. cit.*, p. 94.

Dès 1863, une attention particulière est portée aux ours dans les publications du Muséum. On y apprend que l'ours noir de l'Amérique du Nord (*ursus americanus*) est fréquemment importé en Europe, et que différentes espèces se sont côtoyées à la ménagerie : des ours de Russie, un ours jongleur d'Asie (*ursus labiatus*), des ours polaires (*ursus maritimus*) ou encore un ours du Pérou. Cf. Emmanuel Le Maout, *Le jardin des plantes, description complète, historique et pittoresque du Museum d'Histoire naturelle (Oiseaux, Reptiles, Poissons, Insectes et Crustacés)*, deuxième partie, Paris, L. Curmer éditeur, 1863, pp. 110-102.

Michel Pastoureau a mis en évidence la mythologie entourant l'image de l'ours dans l'hémisphère Nord à travers les siècles, ce qui peut en partie expliquer les raisons ayant poussé les artistes à préférer l'ours à d'autres mammifères. Cf. Michel Pastoureau, « L'ours amoureux d'Antoinette Culet », in *Les animaux célèbres*, Paris, Bonneton, 2001, pp. 198-203.

Dans son autobiographie entreprise dans les années 1930, le sculpteur américain d'origine canadienne, Alexander Phimister Proctor (1862-1950) explique diviser son temps de travail à Paris entre son atelier et le Jardin des Plantes, où il s'intéresse aux panthères pour les besoins de sa sculpture *Puma d'Amérique* (n° 3759), présentée au Salon de 1898, en même temps que son *Guerrier indien* (n° 3758). Cf. *Sculptor in buckskin: the autobiography of Alexander Phimister Proctor*, Norman, University of Oklahoma Press, 2009, p. 132.

Solon Hannibal Borglum a lui aussi observé les animaux de la ménagerie du Jardin des Plantes et suivit les conseils d'Emmanuel Fremiet selon un article ne citant pas ses sources de Thayler Tolles, « Preserved in Bronze: The West's Vanishing Wildlife », in *The American West in Bronze, op. cit.*, p. 68.

⁸⁰³ Cf. Eric Baratay, « La visite au zoo. Regards sur l'animal captif », *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine, France, XVI^e-XXI^e siècle, op. cit.*, p. 166.

⁸⁰⁴ Pour plus d'informations à ce sujet, se reporter à l'article d'Eric Baratay, « La visite au zoo. Regards sur l'animal captif », in *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine, France, XVI^e-XXI^e siècle, op. cit.*, pp. 165-175.

⁸⁰⁵ Cf. Marylène Patou-Mathis, *Le sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental : de la malédiction de Cham à l'identité nationale*, Paris, O. Jacob, 2011, p. 169.

L'homme préhistorique indien, un primitif

Une œuvre en particulier renvoie au désordre induit par la relation établie entre l'Indien et l'homme préhistorique. Les conditions de la création de *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* par le sculpteur américain John-Joseph Boyle (fig. 1) ayant déjà été abordées dans l'introduction de cette thèse, nous nous concentrerons sur le contexte scientifique et artistique ayant conduit à sa présentation successive en plâtre au Salon de 1886, puis en bronze au Salon de 1887. Par son titre, l'œuvre s'inscrit au sein du thème de la Préhistoire, largement popularisé au Salon par des œuvres à dominantes archéologique ou ethnographique dans les années 1880-1910⁸⁰⁶. En effet, *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* fait directement référence au système scientifique de la succession tripartite de l'humanité en trois âges : l'Age de la pierre, l'Age du bronze ou du cuivre et l'Age du fer. Cette théorie remet en cause la tradition biblique de l'origine de l'homme. Etayée vers 1836 par les travaux de Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865), elle est traduite en français dans la synthèse de l'archéologue suisse Adolphe Morlot (1820-1867)⁸⁰⁷. Son adoption par le préhistorien Jacques Boucher de Perthes (1788-1868)⁸⁰⁸, puis par Louis Laurent Gabriel de Mortillet (1821-1898), témoigne de la diffusion, en France, de la théorie du séquençage des âges de la Préhistoire. La science préhistorique permet d'envisager le progrès continu et uniforme de toute l'humanité à travers la coïncidence de phases de la culture matérielle. L'Amérindien, présenté en homme préhistorique d'Amérique du Nord, reflète toujours le phénomène de distorsion⁸⁰⁹ associant aux peuples lointains l'idée d'appartenance à une époque ancienne. Ainsi, le sauvage non civilisé devient préhistorique et, inversement, l'homme préhistorique est perçu comme non civilisé. L'assimilation de la figure du « sauvage » ou du « primitif » à l'homme préhistorique est une construction culturelle et sociétale

⁸⁰⁶ Sur l'iconographie de la Préhistoire aux Salons, se reporter à la thèse de Philippe Dagen, *op. cit.*, 1993.

⁸⁰⁷ Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁰⁸ En 1859, les découvertes archéologiques « antédiluviennes » de Jacques Boucher de Perthes en France et la publication de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin fondent la reconnaissance officielle de la Préhistoire comme discipline scientifique par l'Académie des sciences.

⁸⁰⁹ J'emprunte l'expression à Philippe Dagen. Il l'utilise dans sa thèse pour mettre en valeur ce phénomène caractéristique des œuvres à double dominante archéologique et ethnographique, qui apparaissent en grande quantité dans l'art français des années 1880-1900. Cf. Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 14

qui prend forme en Europe dès la supposée « découverte » du Nouveau Monde⁸¹⁰. Au XIX^e siècle, ces figures régies par des arrière-plans culturels et idéologiques « contribu[ent] à l'engouement littéraire et pictural qui se développe alors⁸¹¹ ». Comme l'explique Marylène Patou-Mathis, la Préhistoire, en tant que discipline scientifique, va renforcer dans les années 1860-1880 le comparatisme entre les peuples et « conforter cette vision inégalitaires des "races"⁸¹² ». L'iconographie amérindienne aux Salons participe ainsi à la vulgarisation des théories évolutionnistes.

Le groupe sculpté de John Joseph Boyle, qui représente une jeune femme ayant tué l'ours les attaquant, elle et ses enfants, pose directement la question des rapports entre l'homme et l'animal sauvage. Le thème de la lutte pour la vie conforte l'application aux arts de la théorie darwinienne de l'évolution⁸¹³. L'homme est directement engagé dans un processus de sélection naturelle⁸¹⁴. Cette violence originelle est largement exploitée dans les représentations des Salons⁸¹⁵, et se trouve être largement tributaire des théories des anthropologues positivistes du XIX^e siècle⁸¹⁶. Ces derniers, « engagés de façon militante contre le dogme créationniste⁸¹⁷ », insistent sur le côté animal des hommes préhistoriques pour accréditer les théories évolutionnistes. La

⁸¹⁰ Marylène Patou-Mathis étudie dans son ouvrage l'émergence de ce phénomène et ses nombreuses manifestations jusqu'au XXI^e siècle. Cf. *supra*.

⁸¹¹ Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 15.

⁸¹² Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 15.

⁸¹³ On retrouve plusieurs combats sculptés et peints parmi les œuvres des Salons à sujets préhistoriques exposées de 1880 à 1900 parmi lesquelles : *Avant l'âge de pierre*, groupe en plâtre par Emile Nestor Joseph Carlier, présenté au Salon de 1881 (n° 3699) ; le groupe en marbre *L'Age de fer* (n° 4533) par Alfred Lanson présenté au Salon de 1882, le tableau *Les deux mères* (n° 955) par Maxime Faivre présenté au Salon de 1888 ; La sculpture *L'Age de pierre* (n° 2955) par Emmanuel Fremiet du Salon de 1898.

⁸¹⁴ Dans son texte sur « L'Institution du discours scientifique », Alain Corbin explique comment, en s'appuyant sur les lois démographiques de Malthus, Darwin explique que les individus ne disposant pas de « variations avantageuses », dans une situation de compétition intense de « lutte pour l'existence », tendraient, au cours des générations, à diminuer en nombre, puis à disparaître. » Cf. Daniel Becquemont, « Du transformisme au darwinisme », in *Le XIX^e siècle. Science, politique et tradition*, *op. cit.*, p. 14.

⁸¹⁵ Deux œuvres plus tardives font précisément référence à la supposée violence originelle des Indiens, qui se traduirait par la pratique guerrière du scalp. Il s'agit d'une œuvre de l'américain Edouard Henry Berge présentée au Salon de 1901. Le groupe sculpté montre un Indien vainqueur ayant réussi à arracher sa récompense sur le crâne de son ennemi à terre. Il exulte dans un sursaut de joie. (fig. 94)

Le sculpteur canadien-français Alfred Laliberté expose son plâtre *Le Scalp, page d'histoire canadienne* en 1906. Elle est reproduite dans un article que lui consacre la revue *L'Art et les Artistes*. Emile Vaillancourt, « Un sculpteur canadien Alfred Laliberté », *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, t. 3, n° 19, juillet 1921, pp. 406-409. (fig. 95)

⁸¹⁶ Albert et Jacqueline Ducros (dir.), *L'homme préhistorique : images et imaginaire*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 2000, p. 183.

⁸¹⁷ Albert et Jacqueline Ducros (dir.), *op. cit.*, p. 181.

sculpture de *L'homme de l'âge de pierre* (fig. 96) d'Emmanuel Fremiet annonce par son titre et son sujet, l'œuvre de John Joseph Boyle. Elle est un exemple éloquent de l'influence des théories scientifiques sur l'art. Rapproché métaphoriquement de l'animal sauvage, le temps d'un combat, l'homme témoigne sa joie de vaincre. Le préhistorique brandit la dépouille de sa proie, se réjouissant de son butin. Nu, les cheveux relevés en forme de chignon, il porte des amulettes à son cou, une hache de pierre attachée à son dos et une ceinture couverte de griffes d'animaux sauvages. Fremiet précise sur le socle « Age de la pierre, moulages et copies sur des objets de l'époque », afin de mettre en évidence son travail de reconstitution anatomique et archéologique, rendu possible grâce aux récentes campagnes de fouilles⁸¹⁸. Cette œuvre est exposée à plusieurs reprises en France, pendant un intervalle qui correspond au premier séjour de John Joseph Boyle à Paris entre 1877 et 1879. En effet, *L'homme de l'âge de pierre* de Fremiet est d'abord exposé en plâtre au Salon de 1872⁸¹⁹, puis, présenté par deux fois en bronze au Salon de 1875 et à l'Exposition universelle de 1889, où il rencontre un certain succès, notamment auprès de la presse américaine⁸²⁰. Déposée par l'Etat au Muséum d'Histoire Naturelle en janvier 1878, elle orne le Jardin des Plantes jusqu'au 13 juin 1884, date à laquelle elle est placée à l'intérieur des nouvelles galeries de zoologie⁸²¹, avant de retrouver définitivement sa place en extérieur.

Les *Indiens chasseurs d'ours* de l'artiste américain Douglas Tilden (1860-1935) (fig. 97), a directement bénéficié des savoirs exposés dans les différentes sections du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. Le 2 novembre 1890, l'artiste obtient

⁸¹⁸ Cf. Jacques de Biez, *Emmanuel Frémiet*, Paris, Jouve & Cie, 1910, p. 72.

⁸¹⁹ La localisation actuelle du plâtre inconnue.

⁸²⁰ L'exemplaire en bronze de *L'homme de l'âge de pierre* est déposé par l'Etat au Jardin des Plantes le 15 janvier 1878. Cf. Catherine Chevillot, *Emmanuel Frémiet : 1824-1910 : la main et le multiple*, cat. exp. Musée des beaux-arts de Dijon, 5 novembre 1988-16 janvier 1989, Musée de Grenoble, 23 février 1989-30 avril 1989, Dijon, Musée des beaux-arts, Grenoble, Musée de Grenoble, 1988, p. 100.

L'œuvre, exposée aux côtés du *Dénicheur d'oursons* et du *Gorille enlevant une femme*, est décrite dans le rapport américain des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1889 : « Dans un autre groupe remarquable de Fremiet, "*L'ours et l'homme à l'âge de pierre*", nous voyons un sauvage presque nu tenant dans ses mains la tête d'un ours qu'il vient de vaincre, et qui danse sauvagement dans l'excitation de son triomphe. Même si c'est un travail purement d'imagination, elle semble faire revivre une époque négligée de l'histoire de l'homme. »

Traduit de l'américain : « In another striking group by Fremiet, "*L'ours et l'homme à l'âge de pierre*," we see an almost naked savage holding in his hands the head of a bear that he has just overcome, and wildly dancing in the excitement of his triumph. Although this is purely a work of imagination, it seems to revive an epoch in the unrecorded history of man. » Cf. Rush C. Hawkins, *op. cit.*, p. 47.

⁸²¹ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils*, *op. cit.*, p. 111.

l'autorisation de travailler dans la galerie d'anatomie, où le « type Indien » est mis en scène à travers le portrait de Vincenti et l'œuvre de fiction de Guillemain. Mais, la référence la plus directe de son groupe, exposé au Salon de 1892, reste les œuvres d'Emmanuel Fremiet, sorte, de mètres étalons pour toute une génération. En effet, les deux chasseurs combattant un ours redressé sur ses pattes arrières et défendant sa portée évoquent directement *l'Ours blessé* de Fremiet, aussi connu sous les titres d'*Ours et rétiaire* et *Gladiateur et ours*. *L'Ours blessé*, exposé en plâtre au Salon de 1850, est la première version⁸²² de son *Dénicheur d'oursons* ou *Chasseur d'ours*⁸²³ (fig. 98). L'œuvre est connue du public américain grâce au sculpteur et critique d'art Truman Howe Bartlett (1835-1922)⁸²⁴, qui retranscrit à ses lecteurs américains la genèse de l'œuvre dans un article consacré à Fremiet en 1891. Rude aurait encerclé Fremiet de ses bras pour lui signifier l'intensité de l'étreinte à rendre en sculpture⁸²⁵. Par ailleurs, une deuxième version en bronze de *L'Ours blessé*, soit le *Dénicheur d'oursons*, ornait le Jardin des Plantes depuis 1885. Douglas Tilden a pu l'apercevoir lors de sa visite à la galerie d'anatomie le 2 novembre 1890, presque un an avant la mise en chantier son œuvre en septembre 1891⁸²⁶. Dans son récit rétrospectif, l'artiste préfère minimiser cette parenté manifeste en expliquant que l'action de son groupe se démarque précisément de l'étreinte mortelle de *l'Ours blessé* : « Mon *Indien et ours* sont de face, tous les deux si vigoureux que la question *Qui gagne ?* doit rester à tout instant dans l'esprit du

⁸²² La première version du *Dénicheur d'oursons* (n° 3399), présentée en plâtre au Salon 1850, est détruite dans l'incendie du Crystal Palace de New York en 1858. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Catherine Chevillot, *op. cit.*, p. 98.

⁸²³ Reproduit dans Catherine Chevillot, *op. cit.*, p. 98.

⁸²⁴ Sculpteur et critique d'art américain, Truman Howe Bartlett effectue de nombreux voyages en Europe. Il publie une série d'articles sur Fremiet dans la revue *The American Architect and Building News* de 1891 (n° 788, 790, 792, 794, 796, 798, 801, 804, 805).

⁸²⁵ « Tout en réalisant ce premier groupe, il a demandé à son maître de venir le voir, et ce dernier, estimant que l'homme n'était pas assez vigoureusement serré par l'ours, saisit son ancien élève dans ses bras et le serra jusqu'à lui ôter la vie. "Quand j'ai commencé à changer le groupe", raconte le sculpteur, "j'ai pris ma revanche de l'inquiétante étreinte que Rude m'a donné, en faisant l'ours presser la vie hors de l'homme" ».

Traduit de l'américain : « "The Wounded Bear", composed of a hunter and bear, was one of the sculptor's most important and dramatic compositions. [...] While making this first group he asked his master to come and see it, and the latter, finding that the man was not vigorously enough hugged by the bear, grasped his old pupil in his arms and nearly squeezed the life out of him. "When I began to change the group," relates the sculptor, "I took my revenge for the fearful hug Rude gave me, by making the bear squeeze the life out of the man." » Cf. Truman Howe Bartlett, *The American Architect and Buildings*, 14 février 1891, n° 790, vol. XXXI, p. 103. Article conservé dans A.A.A. Paul Bartlett Papers. Reel 4899.

⁸²⁶ Un article de presse daté du 26 septembre 1891 rapporte que le 6 septembre de la même année, Tilden avait déjà sa composition avec ses six figures largement avancées. Cf. Mildred Albronda, *Douglas Tilden: The Man and His Legacy*, Seattle, WA, Emerald Point Press, 1994, p. 37.

spectateur⁸²⁷ ». Il préserve ainsi l'originalité de son œuvre, tout en soulignant le thème commun aux deux œuvres, celui, darwinien, de la lutte pour la vie.

Evoquer le contexte français de création des œuvres de John Boyle et de Douglas Tilden à la fin du XIX^e permet de mettre en évidence le rôle des Salons dans la diffusion des théories scientifiques, à l'ombre du Muséum d'Histoire Naturelle. Par ailleurs, il permet d'apporter un éclairage nouveau sur la réception américaine de *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* et des *Indiens chasseurs d'ours*, comprises comme les archétypes d'une histoire nord-américaine. A lire leur réception critique, elles participent à la réécriture du passé précolonial de l'Amérique. Outre-Atlantique, les œuvres sont interprétées dans un rapport de vraisemblance au sujet représenté. C'est pourquoi Boyle est contraint par la Fairmont Park Association, commanditaire de l'œuvre de faire disparaître l'aigle prédateur, métaphoriquement trop lié aux représentations de l'Etat fédéral. De l'aigle à l'ours, la portée politique de l'œuvre est sauve. Alors que se déroulent les dernières guerres des Plaines, la sculpture ne peut pas suggérer, à travers la figure d'une mère amérindienne, l'insoumission des peuples autochtones au pouvoir en place.

Dans le cas de Tilden, son concitoyen Joaquin Miller (1837-1913) consacre un long poème au triomphe du sculpteur et à trois de ses œuvres, dont les *Indiens chasseurs d'ours*. Selon le poète, elles témoignent de l'amour du sculpteur pour son pays et se révèlent « entièrement américaines et en ligne avec “notre” propre prouesse et audace⁸²⁸ », en dépit de l'origine de l'inspiration et des conditions de création de l'œuvre. Les *Indiens chasseurs d'ours* sont ensuite exposés à la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893, commémorant le 400^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Le groupe monumental est encore apprécié pour avoir su tirer partie de la nature et de la vie du continent américain⁸²⁹. Il reste quelque

⁸²⁷ Lorsqu'il finit sa première étude pour les *Indiens chasseurs d'ours*, Tilden est prévenu par un ami qu'il existe un groupe similaire au jardin zoologique. Tilden juge que l'homme des cavernes représenté dans une étreinte mortelle avec un ours par Fremiet est éloigné de son groupe, où les figures sont dos à dos. Cf. Mildred Albronda, *op. cit.*, p. 37.

⁸²⁸ Traduit de l'américain : « It is enough I am privileged to record his triumphs, his three great works, all entirely American, and in line with our own prowess and daring. The Ball Player, the Tired Boxer, the Grizzly Bear, these attest his triumphs, his courage, his pride, his love of his own land. » Cf. Joaquin Miller, *San Francisco Call*, October 16, 1892. Reproduit dans Mildred Albronda, *op. cit.*, p. 38.

⁸²⁹ Johnson Rossiter ed., *The History of the World's Columbian Exposition*, New York, D. Appleton, 1897-1898, p. 409. Reproduit dans Mildred Albronda, *op. cit.*, p. 41.

temps à Chicago, où il est conservé au Field Columbian Museum, au sein des collections américaines d'archéologie, de botanique, de zoologie et de géologie précédemment exposées lors de la World's Columbian Exposition⁸³⁰. L'œuvre prend finalement place en 1895 à la California School for the Deaf, où elle est encore conservée⁸³¹. Le 13 mai 1903, lors de sa venue à San Francisco, on remet au Président Theodore Roosevelt une réplique miniature en or des *Indiens chasseurs d'ours*, œuvre d'un artiste considéré comme le « sculpteur le plus éminent de la côte Ouest ». La dédicace de la statuette mentionne que l'organisation des Pionniers californiens offre cette statuette au président, en hommage à leurs ancêtres ayant participé à la ruée vers l'or⁸³². Le maire de la ville, James D. Phelan (1861-1930), précise les raisons qui ont prévalu au choix de cette œuvre qu'il considère comme californienne par essence et qui incarne sa vision de la conquête de la Californie :

Nous voulons vous donner un souvenir de cet événement, et nous avons mis au point une idée qui est ici exprimée dans le métal précieux de nos montagnes natales, conçue par un sculpteur natif, M. Douglas Tilden, dont nous sommes fiers, réalisée par des artisans californiens et si habilement forgée. Toute en or, nous pensons qu'elle [la statuette] représente l'Etat... Pourquoi avons-nous choisi l'ours ?... L'ours était – nous avons beaucoup de respect pour lui – l'un des premiers colons... Il est mort plutôt que de se soumettre à la captivité. Il est mis à la place d'honneur sur notre grand sceau de l'Etat et notre drapeau⁸³³.

⁸³⁰ Sur l'histoire de l'œuvre aux Etats-Unis, voir William Dallam Armes, « Douglas Tilden, The Famous deaf-mute Sculptor of California », in *The Silent Worker, an illustrated monthly magazine for, by and about the Deaf of the English-Reading World*, volume 37, n° 4, Trenton, N. J. January 1925, n. p. Un exemplaire de l'article est conservé dans le Vertical File consacré à l'artiste à la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery.

⁸³¹ Tilden est élève à la California School for the Deaf de Berkeley dans l'Etat de Californie en 1882. L'ayant financièrement aidé à devenir sculpteur, l'école a conservé l'œuvre sans l'accord du sculpteur qui, selon son testament holographe, souhaitait la léguer au Bohemian Club de San Francisco. Voir à ce sujet l'article de Winfield S. Runde publié dans *The California News*, Berkeley, California, en date du 25 Septembre 1935, conservé dans le Vertical File consacré à l'artiste à la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery, et l'ouvrage de Mildred Albronda, *op. cit.*, p. 13, 21, 24. Depuis 1980, l'école et l'œuvre sont localisées à Fremont en Californie.

⁸³² Inscription en américain : « To President Roosevelt from the Society of California Pionners, the Native Sons of the Golden West, and the Native Daughters of the Golden West ». L'œuvre se trouve actuellement dans les collections de l'Old Orchard Museum de Sagamore Hill National Historic Site, à Oyster Bay, dans l'Etat de New York.

⁸³³ Traduit de l'américain : « We desire to give you some souvenir of this occasion, and we have evolved an idea which is here expressed in the precious metal of our native hills, designed by a native sculptor, Douglas Tilden, of whom we are proud, made by California artificers and wrought so deftly. Made of gold, we think it represents the state... Why did we choose the bear ? ... The bear was – we have great respect for him – one of the earliest settlers...he died rather than submit to captivity... He is put in the place of honor on our great State seal and flag. » Tiré de *San Francisco Chronicle*, May 14, 1903 pp. 2, 7. Reproduit Mildred Albronda, *op. cit.*, p. 75.

Les *Indiens chasseurs* sont oubliés du discours du maire. Ce dernier préfère évoquer l'image de l'ours comme ancêtre commun aux colons, assimilant la figure des Indiens aux dangers encourus pendant la conquête. Ainsi, à travers ce discours de récupération historique, la statuette promeut la vie laborieuse des pionniers⁸³⁴. En 1890, la fin de cette « frontière en mouvement » qui bornait encore les zones à coloniser, est annoncée par le Bureau de recensement, prélude à la réécriture des événements historiques.

La description sculptée de *La vie primitive sur les bords de l'Hudson*⁸³⁵ (fig. 99) de l'artiste français François-Michel-Louis Tonetti-Dozzi (1863-1920), résidant aux Etats-Unis depuis 1896⁸³⁶, parachève au Salon cette phase iconographique du primitif en Indien préhistorique⁸³⁷. L'œuvre, exposée au Salon de 1911, reprend les développements thématiques de la chasse et de la lutte pour la vie. Elle représente, autour d'un axe rocheux, deux Indiens : l'un debout portant sur son épaule la dépouille d'un cerf, l'autre allongé à la base de l'œuvre dans un équilibre précaire. Le groupe est réalisé aux Etats-Unis dans la propriété des Tonetti, à Sneden's Landing, dans l'Etat de New York. Pour réaliser son cerf en plâtre, le sculpteur emprunte un spécimen vivant au directeur du zoo du Bronx, William Temple Hornaday. Cette version pacifiée du combat avec l'animal sauvage remporte une médaille de 3^e classe au Salon. La correspondance de l'artiste avec son épouse Mary-Lawrence Tonetti (1868-1945), elle-même sculpteur et ancienne praticienne d'Augustus de Saint-Gaudens, évoque un projet d'achat de l'œuvre par l'Etat français en vue d'un cadeau diplomatique à la ville de New-York⁸³⁸.

⁸³⁴ Pour plus d'information sur le phénomène de récupération historique dans l'art américain, se reporter à l'article d'Alexander Nemerov, *op. cit.* « Doing the "Old America". The Image of the American West, 1880-1920 », in *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, *op. cit.* pp. 285-343.

⁸³⁵ Photographie ancienne de l'œuvre dans l'atelier de François-Michel-Louis Tonetti-Dozzi.

⁸³⁶ François-Michel-Louis Tonetti-Dozzi s'établit à New York en 1899. Il participe aux expositions américaines de la Columbian Exhibition à Chicago en 1893 et de la Louisiana Purchase Exposition à Saint-Louis en 1904. Il participe à la décoration de plusieurs monuments américains tels que la New York Library ou le Brooklyn Arch, et collabore avec Augustus de Saint-Gaudens pour les décorations de la Bibliothèque du Congrès de Washington D.C. Pour plus d'informations sur la carrière de l'artiste, se reporter à l'ouvrage de David Karel, *op. cit.*, p. 784.

⁸³⁷ A la SNBA de 1910, le sculpteur animalier Sampiero ou Lampiero Lanfranchi (?-?) présente une statuette de plâtre patiné *Après la lutte. Peau-Rouge et jaguar*. Il s'agit probablement de l'œuvre intitulée *Lion terrassant un homme*, (fig. 100) reproduite dans l'ouvrage de Pierre Kjellberg, *op. cit.*, 1987, p. 405.

⁸³⁸ « J'ai vu le ministre des Beaux-Arts et il m'a demandé si je pouvais faire le groupe en granit pour \$ 8000, 40 000 francs. Je lui ai dit que c'était un peu juste. J'aurais préféré qu'il contribue à une souscription, mais il refuse en invoquant la dignité de l'Etat et dit que c'est impossible... »

Traduit de l'américain : « I have seen the Minister of Beaux-Arts and he asked me if I could do the group in granite for \$8000, 40 000 francs. I told him this was a little close. I should have preferred that he

Selon le sculpteur, son œuvre attire au Salon l'attention des autres sculpteurs par la qualité de son exécution⁸³⁹. Mais le désintérêt final des pouvoirs publics pour ce projet s'explique sans doute par la récurrence du thème au Salon, son charme désuet et ses dimensions monumentales, élevant son coût de fabrication et d'exportation. En cette première décennie du XX^e siècle, les représentations d'Indiens ont basculé des deux côtés de l'Atlantique dans l'univers nostalgique de l'Ouest désormais présidé par la figure des cowboys.

A partir des années 1880, les combats sculptés portent la trace des enseignements que les artistes français et américains ont su tirer des avancées scientifiques et muséologiques. Les archives existantes placent le Muséum d'Histoire Naturelle au sommet des institutions scientifiques de la Troisième République qu'ils se plaisent à fréquenter. Il faut toutefois envisager la possibilité qu'ils aient consulté d'autres sources de documentation, même si les œuvres ne s'embarrassent pas de descriptions détaillées de costumes ou d'armes, préférant la nudité associée à l'état de sauvagerie de l'humanité préhistorique⁸⁴⁰. Les peuples autochtones de l'Amérique sont

contributed to a subscription but he refuses on the ground of the dignity of the State and says this is impossible... ». Cf. Isabelle K. Savell, *The Tonetti Years at Snedens Landing*, New City, N.Y., Historical Society of Rockland County, 1977, p. 108.

⁸³⁹ « [...] le groupe n'attire pas le regard des spectateurs, mais quand il arrête l'œil des sculpteurs, ces derniers trouvent que l'exécution est plus puissante et assez différente de ce que font les autres ici. » Traduit de l'américain : « [...] the group does not attract the gaze of spectators, but when it arrests the eye of sculptors, they find that the execution is more powerful and quite different from what others are doing here. » Cf. Isabelle K. Savell, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁴⁰ Par exemple, les mannequins ethnographiques sont en vogue dans les collections parisiennes, à l'instar de la Galerie Ethnographique du musée de l'Artillerie conçue par le Colonel Le Clerc (1822-1900) aidé d'Armand de Quatrefages, assisté de ses deux élèves Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) et René Verneau (1852-1938). Voir à ce sujet les articles de Gilles Aubagnac, « En 1878, les "sauvages" entrent au musée de l'Armée », in *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2004, pp. 349-354 et de Mathilde Schneider, « Muséographie des collections nord-amérindiennes en France : miroir de notre image de l'Autre », *Patrimoines*, n° 9, 2013, pp. 110-117.

Depuis décembre 1877, dix-sept guerriers amérindiens en costume de guerre et armés sont aussi visibles à l'hôtel des Invalides. En 1889, le catalogue de la Galerie d'ethnographie du musée de l'Artillerie confirme l'inspiration que le processus de reconstitution à partir de données d'ordre archéologiques ou de collectes contemporaines d'objets suscite chez les artistes. Cf. Léon Robert, *Catalogue des collections composant le Musée d'artillerie en 1889*, t.1, Paris, Imprimerie Nationale, 1889, p. 13 : « Depuis dix ans, on peut reconnaître, à chaque exposition annuelle, dans plusieurs œuvres de peinture ou sculpture, des personnages de la galerie des costumes de guerre. »

Enfin, le musée du Trocadéro présente des mannequins ethnographiques dans la petite section dévolue aux « Peaux-rouges d'Amérique du Nord » de la galerie ethnographique dès son ouverture en 1878. Ces mannequins de cire sont mentionnés par Alice L. Conklin, *op.cit.*, p. 39.

mis en scène à travers une chronologie courte, dont le peu de développement s'oppose à celle, plus longue, des peuples dits civilisés. Ces représentations dévalorisantes de l'identité indienne constituent « le substrat nécessaire à la formation d'un imaginaire racial⁸⁴¹ ». L'analyse de ces raccourcis théoriques, mis en scène à travers les œuvres des Salons, permet de comprendre comment la société française a construit l'image de l'Autre et s'est du même coup définie elle-même. La construction du « sauvage » ne se limite pas à la vulgarisation scientifique, mais s'effectue aussi dans le règne du divertissement.

⁸⁴¹ Sarga Moussa « Préface », in *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVII^e et XIX^e siècles)*, textes réunis et présentés par Sarga Moussa, Budapest, Torino, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 2003, p. 13.

2.3 PORTRAITS CHARGES, PORTRAITS EN MARGE, PORTRAITS A LA MARGE : LES IMAGINAIRES DES SOCIETES DITES “CIVILISATRICES”

Réduite à de multiples ségrégations, la figure de l'Indien s'immisce dans des espaces de représentation inhabituels, à la croisée des champs disciplinaires. Tout au long du XIX^e siècle, artistes et caricaturistes s'approprient l'identité culturelle amérindienne en l'imitant ou en la parodiant. La société française endosse aisément le costume indien, et les acteurs de la sphère artistique se plaisent à le détourner dans leurs œuvres. Aussi les œuvres étudiées témoignent-elles des stades successifs de l'appropriation des signes extérieurs de la culture amérindienne, du déguisement à l'ensauvagement final de la société civile. Critiques et historiens d'art, dont l'imaginaire s'avère saturé par les représentations des Indiens, spéculent sur les traits distinctifs de cet étranger aux contours changeants, qu'ils devinent voir dans les œuvres présentées aux Salons. Ce désordre, induit par l'usurpation identitaire et les mésinterprétations critiques, permet de soulever les paradoxes entourant l'image d'un groupe humain pensé uniforme et indivisible. Des formes métaphoriques de ces représentations se détachent le libre exercice de leurs auteurs.

2.3.1 L'ENSAUVAGEMENT : DE LA FICTION A LA SOCIETE CIVILE

Les caricatures consacrent les œuvres originales et enregistrent les émois provoqués aux salons. La charge de l'Indien participe à l'ensemble des représentations imaginaires que la société contemporaine s'est faite des hommes et de leurs différences. La parodie ne se limite par pour autant au genre artistique de la caricature, les peintres contrefont les gestes de leurs concitoyens déguisés en « sauvage », formulant à la fois un intérêt pour la figure de l'Autre et une critique de soi. Toutefois, au sein de cette théâtralisation de l'Autre, l'intension burlesque se soustrait définitivement des représentations lorsqu'il n'est plus question d'imiter mais de ségréguer un groupe social, dans l'idée d'agréger à la figure de l'Apache celle du délinquant parisien.

Rire avec les Salons caricaturaux

Exact contemporain de René de Chateaubriand, le peintre Louis-Léopold Boilly (1761-1845) est le premier artiste à réaliser une caricature dessinée d'après un sujet indien présenté au Salon. Il parodie ainsi *l'Atala au tombeau* de Girodet qu'il intitule *Flore au tombeau*⁸⁴²(fig. 101). Le dessin est par la suite lithographié par un certain Villain. Cette caricature d'œuvre du Salon fait partie des premières du genre. Elle est datée de 1829⁸⁴³. La parodie de l'œuvre de Girodet rejoue avec trois chiens le rôle de chaque personnage. Elle est l'héritière des pamphlets politico-religieux du XVI^e siècle⁸⁴⁴ qui emploient l'image des animaux. Toutefois moins féroce, *Flore au tombeau* vise avant tout la forme picturale de l'œuvre de Girodet. Boilly se moque de l'immobilité de la scène et des personnages murés dans leur propre action. Le sentiment de recueillement qui règne chez Girodet laisse place à un rire de dérision à la vue des gestes empêchés des trois chiens et de la gueule tremblante du Père Aubry canin. Par le désordre qu'elle institue, la caricature offre un versant comique à la toile de Girodet. Le silence à l'œuvre dans *Atala* est mis à mal par cette invitation au rire. Boilly propose un nouvel espace de compréhension de l'œuvre de Girodet et de sa réception contemporaine. A la dimension sage et appliquée de la peinture originale prisée du public du Salon répond, en parallèle, le burlesque de situation de la caricature de petit format, gravée et destinée à l'amateur d'art.

Ce n'est qu'à partir du deuxième tiers du XIX^e siècle que les Salons caricaturaux publiés dans la presse comique se généralisent. Sortes de comptes rendus humoristiques des œuvres exposées au Salon, ils ont la fonction d'intermédiaire imaginaire et symbolique de la représentation. « Issus de la conjonction de deux pratiques en vogue :

⁸⁴² La gravure par Villain est reproduite dans le catalogue d'exposition *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, op. cit., p. 306.

⁸⁴³ Pour l'émergence du genre des salons caricaturaux, voir le dossier du musée d'Orsay n° 41 par Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

⁸⁴⁴ Cf. Annie Duprat, « L'animal-monstre dans le vocabulaire politique français », in Sophie Harent et Martial Guédron (dir.), *Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie*, Nancy, Association Emmanuel Héré, 2009, pp. 33-40.

la caricature et le Salon écrit⁸⁴⁵ », ils évoquent « une chambre d'écho qui enregistre les bruits et les rumeurs⁸⁴⁶ » parisiennes. Ces Salons caricaturaux sont le « versant comique, nécessaire et attendu de tout fait social⁸⁴⁷ » comme l'explique Thierry Chabanne dans son étude pionnière datant des années 1990.

La caricature du tableau de Pierre-Eugène Lacoste (1818-1908) est intéressante à plusieurs titres. Elle participe en premier lieu à la reconstitution plastique d'une œuvre du Salon aujourd'hui perdue, connue à travers les traces persistantes de la charge. La caricature réalisée par Amédée-Charles Henri de Noé (1818-1879), dit Cham contribue à une histoire matérielle plus vaste, valorisant la culture visuelle d'une époque. Cham est considéré en son temps comme l'auteur le plus prolifique de caricatures d'œuvres du Salon⁸⁴⁸. Il se consacre à ce genre depuis plus de dix ans lorsqu'il dessine cette parodie de l'œuvre de Lacoste⁸⁴⁹. Le caricaturiste dessine sous forme de vignette l'épisode peint par Lacoste et emprunté au *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper que résume la notice du Salon de 1857 : *La timide et blonde Alice et l'intrépide Cora, escortées par le major Hedward Duncan et David la Gamme, professeur de chant religieux des recrues, vont rejoindre leur père, le colonel Munro. Egarés à dessein par leur guide l'indien Magna, qui cherchait le moyen de les livrer aux Mingos, alliés des Français, les voyageurs rencontrent heureusement l'éclaireur anglais, La longue-Carabine et les deux Mohicans Chingachgook et son fils Uncas qui se dévouent pour les soustraire à la fureur de leurs féroces et sauvages ennemis, les Peaux-Rouges ; dans une situation des plus critiques, au milieu des forêts impénétrables, les fugitifs, poursuivis avec acharnement, s'embarquent à la hâte dans un canot que le courageux éclaireur dirige, à travers des rapides dangereux, vers une grotte qui leur servira de refuge*⁸⁵⁰. Le caricaturiste place dans une barque quatre Indiens aux coiffes étonnantes. Trois d'entre eux rament, tandis que le quatrième, de face, s'intéresse à un personnage grisé dans l'ombre. Bras croisés, le personnage vêtu d'un chapeau semble se plaindre. Le sous-titre

⁸⁴⁵ Bertrand Tillier, « Portait de l'artiste en tortionnaire : la caricature contre Rodin », *Recherches contemporaines*, n° spécial Image Satirique, 1998, p. 277.

⁸⁴⁶ Thierry Chabanne, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴⁷ Thierry Chabanne, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴⁸ Thierry Chabanne, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁸⁴⁹ Les premiers Salons comiques de Cham datent de 1846. Il poursuit son œuvre jusqu'à sa mort en 1878.

⁸⁵⁰ Sic. *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture...*, Paris, Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vinchon, 1857, pp. 188-189.

de la vignette évoque probablement une compétition nautique contemporaine : *Le dernier des Mohicans faisant force de rame dans l'espoir d'arriver à temps pour les régates du Havre et disputer le prix au Sire de Franc-Boisy*⁸⁵¹ (fig. 102). Comme le fait remarquer Thierry Chabanne, « les Salons caricaturaux sont parsemés de références aux événements du monde extérieur dont le sens peut échapper à l'observateur contemporain⁸⁵² ». Seule, la référence de la complainte du Sir de Franc-Boisy, un quadrille de carnaval chanté aux Folies Nouvelles par Joseph Kelm (1802-1882) vers 1854, composé pour un orchestre par Mussard et arrangé pour piano par Helmann, a survécu au temps⁸⁵³.

Dans le catalogue de vente du fonds d'atelier de Lacoste, le secrétaire de l'Opéra de Paris – où le peintre travaille comme dessinateur de costumes et décorateur de 1855 à 1907 – rappelle qu'« en 1856, sa scène des Mohicans, “la Fuite à travers les Rapides”, fit sensation⁸⁵⁴ ». Le caricaturiste s'attaque par conséquent aux « patientes recherches » du peintre et à « son érudition profonde, sa scrupuleuse exactitude dans l'interprétation des styles⁸⁵⁵ ». L'analyse de la caricature permet aussi d'évoquer et d'évaluer la réception littéraire et critique de l'œuvre originale, les conditions de la réalisation de la caricature étant constitutives du succès remporté par l'œuvre au Salon. De ce fait, la caricature laisse transparaître un certain manque de rigueur dans l'interprétation peinte de l'œuvre de Cooper, que Jules Verne (1828-1905) – à qui, enfant, son père faisait la lecture du cycle de *Bas-de-Cuir* au coin du feu – ne manque pas de souligner dans son commentaire du Salon de 1857⁸⁵⁶. Son intérêt pour la toile de Lacoste intervient cinq ans avant sa rencontre avec l'éditeur Pierre-Jules Hetzel (1814-1886), en 1862, et la publication l'année suivante de *Cinq semaines en ballon* qui le fait connaître au grand public⁸⁵⁷. Si l'écrivain ne jouit pas encore de la reconnaissance publique et sociale qui

⁸⁵¹ *Le Salon de 1857 illustré par Cham*, Paris, Le Charivari, A. De Vresse, 1857, n. p.

⁸⁵² Thierry Chabanne, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁵³ Cf. Auguste Villemot, « La vie à Paris », *Chroniques du Figaro*, série 1, Paris, Hetzel, 1858, p. 249.

⁸⁵⁴ *Tableaux, aquarelles dessins, études, documents et le costume du Théâtre, provenant de son atelier et tableaux de sa collection particulière, notice et préface par Eugène Maillard, vente du 8 mars 1909*, s. l., s. n., 1909, p. 6.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁵⁶ Sic. Jules Verne, « Salon de 1857 », *Revue des Beaux-Arts. Tribune des Artistes*, t. 8, 27^e Année, livraisons 12 – 18, 15 juin - 15 septembre 1857, p. 311 : « Enfin, M. E. Lacoste nous donne un épisode du dernier des Mohicans, qui doit être en partie de son invention, car si nous possédons bien notre Cooper, jamais Alice et Cora, Duncan et David la Gamme, Chingachcoch, Uncas, et la Longue-Carabine ne se sont trouvés dans le même canot quand ils fuyaient vers la cataracte du Glenn. »

⁸⁵⁷ Le Salon de 1857 paraît en sept articles dans la *Revue des Beaux-Arts*.

sera la sienne, ce texte rappelle néanmoins son attirance pour les Etats-Unis d'Amérique, qui serviront de toile de fond à vingt-trois de ses soixante-quatre romans⁸⁵⁸. Mais les œuvres à prétexte littéraire ne sont pas les seules à être moquées par les caricaturistes. Felix Tournachon dit Nadar (1820-1910) s'attaque par exemple à une œuvre phare du Salon de 1857 (fig.103), *La Sortie du bal masqué* du peintre Jean-Léon Gérôme (fig. 104). Il précise qu'il s'agit là du tableau « le plus populaire du Salon⁸⁵⁹ ». Le critique Edmond About renchérit : « M. Gérôme est (comme on dirait en Angleterre) le lion de l'Exposition⁸⁶⁰ ». Gérôme reconnaissait lui-même, dans ses *Notes autobiographiques* rédigées en 1874, le succès inattendu de l'œuvre⁸⁶¹. En revanche, c'est surtout à son auteur que Nadar décide de s'attaquer.

Ce dernier publie ses caricatures d'œuvres des Salons accompagnées d'un long texte en légende, sous forme d'albums. Il se place ainsi en jury de son propre Salon⁸⁶². Il réserve une attention particulière à Gérôme et à sa peinture, y reconnaissant un aspect caricatural qu'il souhaite révéler aux spectateurs : « Est-ce une disposition d'état à moi particulière qui me fait suivre dans M. Gérôme comme une légère tendance caricaturale que je vois un peu dans le sujet de son duel⁸⁶³ [...] ? » A l'époque, il n'est pas le seul à juger le style de l'œuvre trop libre, puisque le critique Edmond About partage cet avis⁸⁶⁴. Selon la notice de Nadar, *La Sortie du bal masqué* met en scène six personnages costumés « un Pierrot, un Crispin, un Arlequin, un Osage, un Chinois, et un homme sérieux⁸⁶⁵ ». La vignette de Nadar est bien moins respectueuse de l'œuvre que le texte descriptif. L'attention est dirigée sur le Pierrot expirant et « son adversaire, un Yoway, ou un O-jib-Bewas quelconque, [qui] s'éloigne vers la voiture qui l'amena, le dos un

⁸⁵⁸ Jean Chesneaux et Frances Chew, « Jules Verne's Image of the United States », *Yale French Studies*, n° 43, The Child's part, 1969, p. 112.

⁸⁵⁹ Nadar, *Nadar Jury au Salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 9.

⁸⁶⁰ Edmond About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Louis Hachette, 1857, pp. 70-71.

⁸⁶¹ Jean-Léon Gérôme, *Notes autobiographiques*, présentées et annotées par Gérard M. Ackerman, Vesoul, S.A.L.S.A., 1981, p. 11 : « De cette époque date un autre de mes tableaux sur lequel je ne comptais guère et qui réussit fort bien. Je veux parler du *Duel après le bal masqué* – Composition un peu dans le goût Anglais dont le sujet empoigna le public. Exécution suffisante, quelques morceaux bien traités. Fait partie de la collection du Duc d'Aumale. »

⁸⁶² Nadar, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁸⁶³ Citation tirée de Nadar, *op. cit.*, p. 10, reproduit dans l'article de Denys Riout, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, vol. 22, n° 75, p. 53.

⁸⁶⁴ Edmond About, *op. cit.*, p. 76 : « Il ne s'est pas mis en frais de dessin dans le tableau de carnaval, parce que le dessin n'était pas indispensable au succès de l'ouvrage. »

⁸⁶⁵ Edmond About, *op. cit.*, pp. 70-71.

peu vouûté, comme si les genoux lui faillissaient sous le poids de son acte⁸⁶⁶ ». Le décor de la forêt est celui d'un théâtre de guignol encadré de rideaux de scène. Chaque personnage est transformé en une marionnette. Le caricaturiste pousse à l'extrême la représentation de chacun des gestes de ces pantins. Il réduit le vivant au mécanique et fait ainsi jaillir le rire du lecteur de son album⁸⁶⁷. Sur le devant, il schématise l'une des « deux ou trois folles plumes de l'Yoway⁸⁶⁸ », tombées au sol pendant le duel. La charge de Nadar évoque directement la critique de l'œuvre par Edmond About, qui reproche au peintre de mettre « le poli à la place du fini, une sécheresse pétrifiée à la place du dessin⁸⁶⁹ ».

A l'inverse, cinq ans plus tard, l'album caricatural de Galletti se moque en particulier de deux œuvres réalisées d'après modèles et présentées au Salon de 1861⁸⁷⁰ (fig. 105). Il s'attaque aux bustes en marbre d'un sculpteur quasiment inconnu, Francis Vincenti (?- ?), né à Lucques. Les deux guerriers représentés sont des chefs Chippewa. Si, l'identité des deux hommes est restée anonyme dans le catalogue du Salon, nous savons qu'il s'agit de *Be sheekee (Buffalo)* (fig. 93) et *Aysh-ke-bah-ke-ko-zhay (Flat Mouth)* (fig. 106) portraituretés en 1855 alors qu'ils sont mandatés dans la capitale américaine de Washington D.C. pour conclure de nouveaux traités avec le gouvernement. Dans l'album caricatural, les deux dessins représentent les bustes originaux sous la forme d'un encrier (n° 3656) et d'un porte-allumettes (n° 3657). Galletti se moque du hiératisme des deux représentations sculptées en jouant sur la forme qu'évoquent leurs coiffes. Le caricaturiste retient pour exagérer sa charge leurs attributs vestimentaires, coiffes de plumes et rubans décorés. La schématisation comique qui déforme les traits ne met pas en avant les types morphologiques. La charge détourne inconsciemment l'attention du spectateur de la fonction première des œuvres, réalisées dans le but d'aider le sculpteur Thomas Crawford dans l'élaboration des groupes ethniques sculptés du portique Est du Sénat de Washington D.C.⁸⁷¹.

⁸⁶⁶ Sic. Nadar, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶⁷ Voir, au sujet « du mécanique plaqué sur du vivant », le texte d'Henri Bergson, *Le Rire. essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

⁸⁶⁸ Nadar, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶⁹ Edmond About, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁷⁰ Cf. Galletti, *Salon de 1861. Album caricatural*, Paris, Libr. nouvelle, 1861, n. p.

⁸⁷¹ Au Salon de 1861, les deux bustes sont d'ailleurs remarqués pour leur qualité documentaire. Celui représentant *Be sheekee (Buffalo)* est acheté puis déposé dans les Galeries d'anatomie et d'anthropologie comparées du Jardin des Plantes, en vertu d'un arrêté du 27 décembre 1868. Cf. AN dossier 19 [artistes], F/21/0112.

Ces imitations burlesques parodient des œuvres jugées probablement trop circonsciées. Elles donnent une visibilité nouvelle aux éléments plastiques susceptibles de faire rire. Avec familiarité, la parodie rend hommage aux modèles qu'elles imitent. Il paraît important de souligner que *La Sortie du bal masqué* de Gérôme, présentée au Salon de 1857, illustre un épiphénomène d'une pratique diffuse dans la société française, celle de l'homme blanc déguisé en Indien.

De l'intérêt de parodier le costume de l'Autre

En 1888, Alphonse Daudet (1840-1897) ouvre sa nouvelle *Sapho* sur une scène de « fête travestie » chez l'artiste Déchelette rue de Rome. Personnages de fictions et artistes contemporains sont emportés dans les circonvolutions de la fête. Le jeune protagoniste, déguisé en Chef apache, croise tour à tour « une japonaise aux yeux de faubourg », « une novio espagnole en blanches dentelles de soie » qui « lui fourrait violemment sous le nez son bouquet de jasmins blancs », « Thomas Couture en bouledogue », « Cham en oiseau des îles » et « le sculpteur Caoudal en hussard de barque, les bras nus, ses biceps d'hercule⁸⁷² ». Le déguisement ne masque pas ici l'identité des personnages. Au contraire, le jeune héros arbore l'étendard de sa candeur à travers son costume d'Indien.

L'intrigue de *La Sortie du bal masqué* de Gérôme procède du même ressort. Les déguisements de l'Indien et des différents types de personnages de la *commedia dell'arte* tentent de préserver l'anonymat des hommes dépeints, sans y parvenir. En effet, *La Sortie de Bal* évoque un duel ayant opposé, à l'hiver 1856-1857, au bois de Boulogne, le député républicain Pierre Deluns-Montaud (1845-1907) et Symphorien Casimir Joseph Boitelle (1813-1897), préfet de police. Edmond About dans son commentaire du Salon de 1857 y fait directement référence, reprochant aux protagonistes le caractère enfantin de leur accoutrement : « Que des étudiants, au sortir du bal, trouvent plaisant de se tuer dans leurs costumes, c'est un enfantillage facile à comprendre. Mais ici les combattants et les témoins sont parvenus à l'âge d'homme et

⁸⁷² Cf. Alphonse Daudet, *Sapho*, Paris, A. Lemerre, 1926, p. 3. Le personnage de Caoudal représente en fait James Pradier.

même de notaire⁸⁷³ ». L'ingéniosité du peintre repose sur l'idée de présenter au public du Salon un drame contemporain, qui fait écho à un phénomène de mode :

Les étrangers, comme les Français raffolent de ce drame en miniature. [...] Le drame est bien fait, bien composé, touchant et pathétique : nous serons d'accord sur ce point. [...] Ne vous est-il pas arrivé quelquefois d'aller entendre un drame au boulevard ? de subir l'effet inévitable d'une pièce bien construite, de trembler pour la victime, de murmurer contre le traître, de pleurer de vraies larmes à la péripétie, et ; le rideau tombé, de dire en mettant le mouchoir dans votre poche : Suis-je bête de m'être intéressé à des hommes si mal dessinés ! Les personnages de M. Gérôme sont six de ces braves gens que nous avons tous rencontrés du coude dans les couloirs de l'Opéra [...] ⁸⁷⁴.

Le hiératisme de la toile de Gérôme n'est pas sans rappeler l'art de la pantomime, un univers auquel appartiennent Arlequin, Pierrot et Crispin. L'œuvre évoque plus particulièrement le genre macabre, mis en scène dès les années 1840 par le romancier et critique d'art Champfleury à travers deux pièces, *Pierrot, valet de la mort*⁸⁷⁵ et *Pierrot pendu*⁸⁷⁶. Or, la pantomime se détourne au fur et à mesure de son public populaire pour contaminer les sphères artistiques des Salons. Comme l'explique Jean Starbinski dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque* : « A la fin du siècle, le théâtre populaire sera définitivement mort, mais le personnage de Pierrot, comme celui d'Arlequin, aura passé aux mains d'écrivains "cultivés" : il sera devenu un thème littéraire, souvent imprégné d'ironie funèbre, un lieu commun poétique et un rôle de bal masqué. Images résiduelles⁸⁷⁷ ». Les représentations picturales rendent compte de l'intégration de l'Indien dans l'univers théâtral reposant sur l'improvisation d'acteurs masqués. Plus encore, la présentation de ces œuvres au Salon participe alors à la reconnaissance artistique du genre.

Ces mêmes personnages masqués étaient un an plus tôt les héros d'une autre scène de duel peinte par Thomas Couture (1815-1879)⁸⁷⁸. Arlequin, Pierrot et Crispin,

⁸⁷³ Edmond About, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁷⁴ Edmond About, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁸⁷⁵ Champfleury, *Pierrot, valet de la mort : pantomime en sept tableaux*, Paris, impr. de Gerdès, 1846.

⁸⁷⁶ *Pierrot pendu* (1847) s'inspire d'une pantomime célèbre le *Marchant d'habits*.

⁸⁷⁷ Jean Starbinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2004, p. 19.

⁸⁷⁸ A noter la présence, dans l'œuvre de Thomas Couture, d'une huile sur toile intitulée *Pierrot Politique* datant de 1857 et conservée au Chrysler Museum of Art de Norfolk (Virginie). Le peintre explique s'être inspiré de l'apparition d'un arlequin dansant lorsqu'il travaillait tard à la chapelle Saint-Eustache où était enterré le célèbre comédien Joseph-Dominique Biancolelli (1636-1688) dit Dominique. Cf. Eric Zafran, *French Salon paintings from Southern collections*, Atlanta, Ga., High Museum of Art, 1982.

accompagnés d'un Indien, se trouvent réunis dans un sous-bois pour un *Duel après le bal masqué* (fig. 107). Le peintre avait souffert de voir son œuvre éclipsée par celle de Gérôme. Aussi, dans le long passage qu'il consacre à *la Sortie du Bal* de Gérôme, Edmond About ironise-t-il sur la paternité du thème revendiquée par Thomas Couture, par-delà le chagrin du peintre :

Je ne veux discuter ni le fond de la pièce, ni la vraisemblance, ni surtout ces misérables questions de priorité qui font tant de bruit autour des théâtres du boulevard. M. Couture a peint, lui aussi, un duel de Pierrots, et il assure qu'il avait déposé son esquisse à la chambre de commerce avant M. Gérôme. Quelle que soit la date de son brevet, l'invention n'est pas nouvelle, ou plutôt ce n'est pas une invention. Le bois de Boulogne a vu deux ou trois de ces duels enfarinés, et l'idée est tombée dans le domaine public, surtout si les inventeurs sont morts. Ce qui eût été intéressant, c'est de voir le tableau de M. Couture exposé en concurrence dans la salle de M. Gérôme. Mais M. Couture vend ses tableaux à la veille de l'exposition. M. Couture boude le public et sa critique ; M. Couture ne nous pardonne pas sa chapelle de Saint-Eustache ; M. Couture s'est retiré dans sa tente où il panse les blessures d'une maladie bien chère : sa vanité⁸⁷⁹.

L'œuvre et le critique rendent compte de la popularité du travestissement, devenu un véritable divertissement. Le déguisement de l'Indien se résume alors à peu d'accessoires. Une certaine trivialité est inhérente à ces œuvres qui s'affichent comme un théâtre de l'altérité. Pourtant, elles se révèlent instructives pour comprendre ce que les Euro-américains reconnaissent et retiennent de la culture « sauvage » nord-américaine. Les commentaires de la toile de Gérôme incorporent la figure de l'Indien parmi les types populaires de la comédie. L'image de l'homme blanc en Indien participe à l'éclosion des représentations artistiques de l'industrie du spectacle.

Une toile du Salon de 1870, *Un cirque en Province*⁸⁸⁰ (fig. 108), présentée par l'américain Frédéric Arthur Bridgman (1847-1928), ancien élève de Gérôme, est ainsi représentative de cet usage du déguisement d'Indien. La composition dépeint un spectacle d'acrobatie, en cours sous le chapiteau d'un cirque, son public et les coulisses. Les couleurs pastel du costume des acrobates et des clowns sur la piste tranchent avec le costume traditionnel, sombre, des spectateurs bretons. Sur les gradins, dos à la scène, un Indien est distinctement reconnaissable à son bouquet de plumes multicolores plantées au sommet de sa tête, sa culotte de peau et son bijou de bras doré. L'œuvre, réalisée

⁸⁷⁹ Sic. Edmond About, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁸⁸⁰ Je remercie Emily Burns de m'avoir signalé cette œuvre. L'œuvre est passée en vente chez Sotheby's le 8 novembre 2012 à New York.

dans son atelier du manoir de Lezaven, reproduit un cirque que Bridgman a vu dans les environs de Pont-Aven⁸⁸¹. Aux Etats-Unis, la toile est connue sous le titre *American circus in France* depuis son exposition à la National Academy of Design de New York en 1875. La présence de l'Indien ne semble pas être la raison de la requalification du cirque itinérant en cirque américain. Ce changement de titre aurait été dicté par la volonté du peintre de voir l'œuvre achetée par l'un de ses compatriotes, ainsi que l'avance Ilene Susan Fort, auteur d'une thèse sur l'artiste⁸⁸². En effet, le titre *American circus in France* fait avant tout la promotion de l'ingénieuse invention d'un Américain nommé Joshua Purdy Brown (?-?), qui eut l'idée vers 1825 de couvrir l'espace scénique d'une toile de tente. Cette innovation facilite la mobilité du cirque, réduit son coût de fonctionnement et offre ainsi de nouvelles possibilités de programmation. La présence de l'Indien répond aux impératifs du cirque d'étonner et de surprendre son public. Son personnage fait partie intégrante du divertissement, et témoigne de la perméabilité entre le monde théâtral et l'univers circassien⁸⁸³.

Ces contrefaçons de l'homme blanc en Indien résultent d'une stratégie d'appropriation ethnocentrique qui repose sur une pratique séculaire, en Europe comme en Amérique⁸⁸⁴. Endosser le costume de l'Indien dans les univers clos des soirées mondaines ou des spectacles de cirque relève d'une expression populaire. Cette pratique, qui s'apparente au jeu et à l'univers de la performance, se moque aussi de l'attitude de l'homme blanc en quête d'exotisme que la littérature romanesque a vulgarisée des deux côtés de l'Atlantique. Issu de l'imagination de James Fenimore Cooper, Natty Bumppo, aussi connu sous le nom d'œil-de-faucon (Hawkeye) en est le parangon. Balzac, admiratif du personnage, appréciait déjà « ce magnifique

⁸⁸¹ Cf. André Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, Ed. "Ouest-France", 1994, p. 24.

⁸⁸² Ilene Susan Fort, *Frederick Arthur Bridgman and the American fascination with the exotic near east*, thèse en histoire de l'art, New York, City University of New-York, 1990, p. 68.

⁸⁸³ Ce parallèle est démontré dans l'essai de Dominique Jando, « Les Origines Mondiales du Cirque », *The Circus 1870-1950*, Paris, Taschen, 2008, p. 94 : Le sergent anglais Philip Astley, que l'on reconnaît comme l'inventeur du cirque moderne, s'inspire en 1780 « des théâtres commerciaux, il achevait ses spectacles avec une pantomime, une farce faisant appel à des héros traditionnels et populaires tels qu'Arlequin, Colombine et le Clown, un personnage comique issu du théâtre élisabéthain ».

⁸⁸⁴ Concernant le versant américain du phénomène au XX^e siècle, se reporter aux ouvrages de Shari Michelle Huhndorf, *Going native: Indians in the american cultural imagination*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2001 et Philip Joseph Deloria, *Playing Indian*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 1998.

hermaphrodite moral né de l'état sauvage et de la civilisation⁸⁸⁵ » pour sa double qualité de coureur des bois et d'Indien. Les principales raisons évoquées pour expliquer son « ensauvagement » sont liées au désir de retourner à un état de nature idéal. Cette métamorphose individuelle participe d'un engouement plus vaste des artistes, souvent américains, comme en attestent les professions de fois écrites dans leurs correspondances ou le genre du portrait d'artiste en « sauvage »⁸⁸⁶. L'artiste se plaît ainsi à adopter un mode de vie nomade, afin de tenir à distance un monde artificiel, source d'inspiration tarie. George Catlin, parmi d'autres, recherche l'intensité des sentiments en embrassant le mode de vie des Indiens. Son portrait par le peintre anglais William Fisk (1796-1872) présente le stade de l'accomplissement ultime de la métamorphose réussie de l'artiste en Indien, à ceci près qu'il se trouve à Londres en 1849 (fig. 109). Au début des années 1840, un article humoristique d'Emile de La Bédollière (1812-1883) résume avec acuité la crédulité de l'artiste en quête d'authenticité⁸⁸⁷. L'auteur se moque du numéro donné par « un véritable sauvage » et son interlocuteur exclusif, un artiste parisien⁸⁸⁸. Ce dernier « inaccessible à l'effroi », se dit capable de parler la langue, qu'il connaît depuis l'enfance, de ce « roi des Caraïbes ». La farce, illustrée par une vignette de Raymond Pelez (1815-1874), finit par une mise en scène du couple mal ajusté en pleine lutte⁸⁸⁹ (fig. 110). L'artiste naïf est trompé par un charlatan qui ne possède de l'Indien que les oripeaux. Cette identification de l'artiste à l'Indien perdure donc sous diverses formes au cours du XIX^e siècle. A la fin du siècle, elle prend une orientation notable au sein de la communauté artistique américaine de Paris. De nombreux artistes adoptent le costume indien pour revendiquer

⁸⁸⁵ Margaret Murray Gibb, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁸⁶ Il existe au moins deux photographies représentant le peintre canadien Paul Kane habillé d'une chemise et d'un leggings de peaux. Les prises de vues ont été réalisées lors de son expédition de 1846-1848 et dans les années 1860. Elles sont reproduites dans l'article de I. S. MacLaren, « "I Came to Rite Thare Portraits": Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal*, vol. 21, n° 2, 1989, pp. 19, 22.

⁸⁸⁷ Emile de La Bédollière, « Les Banquistes », *Les Français peints par eux-mêmes. Province : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1841, t. 1, pp. 130-144.

⁸⁸⁸ La critique d'Emile de La Bédollière pourrait s'appliquer à un artiste comme Courbet, même si ce dernier dénonce habilement le schéma réducteur que l'on associe à la vie du Bohémien : « [...] dans votre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage. Il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. [...] Pour cela je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien. Vous vous trompez, ce n'est pas ce qu'on appelle banquiste. Le banquiste c'est le flâneur, c'est celui qui n'a que les dehors de ce qu'il professe, tels les académiciens, les arracheurs de dents montés sur des carrosses et maniant de l'or ». Lettre de Gustave Courbet à Francis et Marie Wey datée du 31 juillet 1850 de Dijon. Reproduite dans l'ouvrage : Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, pp. 91-92.

⁸⁸⁹ Emile de La Bédollière, *op. cit.*, p. 141.

une identité authentiquement américaine. Dans le domaine de l'art, le costume de l'Indien consacre alors une quête nationale. Dans sa thèse, Emily Burns montre comment le contexte artistique français de la fin du siècle a influencé cette construction de l'image de l'artiste américain en exil⁸⁹⁰. Non sans naïveté, elle trouve son aboutissement à travers le travestissement en Indien. Mais le déguisement en Indien ne se limite pas à cet accommodement américain sur la scène artistique française de la fin du siècle. De manière quasi simultanée, l'époque associe un groupe de jeunes marginaux parisiens de la Belle Epoque avec les Apaches, réputés pour leurs prétendues qualités guerrières.

L'Apache, marginal de la société française de la Belle Epoque

Le pastel que Louis Auguste Mathieu Legrand (1863-1951) expose en 1903 à la Société Nationale des Beaux-Arts témoigne d'un type d'exploitation de la figure de l'Indien des plus insolites. Son titre évoque précisément un groupe de jeunes délinquants de la Belle Epoque. *Le souper de l'apache*⁸⁹¹ (fig. 111) met en scène le dilettantisme d'un jeune homme blanc en train de fumer, attablé aux côtés d'une conquête féminine. Cette appropriation, qui consiste à choisir le nom d'un peuple amérindien réputé pour sa dangerosité, a été étudiée jusque là sous l'angle de la littérature française. En effet, celle-ci aurait joué un rôle avant-coureur dans le processus d'assimilation « des barbares de l'intérieur aux Indiens d'Amérique⁸⁹² » selon l'historien Dominique Kalifa. Les comportements des héros de la *Comédie Humaine* de Balzac prêtent, par exemple, à de nombreuses allusions. Margaret Murray Gibb évoque cette transposition dans l'œuvre de l'écrivain comme « un petit outil bien commode à retoucher son travail⁸⁹³ ». A titre d'exemples, Balzac convoque, sans véritable distinction entre les peuples, le sourire de l'Iroquois avant le scalpe de son ennemi dans le roman *Pierrette* (1840), ou encore la dissimulation impénétrable du visage du

⁸⁹⁰ Sur ce sujet en particulier, se reporter au chapitre de la thèse d'Emily Burns, « “Warpaint and Feathers”: Playing Indian in Paris », in *Innocence Abroad: The Construction and Marketing of an American Artistic Identity in France, 1880-1910*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction du Professeur Angela Miller, St. Louis, Washington University, dec. 2012, pp. 149-152.

⁸⁹¹ Le pastel et fusain sur papier est reproduit dans l'ouvrage : *La Peinture française au Musée Pouchkine*, Paris, Editions Cercle d'art, Léningrad, Editions d'art Aurore, 1980, planche 191, n. p.

⁸⁹² Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹³ Margaret Murray Gibb, *op. cit.*, p. 152.

Mohican dans *La Cousine Bette* (1847). Les références explicites sont généralement connotées négativement⁸⁹⁴. Alexandre Dumas (1802-1870), quant à lui, rend familier à son public l'« existence pauvre, libre et gaie⁸⁹⁵ » des *Mohicans de Paris* (1854-1859), en imitant les héros de Cooper. Dominique Kalifa étudie en particulier la progression, dans les représentations littéraires, du rôle central accordé à l'Apache en tant « qu'archétype du sauvage féroce et sanguinaire⁸⁹⁶ » en France. L'assimilation des Apaches aux voyous s'accélère donc avec les romans d'aventure qui s'enracinent dans l'histoire de la conquête des territoires des Etats du Texas en 1845 et de la Californie après la guerre américano-mexicaine de 1846-1848. En effet, l'épopée mexicaine s'impose comme référence fondamentale de la littérature d'aventure au XIX^e⁸⁹⁷. Les histoires des romans d'aventure, se superposent en partie avec l'intention colonisatrice du comte Charles René Gaston Gustave de Raousset-Boulbon (1817-1854) dans la région de la Sonora vers 1850⁸⁹⁸. Les Apaches y sont décrits comme « faux, cruels, mauvais⁸⁹⁹ ». Ils incarnent le dernier degré de la sauvagerie pour les écrivains comme pour leurs lecteurs. Un basculement symbolique s'amorce lorsque les Apaches deviennent les « héros de faits divers⁹⁰⁰ » parisiens. Héritiers d'un système de représentations littéraires complexe, les Apaches perturbent d'abord les quartiers nord de Paris, puis son centre⁹⁰¹. Les circonstances qui ont prévalu à ce glissement

⁸⁹⁴ Margaret Murray Gibb, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁹⁵ Margaret Murray Gibb, *op. cit.*, p. 179.

⁸⁹⁶ Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁹⁷ Cf. Sylvain Venayre, *op. cit.*, 1998, pp. 123-137.

⁸⁹⁸ A l'Exposition universelle de 1855, Aimé Gabriel Adolphe Bourgoïn (1824-ap.1866) présente *Une Halte. scène de la vie d'aventuriers au Nouveau Mexique* dans la section française des Beaux-Arts, alors en parfaite adéquation avec le développement des thèmes sud-américains de la littérature d'aventure. Il est probable que des Indiens soient représentés dans cette toile, à ce jour non localisée. Au Salon de 1870, qui ouvre sept mois avant la chute du Second Empire et clôt définitivement l'épisode de l'intervention française au Mexique, c'est au tour du peintre Emile Brisset (1844-1904) de présenter une peinture à ce jour non localisée ayant un thème d'origine mexicaine : *Indiens apaches enlevant des femmes blanches, dans la Sonora (Mexique)*. Edouard Letourneau présente plus tardivement, au Salon de 1876, un groupe en cire intitulé *Combat entre un mexicain et un indien*. L'œuvre est elle aussi non localisée.

⁸⁹⁹ Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁰⁰ Michelle Perrot, « Dans le Paris de la Belle Epoque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007/1, n° 67, p. 71.

⁹⁰¹ Emmanuel Pernoud, « L'enfant au square. Réalités et fictions de la peinture à la Belle Epoque », *Enfances & Psy*, 2010/1, n° 46, p. 153.

sémantique restent toutefois obscures⁹⁰². Chroniqueur du Palais de Justice, journalistes et malfaiteurs se disputent la paternité du terme générique⁹⁰³.

Quant à la figure féminine au premier plan du pastel de Legrand, avec ses longs cheveux blonds relevés par un haut chignon, elle évoque plus précisément la jeune prostituée Amélie Hélie dite Casque d'or. La jeune femme, au cœur d'un conflit opposant deux bandes rivales, devient dès 1902 une « icône du Paris populaire⁹⁰⁴ ». Sa silhouette identifiable est largement propagée à l'époque par les « vignettes, des dessins, des illustrations de toutes sortes⁹⁰⁵ ». Ainsi, un numéro de *La Vie illustrée* de 1902 présente une photographie de « Casque d'or posant devant le peintre Albert Depré pour le prochain Salon⁹⁰⁶ ». Contrairement à la légende, le portrait de Casque d'or par Albert Depré (1861-1937) n'a pas figuré au Salon des Artistes Français, ce qui n'empêche pas le succès de l'œuvre de Legrand, qui entre, après son exposition en 1903, dans la collection de l'homme d'affaires russe Ivan Abramovic Morozov (1871-1921)⁹⁰⁷. Une eau-forte la représentant est achetée par l'Etat français au Salon de la Société des peintres et graveurs français en 1910 (n°157)⁹⁰⁸. L'œuvre de Legrand montre combien l'affaire criminelle de Casque d'or a popularisé le terme « Apache » en mettant à jour les activités de cette « micro-société⁹⁰⁹ » de voyous. Elle pose la question de la femme

⁹⁰² Se reporter à ce sujet à l'article de Michelle Perrot, *op. cit.*, pp. 71-78.

⁹⁰³ Dans les notes 1, 2 et 3 de son article, Dominique Kalifa regroupe les sources citées comme étant à l'origine du vocable. Il s'agirait pour les journalistes : de Victor Morris, journaliste du *Matin* selon Louis Latzarus dans « Les malfaiteurs parisiens », *Revue de Paris*, 1^{er} juin 1912, p. 527 ; d'Arthur Dupin du *Journal* selon Marcel Montardon dans « Histoire du milieu de casque d'or à nos jours », Paris, Plon, 1969, p. 19. Il est aussi possible qu'un policier soit à l'origine du vocable. Le secrétaire du commissariat de Belleville aurait déclaré à un voyou « mais ce sont de vrais procédés d'Apaches ». Cité par E. Laut dans le *Supplément illustré du petit Journal*, 23 juin 1910. Il est aussi envisageable que le vocable vienne du milieu des « rôdeurs » parisiens selon l'interrogatoire de J. Mercier dit « La souris de Belleville » par le commissaire Pelatan, publié dans *Le Matin*, 31 août 1900. Sur ces attributions, se reporter à l'article de Dominique Kalifa, « Les Fondamentaux de la Sécurité Chez les Apaches. Un texte de Paul Matter, « Chez les Apaches », *Revue politique et littéraire* (1907) », *Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 18, 4^e semestre, 1994, p. 160.

⁹⁰⁴ Cf. *Eternelles coupables : les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008, p. 36.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ La photographie de Casque d'or posant, en « gigolette », devant le peintre Albert Depré pour le prochain Salon publiée dans *La Vie illustrée* n° 179 de 1902, est reproduite dans *Eternelles coupables : les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁰⁷ L'œuvre se trouve répertoriée parmi la collection d'Ivan Abramovic Morozov dès 1912. Cf. Valentine Vassutinsky-Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, thèse de 3^e cycle en Etudes slaves, Paris, Université Paris X Nanterre, 1968, vol. 2, p. 420.

⁹⁰⁸ Se reporter au dossier d'achat AN dossier 23 ; [artistes] F/21/4234. L'œuvre, aujourd'hui non localisée, a été déposée un temps au musée du Luxembourg.

⁹⁰⁹ Terme emprunté à Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 74.

« au cœur de la violence apache⁹¹⁰ », donnant à Casque d'or une place de premier ordre dans cette représentation du couple souteneur-prostituée.

L'introduction dans le monde judiciaire des Apaches évoque également à l'historien de l'art, la genèse de la méthode du « bertillonnage », dans le but de fichier les criminels. Les travaux photographiques du prince Roland Bonaparte (1858-1924)⁹¹¹, sur un groupe d'Omahas venus en France en 1883 et résidant au Jardin d'acclimation, en sont les précurseurs (fig. 112). Présentées à l'Exposition universelle de 1889, les planches photographiques proposent deux vues de face et de profil de chacun des sujets, contribuant ainsi au développement du portrait signalétique, en anthropologie d'abord, puis en identification judiciaire, précédant de quelques années ceux du chef du service photographique de la Préfecture de Police de Paris, Alphonse Bertillon (1853-1924). Le glissement sémantique des dernières décennies du XIX^e siècle permet d'évaluer la réception auprès du public français de l'image des Amérindiens que l'on présentait dans « un état de sauvagerie » sur le chemin de la civilisation.

Les représentations dévalorisantes de l'Indien ne se limitent pas aux œuvres des Salons décrivant un Indien de carnaval, burlesque et marginal. Sa figure fait aussi l'objet de spéculations chez les acteurs du domaine artistique, qui construisent et aident à la propagation des mythes.

2.3.2 CES INDIENS QU'ILS CROYAIENT VOIR AUX SALONS

Certaines œuvres des Salons entraînent des confusions inattendues chez l'historien d'art et le critique contemporain. Ces confusions donnent lieu à des commentaires arbitraires qui renseignent sur la puissance de l'imagination des spectateurs. L'étude de trois cas répertoriés met en évidence des caractéristiques communes aux œuvres et pourtant inhérentes à la perception des spectateurs. Elles dressent le portrait d'un Autre barbare, en marge de la société, pour qui l'errance est une condition de survie.

⁹¹⁰ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 73.

⁹¹¹ Géographe, ethnographe, botaniste et photographe, le prince Roland Bonaparte est président de la Société de géographie et de l'Institut international d'anthropologie. Il est le petit-fils de Lucien Bonaparte (1775-1840) et le père de Marie Bonaparte (1882-1962).

Le sauvage en mercenaire

Dans une publication illustrée de cent planches en photogravure par l'entreprise Goupil & Cie, le jeune inspecteur adjoint des Beaux-Arts, Armand Dayot (1851-1934) consacre une longue notice aux *Mercenaires de Carthage* (fig. 113) de Gustave Surand (1860-1937). Présentée au Salon de 1884⁹¹², l'œuvre est inspirée de *Salammbô* (1862) de Gustave Flaubert (1821-1880)⁹¹³. Dayot rappelle que la scène représentée se situe sur la route de Sicca où Carthage repousse les Barbares insurgés qui exigent leur solde⁹¹⁴ :

[...] cent pas plus loin ils en virent deux autres, puis, tout à coup, parut une longue file de croix supportant des lions. Les uns étaient morts depuis si longtemps qu'il ne restait plus contre le bois que les débris de leurs squelettes ; d'autres, à moitié rongés, ouvraient la gueule en faisant une horrible grimace ; il y en avait d'énormes ; l'arbre de la croix pliait sous eux et ils se balançaient au vent, tandis qu'au-dessus de leurs têtes des bandes de corbeaux tournoyaient dans l'air, sans jamais s'arrêter. Ainsi se vengeaient les paysans carthaginois quand ils avaient pris quelque bête féroce ; ils espéraient, par cet exemple terrifier les autres. Les barbares, cessant de rire, tombèrent dans un long étonnement : "Quel est ce peuple", pensaient-ils, "qui s'amuse à crucifier des lions"⁹¹⁵ ?

Armand Dayot reproche au jeune peintre d'avoir osé concurrencer l'écrivain « pour peindre une énorme toile qui, disons-le bien vite, est remplie de brillantes promesses, mais qui n'est que le reflet pâle et tremblant de la superbe peinture de Flaubert⁹¹⁶ ». Son sentiment est confus entre l'admiration qu'il éprouve pour les pages du romancier et le talent de Surand qu'il trouve diminué par des détails incongrus égrénés au fil de sa critique. En connaisseur, il aurait voulu voir la toile « chaude, brûlante, enflammée, comme celle du désert que traverse le Caïn de Cormon poursuivi par la malédiction divine⁹¹⁷ » reconnaissant toutefois « malgré ce qui manque à plusieurs éléments du

⁹¹² Gustave Surand est lauréat d'une bourse de voyage obtenue au Salon de 1884. L'œuvre est également présentée à l'Exposition décennale de peinture de l'Exposition universelle de 1889.

⁹¹³ Armand Dayot, *Salon de 1884. Cent planches en photogravures, par Goupil et Cie*, Paris, L. Baschet, 1884, pp. 59-61. La reproduction de l'œuvre est en page 65.

⁹¹⁴ Je remercie particulièrement Anne-Sophie Aguilar, auteur d'une thèse sur Armand Dayot, de m'avoir signalé cette œuvre.

⁹¹⁵ Armand Dayot, *op. cit.*, 1884, pp. 59-60.

⁹¹⁶ Armand Dayot, *op. cit.*, 1884, p. 60.

⁹¹⁷ *Ibid.*

tableau, [qu']il se dégage de l'œuvre de M. Surand une grande impression⁹¹⁸ ». Enfin, il relève une incohérence parmi le groupe de Barbares aux multiples origines et interpelle son lecteur à ce sujet : « Pourquoi place-t-il dans la foule de ses personnages, au premier plan du tableau, un superbe Indien peau-rouge, en costume de guerre⁹¹⁹ ? » En érudit, Dayot convoque les textes anciens pour souligner ce qu'il pense être une erreur de la part de Surand : « Polybe raconte, il est vrai, que l'armée exotique rassemblée par Carthage dans sa lutte contre Rome, était composée d'éléments très hétérogènes et que le Ligure marchait dans les rangs entre le Grec et le Libyen, mais il ne nous apprend pas, et le motif de cette omission me paraît très saisissable, que l'Amérique ait fourni son contingent dans le recrutement des Mercenaires⁹²⁰ ». Dayot reconnaît un Indien dans l'œuvre de Surand à sa coiffure nattée rehaussée d'une plume de paon, à ses bijoux aux oreilles, à sa couverture unie et décorée à ses extrémités de trois bandes de couleur ; enfin, à son arc. La représentation des Mercenaires a fréquemment retenu l'attention des critiques dans les nombreux commentaires de l'œuvre⁹²¹. Traités avec « une vulgarité misérable⁹²² » selon la revue lyonnaise *La Controverse*, ils participent néanmoins à donner « un accent de couleur locales des plus réussis⁹²³ » au goût du critique de *La Lanterne*. Dans les montagnes de la Numidie, parmi les Mercenaires de la ville de Carthage, Flaubert regroupe des « grecs », des « gaulois », des « libyens », des « nègres » et des « ibériens ». Une distinction entre « les groupes variés de ces gens de toute nationalité⁹²⁴ » qu'arrive à établir le critique Henry Fouquier (1838-1901)⁹²⁵ dans cet épisode qu'il retient comme étant « plein de couleur ». Là où Dayot voyait un Peau-Rouge d'Amérique, il y distingue nettement « l'Ibère ou le Calabrais avec sa famille et sa femme portant l'enfant au dos ». L'interprétation de Dayot est symptomatique de l'intérêt porté à l'identité physique et culturelle des hommes et à sa présumée permanence aux cours des évolutions de l'Histoire. L'œuvre littéraire comme artistique

⁹¹⁸ Armand Dayot, *op. cit.*, 1884, pp. 60-61.

⁹¹⁹ Armand Dayot, *op. cit.*, 1884, p. 61.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ Les journaux suivants mentionnent rapidement l'œuvre : *Le Figaro* du 1^{er} mai 1884, n° 122, p. 1 ; *Le Temps* du 12 juin 1884, n° 8446, n. p. ; *Le Gaulois* du 3 mai 1884, numéro bis, p. 3 ; *Le Monde Illustré* du 3 mai 1884, 28^e année, n° 1414.

⁹²² George Doncieux, « La peinture en 1884 », *La Controverse : revue des objections et des réponses en matière de religion...*, 15 mai 1884, nouvelle série, t. 1, p. 488.

⁹²³ Camille Guymon, « Le Mouvement artistique », *La Lanterne*, 29 juillet 1884, 8^e année, n° 2656, n. p.

⁹²⁴ Camille Guymon, « Salon de 1884 », *La Lanterne*, 6 mai 1884, 8^e année, n° 2572, n. p.

⁹²⁵ Henry Fouquier, « Le Salon de 1884 », *Gil Blas*, 1^{er} mai 1884, 6^e année, n° 1626, p. 2.

reflètent le discours racologique de la fin du siècle, qui insiste sur le clivage des peuples et leurs dissemblances. La guerre des Mercenaires « oppose diamétralement et dramatiquement civilisation et barbarie⁹²⁶ ». Comme le remarque Sarga Moussa en introduction de l'ouvrage sur *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature*, « Flaubert subvertit le schéma du conflit des deux “races” et fait de Carthage une ville qui repose elle-même sur une multitude de ségrégations internes⁹²⁷ », en choisissant pour sujet la révolte des Mercenaires. Le parallèle que fait Dayot entre la figure de l'Indien et les peuples ayant servi les intérêts d'une cité qui les a trompés avant de les assassiner ne paraît pas insensé. D'autant que l'instant choisi par le peintre inverse le droit du colonisateur et du conquérant concédé à Carthage et ses rapports aux Mercenaires barbares, victimes de violence et d'exclusion⁹²⁸. Avec le sacrifice des lions, « Carthage tombe dans une inhumanité très en-deçà de la bestialité⁹²⁹ », qui s'oppose à l'humanité toute fraternelle des Barbares. L'Indien symbolise la primitivité des Mercenaires, « la pureté d'un état de nature⁹³⁰ » dépeint par Flaubert. Bien qu'intéressé par la représentation des types, Dayot omet de commenter trois œuvres présentées au même Salon de 1884, une *Indienne* de l'affichiste et illustrateur d'Alfred-Victor Choubrac (1853-1902), *L'Enterrement d'Atala* (n° 617) de Gustave Courtois (1853-1923) et le *Chactas tourmenté* d'Eugène Marioton (1854-1933)⁹³¹. Il préfère se tourner vers une page d'histoire des affrontements des « races », inspirée par son interprétation personnelle de l'œuvre de Flaubert.

⁹²⁶ Corinne Saminadayar-Perrin « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans Salammbô », in *Revue Flaubert* [en ligne], n° 10, « Animal et animalité chez Flaubert », 2010. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/sommaire.php?id=10>.

⁹²⁷ Analyse empruntée à Sarga Moussa dans l'introduction de l'ouvrage collectif : *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVII^e et XIX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 15.

⁹²⁸ Ce point est notamment discuté par Corinne Saminadayar-Perrin dans le développement de son article « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans Salammbô », *op. cit.*

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ Il s'agit de la toile de l'affichiste et illustrateur d'Alfred-Victor Choubrac (1853–1902), *Indienne* (n° 534), aujourd'hui non localisée. *L'Enterrement d'Atala* (n° 617) de Gustave Courtois (1853-1923) est également présenté au Salon de 1884 et reste non localisé. Enfin, Eugène Marioton (1854-1933) présente au même Salon, un *Chactas tourmenté* (n°4398), dont la pose et la nudité permettent, plus que ses accessoires, de le reconnaître comme l'amant d'Atala.

Le sauvage en bohémien

*L'éleveur d'ours*⁹³² du sculpteur Paul Wayland Bartlett (1865-1925), connu récemment aux Etats-Unis sous le titre de *Bohemian Bear Tamer*⁹³³, n'a pas toujours été compris pour ce qu'il représente. Certains critiques contemporains, sans doute influencés par la réception préalable de l'œuvre et ses diverses interprétations au regard de ses différents titres, ont cru voir la description d'un jeune Amérindien dressant un ourson.

L'éleveur d'ours tient une place particulière dans la carrière de l'artiste américain puisqu'il connaît un véritable succès lors de ses multiples expositions et fait connaître son auteur à son pays d'origine, les Etats-Unis⁹³⁴. En effet, le groupe sculpté est présenté pour la première fois dans sa version en plâtre au Salon de 1887. Il représente deux oursons à l'air malhabile qu'un jeune dresseur tente d'apprivoiser. Un an plus tard, la fonderie Siot-Decauville & Perzinka, ayant conclu un contrat avec le sculpteur pour éditer deux tailles de réduction, expose au Salon un exemplaire en bronze⁹³⁵. Paul Wayland Bartlett présente à nouveau un bronze fondu – cette fois, par l'entreprise Gruet à la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1889 – sous le titre de *Bohemian*⁹³⁶ (fig. 114). *Le Bohémien*, en français, est notamment distingué et reproduit au trait dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* par André Michel (1853-1925), futur conservateur du département des sculptures du musée du Louvre. Ce dernier admire les qualités artistiques du *Dresseur d'ours* et rappelle l'apprentissage de Bartlett auprès du sculpteur français Emmanuel Fremiet⁹³⁷ : « Les sculpteurs des Etats-Unis, ceux du moins qui exposent au Champs de Mars, sont tous élèves de notre Ecole :

⁹³² L'œuvre est aussi référencée sous le titre de *Dresseur d'ours* et *Bohémien*.

⁹³³ L'œuvre est aussi référencée sous les titres américains de *The Bohemian*, *The Bear Tamer* et *Primitive Man and Bears*.

⁹³⁴ *L'Eleveur d'ours*, aussi connu sous le titre de *Dresseur d'ours*, est exposé en plâtre à la Columbian Exhibition de Chicago en 1893.

⁹³⁵ Cf. Thomas P. Somma, « The Myth of Bohemian and the Savage Other: Paul Wayland Bartlett's "Bear Tamer" and "Indian Ghost Dancer" », *American Art*, vol. 6, n° 3, Summer, 1992, p. 15. Le catalogue d'exposition *The quest for unity* mentionne jusqu'à dix réductions accessibles à l'achat auprès de la fonderie Siot-Decauville. Cf. *The quest for unity: American art between world's fairs, 1876-1893*, cat. exp. Detroit Institute of Arts, 22 août-30 octobre 1983, Detroit Mich., Detroit Institute of Arts, 1983, p. 254.

⁹³⁶ *Le Bohémien*, n° 455.

⁹³⁷ Il effectue son apprentissage auprès d'Emmanuel Fremiet de 1881 à 1883, selon le catalogue *Le Zoo d'Orsay*, cat. exp. Roubaix, à La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent du 1^{er} mars au 25 mai 2008, Paris, Gallimard, 2008, p. 161.

M. Bartlett a reçu les leçons de Fremiet et en a profité comme on peut voir dans son *Bohémien* [...] ⁹³⁸ ». Sa participation à la section américaine est récompensée d'un grand prix de sculpture qu'il doit décliner en raison de son implication au sein du comité américain de sélection des œuvres⁹³⁹. Le compte rendu américain de la section américaine de l'Exposition universelle rend hommage à l'artiste comme à son œuvre jugée « magistrale de simplicité⁹⁴⁰ ». Le critique américain Lorado Taft emploie le premier des termes équivoques pour décrire l'œuvre dans un article de 1913 sur les sculpteurs américains les plus célèbres⁹⁴¹. Il sous-titre sa photographie d'une légende aujourd'hui fortement connotée péjorativement, *Image de l'Homme primitif*, en anglais *Primitive Man Image*, sans toutefois soutenir dans son commentaire qu'il s'agit d'un Amérindien. Taft assimile la figure du *Dresseur d'ours* bohémien à un être primitif. Son interprétation est fortement liée au contexte historique et aux théories de la hiérarchisation des peuples, héritage du XIX^e siècle. Elle présage des mésinterprétions successives de l'œuvre. En effet, dans un commentaire beaucoup plus tardif, apparaît pour la première fois l'idée selon laquelle l'œuvre de Bartlett représenterait un jeune Amérindien. Cette interprétation du professeur d'histoire de l'art Wayne Craven va avoir par la suite de grandes répercussions dans l'historiographie de l'art américain. L'origine de cette erreur est à chercher du côté de l'identification de l'œuvre par son titre. Dans son analyse de l'œuvre publiée dans les éditions successives de l'ouvrage de référence *Sculpture in America* (1968, 1984), Wayne Craven reprend l'usage français du titre de l'œuvre, *Dresseur d'ours*, qu'il traduit en anglais par *The Bear Tamer*. Ceci lui permet de resituer l'œuvre dans une histoire de la sculpture américaine plus vaste. En effet, le thème de l'œuvre est, d'après lui, une citation directe des recherches de deux pionniers de la sculpture américaine : Henry Kirke Brown (1814-1886) et John Quincy Adams Ward (1830-1910) :

⁹³⁸ André Michel, « Exposition universelle de 1889. La Sculpture. Troisième et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, 1889, p. 405. L'œuvre est reproduite page 397. (fig. 115)

⁹³⁹ Thomas P. Somma, *op. cit.*, 1992, p. 15.

⁹⁴⁰ Traduit de l'américain : « Paul Wayland Bartlett contributes a purely idea work « Le Bohémien, » – a full length statue in bronze. A young man (nude) is teaching two little bears showman's stricks. In this group there is undoubted evidence of original design. The artist has something to say, and he has said it with masterly simplicity ». Cf. Rush C. Hawkins, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁹⁴¹ Lorado Taft, « Famous American sculptors », *The Mentor*, New York, NY, The Mentor Association, 1913, vol. 1, n° 36, p. 13.

Le thème pourrait remonter à Henry Kirke Brown et John Quincy Adams Ward, dont la recherche d'un sujet véritablement américain les a menés à représenter l'Indien d'Amérique avec un animal. Bartlett, lui aussi, a trouvé le sujet intéressant et a modelé un jeune Indien, presque nu, heureusement engagé dans l'entraînement d'un hargneux petit ourson⁹⁴².

Intégrer Bartlett au sein d'une généalogie d'artistes américains a d'autant plus de sens que ce dernier a toujours été un admirateur de John Quincy Adams Ward, avec qui il collabore pour réaliser les frontons de l'édifice du New York Stock Exchange et de la Chambre des Représentants à Washington D.C⁹⁴³. Il lui rend d'ailleurs hommage dans un discours devant le Comité France-Amérique en 1913⁹⁴⁴. Wayne Craven rétablit ainsi Paul Wayland Bartlett auprès de ses pairs dans une perspective historique de l'histoire de la sculpture américaine.

L'interprétation de ce professeur réputé d'art américain est entérinée deux ans plus tard par un catalogue du Metropolitan Museum qui célèbre le centième anniversaire de l'institution, en 1970. Pourtant, l'œuvre est présentée dans une notice explicative sous le titre de *Bohemian Bear Tamer (Dresseur d'ours bohémien)*. Le commentaire authentifie d'une part l'origine proprement américaine du sujet de l'œuvre – puisqu'elle représenterait un Amérindien – tout en soulignant d'autre part le contexte européen dans lequel elle a été créée : « Son choix d'un garçon Amérindien et d'une paire d'ours était en accord avec les intérêts ethnographiques et animaliers des sculpteurs français de la fin du XIX^e siècle et le désir des artistes américains de représenter des thèmes américains⁹⁴⁵ ». Selon la notice, le lien établi avec la sculpture présentée aux Salons parisiens de la fin du siècle évoque les recherches contemporaines menées sur la représentation des peuples dits « primitifs » en art, mais aussi l'apprentissage artistique

⁹⁴² Traduit de l'américain : « The Theme could be traced back to Henry Kirke Brown and John Quincy Adams Ward, whose search for a truly American subject led them to represent the American Indian with an animal. Bartlett, too, found the subject intriguing and modeled a young, nearly naked Indian happily engaged in training a snarling little bear cub. » Cf. Wayne Craven, *Sculpture in America*, new and revised edition, Newark, University of Delaware Press, New York, Cornwall Books, 1984, p. 429.

⁹⁴³ Lorado Taft, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴⁴ Thomas P. Somma, *Paul Wayland Bartlett and the Apotheosis of Democracy, 1908-1916: the Pediment for the House Wing of the United States Capitol*, thèse d'histoire de l'art, Newark University of Delaware, 1990, p. 99.

⁹⁴⁵ Traduit de l'américain : « His choice of an American Indian boy and a pair of cubs was in keeping with the ethnographical and animalier interests of the late nineteenth-century French sculptors and the desire of American artists to represent American themes ». Cf. *19th-century America: Paintings and Sculpture: An Exhibition in celebration of the hundredth anniversary of the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, April 16 through September 7, 1970, New York, Distributed by New York Graphic Society 1970, Notice 185, n. p.

de Paul Wayland Bartlett auprès de maîtres français tel que le sculpteur animalier Emmanuel Fremiet. La signification du titre, pourtant descriptif, est habilement éludée, si bien qu'après la publication du Metropolitan Museum, l'identification du dresseur d'ours à un Amérindien est réitérée dans des ouvrages spécialisés⁹⁴⁶, tel que *Bronzes in America* (1974), malgré la rigoureuse désignation de l'œuvre par son titre : *Bohemian Bear Tamer*⁹⁴⁷. Dans l'esprit des commentateurs s'amalgament les figures de l'Amérindien et du Bohémien, qui posséderaient, à la lecture des ouvrages spécialisés, des caractéristiques inhérentes aux peuples dits « primitifs ».

L'universitaire Thomas P. Somma, dans un article fouillé sur « le mythe de la Bohème et de l'Autre sauvage », est le premier à affirmer que « Bartlett n'a jamais souhaité que sa statue représente spécifiquement un Amérindien ou le folklore amérindien comme certains chercheurs l'ont suggéré⁹⁴⁸ ». Thomas P. Somma étudie l'œuvre sous les rapports des liens artistiques et culturels qu'entretenait Bartlett avec la France. Le sujet est directement lié à la tradition tsigane et itinérante du dressage d'animaux⁹⁴⁹. Thomas P. Somma met à jour une coupure de presse datant de 1896, conservée dans le dossier consacré à Paul Wayland Bartlett à la Library of Congress de Washington D.C., qui indique que « son modèle était un homme qui piégeait autrefois les ours, et qui désormais est le propriétaire d'une grande ménagerie à Paris. Les ours utilisés comme modèles pour ce travail appartenait à cet homme, et le souhait général de servir l'avancement de l'art était tel, même parmi les personnes de cette classe, qu'il les prêtait volontiers en tant que modèles sans rémunération. En effet, sa ménagerie était à la disposition de M. Bartlett tant qu'il s'agissait d'utiliser les animaux comme

⁹⁴⁶ « Aujourd'hui, Bartlett est probablement plus connu pour son œuvre, *Le Dresseur d'ours bohémien* (1887), qui représente un jeune amérindien dressant un ourson ». Traduit de l'américain : « Today Bartlett is probably best-known for his piece, *The Bohemian Bear Tamer* (1887), which features an American Indian youth training a bear club » Cf. Cheryl A Cibulka and Adams Davidson Galleries, *Marble and Bronze: 100 Years of American Sculpture 1840-1940*, cat. exp. Adams Davidson Galleries, Washington, D.C., October 9-November 16, 1984.

⁹⁴⁷ « En 1887, alors à Paris, Bartlett crée *Le Dresseur d'ours Bohémien*. Ce bronze, qui représente un jeune garçon Indien dressant un ourson, a été exposé en premier au Salon parisien et en 1893 a été envoyé à l'Exposition Colombienne de Chicago ». Traduit de l'américain : « In 1887, while in Paris, Bartlett created *The Bohemian Bear Tamer*. This bronze, which shows a young Indian boy training a bear cub, was first exhibited at the Paris Salon and in 1893 was sent to the World's Columbian Exposition in Chicago ». Cf. Patricia Janis Broder, *Bronzes of the American West*, New York, H. N. Abrams, 1974, p. 34.

⁹⁴⁸ Traduit de l'américain : « Bartlett never intended his statue to specifically represent a Native American or Native American folklore, as some scholars have suggested ». Tiré de l'article de Thomas P. Somma, *op. cit.*, 1992, p. 16.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

modèles⁹⁵⁰ ». La réception de cette œuvre permet d’apprécier la malléabilité de la figure de l’Amérindien dans l’imaginaire Euro-américain à travers les siècles. La nudité du modèle, protégé d’une simple ceinture, son bandeau lui ceinturant le front et ses boucles d’oreilles ont été considérés comme des preuves venant confirmer l’identité amérindienne du modèle tzigane. La comparaison perdue toutefois de manière insidieuse dans les commentaires les plus récents, et malgré le travail rigoureux des historiens. Lorsque Thomas P. Somma désigne la « description d’un jeune mâle aborigène apprivoisant ou contrôlant un animal sauvage⁹⁵¹ » comme étant le thème commun aux œuvres de Ward, Brown et Bartlett, il ravive ainsi l’évocation de l’Amérindien. Le terme d’autochtone renvoie en effet directement aux peuples amérindiens, originaires du pays où ils habitent et où leurs ancêtres ont vécu. La vie nomade du Bohémien au cœur de la représentation est donc à nouveau éclipsée au profit de l’Amérindien. Comme d’autres⁹⁵², le commentaire de Lois Marie Fink dans son ouvrage sur l’art américain au Salons parisiens fait écho aux propos de Somma : « ...Bartlett a représenté un jeune aborigène enrubanné et en pagne (interprété par la suite par certains spectateurs comme un Indien d’Amérique du Nord), enseignant des tours à un ourson⁹⁵³ ». L’historiographie de l’art américain renvoie dos à dos les figures marginalisées et imaginaires de l’Indien et du Bohémien. Le choix d’aborder la représentation du dompteur bohémien s’enracine dans une iconographie fréquemment traitée au long du XIX^e siècle. Dès 1862, Edouard Manet (1832-1883) avait produit, un dessin aux traits où l’ours, devenu marionnette de cirque au centre de la piste, répondait

⁹⁵⁰ Traduit de l’américain : « His model was a man who at one time went about with trick bears but who is now the proprietor of a large menagerie in Paris. The bear used as models for this work belonged to this man, and such is the general desire to serve the advancement of art, even among the people of this class, that he gladly furnished them as models without remuneration. Indeed, he puts his menagerie at Mr. Bartlett’s disposal as far as using the animals as models is concerned ». Cf. Thomas P. Somma, *op. cit.*, 1992, pp. 16-17.

⁹⁵¹ Traduit de l’américain : « [...] the depiction of an aboriginal male youth who is subduing or controlling a wild animal ». Passage tiré de la thèse de Thomas P. Somma, *op. cit.*, 1990, p. 109 et de son article « The Myth of Bohemian and the Savage Other : Paul Wayland Bartlett’s “Bear Tamer” and “Indian Ghost Dancer” », *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵² On retrouve exactement ces termes pour désigner le jeune dresseur d’ours dans la catalogue d’exposition *The quest for unity: American art between world's fairs, 1876-1893*, *op. cit.*, pp. 253-254 : « En 1887, Paul Bartlett a réalisé un grand groupe sculptural composé d’un homme autochtone souriant avec un fouet derrière son dos, penché sur deux jeunes ours [...] ». Traduit de l’américain : « In 1887 Paul Bartlett completed a large sculptural group consisting of a smiling aboriginal man with a whip behind his back, leaning over two young bears [...] ».

⁹⁵³ Traduit de l’américain : « Bartlett represented a young aborigine in headband and loincloth (subsequently interpreted by some viewers as a North American Indian), teaching tricks to a bear cub ». Cf. Lois Marie Fink, *op. cit.*, 1990, p. 192.

aux gesticulations de son maître. La pose du jeune *Bohémien* de Bartlett, le bras droit levé, l'autre replié dans le dos, est d'ailleurs très proche d'une statuette de bronze d'Alfred Barye fils (1839-1882), *Clown et caniche*, restée inconnue des commentateurs⁹⁵⁴ (fig. 116).

La jeunesse amérindienne est étroitement associée, dans les imaginaires, aux différents peuples de l'errance. Comment interpréter autrement l'admiration de Gustave Kahn (1859-1936) pour la « voluptueuse image d'Indienne⁹⁵⁵ » que Raoul Carré (1868-1933) présente au Salon des Artistes Français de 1913 sous le titre énigmatique d'*Indienna*⁹⁵⁶ (fig. 117) ? Aucune parenté n'est à chercher du côté de l'héroïne créole de l'île Bourbon du roman éponyme de George Sand, *Indiana*, même si l'orthographe du titre sur la photographie de l'œuvre, datant de son exposition au Salon d'Hiver de 1912, prête à confusion⁹⁵⁷. Il ne s'agit pas non plus d'une femme amérindienne, mais bien d'une tzigane, à en juger par son allure conforme aux stéréotypes picturaux : ruban noué sur la tête, épaule dévêtue et bijoux dorés. Son prénom renvoie directement à l'étymologie du mot « Indien », dérivé du latin classique *India*, nom d'une région du Pakistan⁹⁵⁸. Le titre de l'œuvre désigne l'origine supposée de son peuples sillonnant les routes, échappé du Pakistan ou de l'Inde, tel un héritage ancestral. Ces chemins de traverse renvoient inéluctablement l'autochtone d'Amérique du Nord aux personnages imaginaires des temps immémoriaux.

⁹⁵⁴ Thomas P. Somma développe un long commentaire sur les emprunts plastiques supposés de l'œuvre de Bartlett au *Vieux pêcheur*, dit *Sénèque mourant* du musée du Louvre. Nous pensons que le lien entre l'œuvre de Bartlett et la statuette d'Alfred Barye fils est plus évident. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Pascal Jacob, *Le cirque : Regards sur les arts de la piste du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Editions Plume, 1996, p. 41.

⁹⁵⁵ Gustave Kahn, Georges Turpin, *Raoul Carré, Cinquante-six reproduction de tableaux et dessins*, Paris, Edition Georges Girard, 1930, p. 25.

⁹⁵⁶ Je remercie Eric Joubert de m'avoir fait parvenir la copie de la carte postale du Salon d'Hiver de Paris de 1912 représentant l'œuvre.

⁹⁵⁷ L'œuvre était en dépôt au Palais de justice de Poitiers le 11 mars 1938 et a été détruite lors du bombardement de la ville en 1944.

⁹⁵⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2, p. 1812.

L'étude de ce corpus d'œuvres permet de signaler les stéréotypes négatifs énoncés au XIX^e siècle et véhiculés par les représentations artistiques de l'Indien. Artistes, écrivains et critiques d'art participent à créer et à propager des mises en scène avilissantes des populations autochtones d'Amérique du Nord. Les œuvres rendent compte des thèmes majeurs qui parcourent la culture populaire, tels que la partition du territoire ou l'enlèvement des femmes de colons, mettant en péril l'occupation du sol et son exploitation.

L'analyse de la figure de l'Indien chassant a permis de mettre en avant un univers clos et sauvage, dans lequel il est enchâssé. L'évolution de ce type iconographique vers l'homme préhistorique ou le primitif au combat souligne l'important du contexte de création des œuvres. Au delà du rôle du Muséum d'Histoire Naturelle, c'est l'orientation du regard forcé par les procédés d'exposition qui est en question. La représentation artistique de l'Indien est ainsi propice à l'évocation d'un monde par nature sauvage et historiquement archaïque. Le domaine artistique renforce les ségrégations dont est victime l'Indien. Il est ainsi transposable au sein d'univers dépréciatifs évoluant selon les époques. L'approche thématique a permis de souligner la prégnance de certains schémas de représentation, lorsqu'il est notamment question d'aborder des sujets extra-européens. Tour à tour réduite à appartenir à un monde en marge, peuplé d'exclus, de marginaux ou de nomades, la figure de l'Indien en art éprouve sa malléabilité.

L'imaginaire collectif créé par les sociétés euro-américaines, enfermant la figure de l'Indien dans son environnement sauvage, transparaît particulièrement dans la préface du peintre et photographe Edouard Delessert (1828-1898) parue en introduction des écrits de l'artiste canadien Paul Kane (1810-1871) : « Depuis ces armées innombrables de bisons, qui arrêtent par leur masse les pas des chasseurs, depuis ces pêches de saumons miraculeuses, qui font pâlir celles du lac de Genezareth, jusqu'aux danses du scalp et aux combats corps à corps contre des hommes ou des animaux également sauvages et dangereux, dans le désert, que ne voit-on pas⁹⁵⁹ ? » Edouard Delessert associe à la fiction littéraire d'un Gustave Aimard – auteur publié par la même maison d'édition – les œuvres picturales de Paul Kane, sans discerner ce que le peintre

⁹⁵⁹ Sic. Paul Kane, *Les Indiens de la baie d'Hudson, promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord depuis le Canada jusqu'à l'île de Vancouver et l'Oregon à travers le territoire de la compagnie de la Baie d'Hudson, imité de l'anglais de Paul Kane par Edouard Delessert*, Paris, Amyot, 1861, p. VI.

canadien donne véritablement à voir. La connaissance des peuples amérindiens n'a en effet pas toujours été tributaire de la littérature d'aventure ou de l'état des savoirs scientifiques. Certaines œuvres reposent sur la rencontre préméditée avec des peuples autochtones. Inversement, quelques groupes amérindiens se sont exposés à Paris aux regards des artistes, infléchissant leur démarche artistique et le produit de leur art.

TROISIEME PARTIE L'AVENTURE PICTURALE :
DEPLACEMENTS, REPRESENTATIONS ET EXPOSITIONS

Que voulez-vous, l'artiste l'avait emporté sur la pièce d'échiquier que le sort poussait à travers cette région.

Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*, illustrations par George Roux, 35 vues des Etats-Unis d'Amérique, carte des Etats-Unis d'Amérique, Paris, J. Hetzel, 1899, p. 100.

En dehors de quelques exceptions, les représentations artistiques étudiées jusqu'ici n'ont pas été le produit d'une rencontre directe avec les peuples amérindiens ou d'un travail d'observation d'après modèle vivant. Or, dès 1827, la venue à Paris de groupes d'Amérindiens incite les artistes à représenter le spectacle dont ils sont témoins et à en exposer le résultat au Salon. Cette présence amérindienne dans la capitale est renouvelée en 1845 grâce à l'entremise du peintre américain George Catlin, puis, en 1889, avec la venue d'une troupe du cirque américain menée par le personnage romanesque de Buffalo Bill, pseudonyme du colonel William Frederick Cody (1846-1917)⁹⁶⁰. Mais ces restitutions artistiques présentées aux Salons ne se limitent pas à des expériences sur le sol français. Artistes français et américains travaillant en France ont parfois fait la démarche de rencontrer de groupes amérindiens sur le territoire nord-américain.

⁹⁶⁰ Son grade militaire est honorifique puisqu'il participe comme mercenaire indépendant à de nombreuses expéditions dans l'Ouest. Il est uniquement nommé colonel, puis brigadier général, dans la Garde Nationale de l'Etat du Nebraska. Cf. *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue, op. cit.*, p. 21.

Réunir ces œuvres en un corpus et les analyser permet donc de renverser une perspective historique et culturelle attendue. La présentation d'une iconographie amérindienne en France est alors le prolongement d'expériences personnelles d'artistes internationaux. Dans le champ artistique, les œuvres des Salons rendent compte de l'avancée territoriale américaine, observée lors de voyage d'études d'artistes. Elles s'attachent d'ailleurs à mettre en évidence les caractéristiques et les pratiques culturelles de groupes peuplant des zones géographiques toujours plus à l'Ouest. Ces œuvres offrent ainsi des témoignages variés et originaux de l'intérêt porté aux objets culturels amérindiens. Les artistes se réapproprient, voire détournent, les objets de l'usage pour lequel ils ont été créés, rendant leurs œuvres indissociables de leur approche individuelle.

Comment le travail d'observation bouscule-t-il les connaissances de l'Autre ? Par quels procédés artistiques les œuvres rendent-elles compte d'une apparente scientificité ? Comment les artistes en viennent à choisir ce qu'ils mettent picturalement ou sculpturalement en scène ? Nous tenterons de répondre à ces questions en abordant des œuvres d'artistes de nationalités diverses, et en suivant la chronologie des Salons.

Bien que la place accordée à l'individualité du modèle augmente, la représentation l'enferme toujours dans une logique ethnocentrée, renvoyant à la pratique artistique personnelle de l'artiste. Pour les besoins de cette étude, les œuvres des Salons sont réunis par genres artistiques et thèmes iconographiques. Ainsi, il est possible de faire émerger la fine dialectique qui lie les dimensions esthétiques, historiques et politiques des œuvres. La difficulté d'une telle analyse réside dans l'interaction d'une histoire américaine de l'art et d'une temporalité française de l'exposition. Dès le premier tiers du XIX^e siècle, il en ressort un attrait majeur pour le genre du portrait sculpté, qui permet une exploration au plus près du sujet. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, voire au tournant du siècle, les expérimentations artistiques se déplacent du portrait à la représentation en mouvement de performances dansées. Ces œuvres contribuent à une mémoire visuelle des Grandes Plaines, puis du Sud-Ouest américain.

« Comment la notion de nation détermine-t-elle et circonscrit-elle la manière

dont l'art est compris⁹⁶¹ ? » Cette question sous-tend le second chapitre de cette partie, qui traite des sections des Beaux-Arts des Expositions universelles en tant que cadre de diffusion propice à de nouvelles recherches sur la figure de l'Indien. L'iconographie amérindienne prend un tournant décisif au sein des débats artistiques contemporains de la fin du siècle. En effet, le contexte international de l'Exposition favorise la prise de conscience, chez les artistes nord-américains, d'une identité amérindienne originale. Trois champs d'études se distinguent en particulier. Le premier recouvre les œuvres européennes tournées vers une représentation allégorique de l'Indien, héritière des formules du Salon. Le second révèle les revendications artistiques américaines en faveur d'un sujet lui étant rattaché intrinsèquement. Le discours critique réclame, pour affermir le prestige national au sein du concert des nations, un sujet spécifiquement nord-américain, à rebours des thèmes iconographiques contemporains récompensés par la nation française organisatrice. Enfin, le dernier champ interroge la place réservée à l'Indien par les artistes canadiens et leurs rapports avec l'Empire colonial Britannique. En reconstituant les modalités d'exposition et en questionnant les œuvres, nous nous efforcerons de dégager la fonction symbolique de l'Indien dans l'élaboration « d'une histoire de l'art comme récit de l'art national⁹⁶² ».

⁹⁶¹ Timothy Barringer, « Nation, narration et historiographie de la peinture de paysage américain », in *L'art américain. Identités d'une nation*, Giverny, Musée d'art américain, Paris, Musée du Louvre Ed., Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 43.

⁹⁶² Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 3.

3.1 L'ÉLARGISSEMENT DES HORIZONS ARTISTIQUES

L'élargissement des horizons artistiques résulte d'un désir des artistes d'aller à la rencontre de peuples amérindiens. Paradoxalement, les œuvres peuvent être aisément regroupées par genre et thématique, alors que le travail d'observation dont elles sont issues appartient intimement à l'expérience de l'artiste. Ces catégorisations, dictées par les œuvres, permettent de distinguer en premier lieu le recours au portrait peint et sculpté pour tenter d'approcher une vérité qui se soustrait toujours à la représentation, puis la reproduction d'objets d'art amérindiens et le poids de leurs assignations. Enfin, les artistes s'attachent à rendre leurs impressions des danses rituelles, étudiées sur place⁹⁶³, dont la pratique est sur le point d'être interdite par l'Etat fédéral américain au moment de l'exposition des œuvres.

3.1.1 UNE NOUVELLE VISION DE L'AUTRE, DE L'INDIVIDU ET DE SES CREATIONS ARTISTIQUES

L'analyse de ce corpus d'œuvres vise à exploiter leur valeur de témoignage et leurs qualités documentaires, livrées au public des Salons par l'acte symbolique de leur exposition. Ces œuvres témoignent d'une évolution significative de la représentation de l'homme amérindien et de la compréhension des objets d'origine américain. Procédant d'une curiosité toujours renouvelée des artistes, elles reposent également sur des échanges humains. Si la distance entre l'artiste et son sujet se matérialise dans les images par des aspects invraisemblables ou paradoxaux, les œuvres ne s'inscrivent pas moins dans le cadre d'interactions continues.

⁹⁶³ Les œuvres issues d'un travail d'observation des danses rituelles tranchent avec la représentation imaginaire que se font certains artistes des danses indiennes. Par exemple, au Salon de 1866, Auguste Bonnetaud Nadaud (1835-1889) présente un *Jeune Indien jouant des cymbales* en plâtre, très proche plastiquement du *Pêcheur dansant la tarentelle* de Francisque Joseph Duret présenté en bronze au Salon de 1833 (n° 2525) et à l'Exposition universelle de Paris en 1855 (n° 4359). Le plâtre est déposé au musée de la France d'Outre-Mer à Paris en 1935 (arrêté de dépôt du 6/05/1935). Le musée est devenu le musée des arts d'Afrique et d'Océanie, MAAO, puis a été fermé en 2004. L'œuvre n'a pas été retrouvée et reste non localisée. Une photographie de l'œuvre se trouve à la Documentation du musée d'Orsay (fig. 118).

Le quotient mémoriel des portraits d'Amérindiens au Salon

A la suite de rencontres et d'échanges avec des peuples amérindiens, certains artistes français et américains choisissent d'exposer au Salon des portraits. L'engagement des peintres et sculpteurs apparaît central puisque les commanditaires ne sont pas les personnes représentées. Bien que la formule du portrait réponde à des conventions artistiques codifiées, les œuvres oscillent entre la représentation d'une individualité et de son statut social. Réalisées sur le sol français ou américain, la plupart mettent l'accent sur l'apparence extérieure, réduisant la question de l'individualité à des types ethnographiques. Au sein de ce corpus se dégage le portrait sculpté. Avec les portraits de délégation, la sculpture joint à l'artistique les perspectives nouvelles des sciences de l'homme et les représentations politiques. Cette antériorité des portraits sculptés sur les représentations picturales au Salon semble intéressante à souligner dans une perspective historique engageant des artistes de nationalités variées.

Au Salon, la première œuvre issue d'une rencontre avec des peuples amérindiens date de 1827. Elle fait suite à la venue d'un groupe de six Osages à Paris la même année⁹⁶⁴. Il s'agit du buste d'*Esprit-Noir* ou Washingasbha, âgé de 32 ans, par le sculpteur Jean-Pierre Dantan (1800-1869), dit Dantan Jeune, aujourd'hui conservé au musée Carnavalet (fig. 120). Si ce n'est pas la première fois qu'un groupe d'Amérindiens voyage en Europe⁹⁶⁵, l'œuvre est néanmoins exemplaire de l'intérêt que portent les artistes du premier tiers du XIX^e siècle à une description attentive de

⁹⁶⁴ Sur les conditions de vie de ce groupe de quatre hommes et deux femmes Osages en Europe et l'organisation de leur venue, se reporter à l'article de Marie Claude Strigler, « Les tribulations de six Osages en Europe en 1827 », in *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, pp. 25-40.

Quatre mois après leur arrivée à Paris, le 2 novembre 1827, leur « accompagnateur » ou imprésario, le général Delauney, est écroué pour dettes à la prison de Sainte-Pélagie. Cf. *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps 1800-1830*, t. 1, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1900, p. 585.

Le général Lafayette aidera à réunir la somme nécessaire pour faire repartir en Amérique une partie du groupe, dont la presse dénonce alors le statut de « captifs de notre industrie européenne » et la « profession dégradante qu'ils furent forcés d'exercer » en France. Cf. Anonyme, « M. Le Général Lafayette et les Osages », *Le Figaro*, 16 juillet 1829, n° 197, p. 2.

Les trois membres restants trouvèrent de l'aide auprès de l'évêque de Montauban et de la population de la ville pour regagner les Etats-Unis en 1830.

Nous reproduisons en figure 119 une délicate lithographie d'après Horace Vernet (1789-1863) représentant les six *Indiens Osages*, conservée à la Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-IB-3.

⁹⁶⁵ Au sujet des voyages et séjours répétés de groupes amérindiens originaires d'Amérique du Nord et du Sud, en Europe, entre 1493 et 1892, se reporter à l'ouvrage d'Eric Taladoire, *D'Amérique en Europe : quand les Indiens découvraient l'Ancien monde (1493-1892)*, Paris, CNRS éd., 2014.

l'étranger. Cet engouement est concomitant de celui des contemporains, curieux du mode de vie des Osages arrivés à Paris le 10 août 1827⁹⁶⁶, comme en témoignent les rubriques « bigarrures » et « coups de lancette » du journal *Le Figaro* relatant leurs sorties parisiennes. Le buste de Dantan Jeune répond aux « mille questions sur leur figure, leur tournure, leur costume, leurs habitudes⁹⁶⁷ » que se pose l'époque⁹⁶⁸. Dantan présente le buste d'*Esprit-Noir* à la Duchesse de Berry (1798-1870) au cours d'une audience privée au pavillon de Marsan⁹⁶⁹, et l'installera à partir de 1862 au sein de sa collection de portraits de personnalités dans son musée personnel, au 41 de la rue Blanche. Dans le catalogue, *Esprit-Noir* côtoie, par le hasard du classement, les bustes du peintre Carle Vernet (1758-1835) et du maréchal Thomas-Robert Bugeaud (1784-1849), geôlier de la duchesse de Berry, plus connu des Parisiens comme « l'homme de la rue Transnonain », responsable du massacre des journées insurrectionnelles républicaines des 13 et 14 avril 1834, puis gouverneur général de l'Algérie. Le buste d'*Esprit-Noir* établit un trait d'union historique entre la vie culturelle et politique de la Restauration et la Monarchie de Juillet⁹⁷⁰.

Lors de son exposition au Salon, l'œuvre de Dantan est attentivement analysée à l'aune des savoirs contemporains. Le modelage de la tête, dépouillée de toute coiffe ornementale, est ainsi regardé comme une source d'information sur l'homme représenté. Le *Journal des Artistes* remarque en effet « un crâne modelé avec soin, [...] qui pourrait avoir quelques intérêts pour le docteur Gall⁹⁷¹ ». Suivant la pseudo-science de la craniologie théorisée par le docteur François-Joseph Gall (1758-1828)⁹⁷², plus

⁹⁶⁶ Cf. *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps 1800-1830, op. cit.*, p. 585.

⁹⁶⁷ Anonyme, « Histoire de la tribu des Osages, écrite d'après les six Osages actuellement à Paris. Par M. P. V*** », *Le Figaro*, 8 septembre 1827, n° 233, pp. 525-526.

⁹⁶⁸ Deux courts ouvrages sont publiés à leur sujet à l'époque : *Six indiens rouges de la tribu des grands Osages, arrivés du Missouri au Havre le 27 juillet 1827, sur le navire américain New-England*, Paris, Delaunay, 4e éd., 1827 et *Notice sur les six Osages*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1827.

⁹⁶⁹ *A fleur de peau : le moulage sur nature au XIX^e siècle*, cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 29 octobre 2001 - 27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la Culture, 14 septembre-17 novembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 106.

⁹⁷⁰ *Musée Dantan Jeune. Catalogue des bustes, statuettes, charges et caricature de Dantan Jeune à Paris, 41, rue Blanche*, imprimerie L. Danel, Lille, 1862, p. 17.

⁹⁷¹ Anonyme, « Musée Royal. Exposition de 1827. 7^e article », *Le Journal des artistes*, 30 décembre 1827, première année, n° 27, deuxième série, p. 832.

⁹⁷² Sur cette question se reporter au chapitre « La phrénologie » du catalogue d'exposition sur *Dantan jeune : caricatures et portraits de la société romantique : collections du Musée Carnavalet*, Paris, Maison de Balzac, 1989, pp. 48-59.

connue sous le nom de phrénologie, l'étude du crâne par palpation permet de déterminer l'état de développement des « organes » composant le cerveau. Le phrénologue présuppose que les qualités de l'homme sont innées et localisées dans le crâne. Il cherche ainsi à « reconnaître l'intérieur par l'extérieur, l'homme moral par l'homme physique⁹⁷³ ». Cette approche ne contrarie pas celle du sculpteur, puisque que l'artiste est réputé fréquenter des phrénologues partisans de la doctrine du docteur Gall. Plus encore, le buste de Dantan Jeune illustre le rôle de la sculpture dans le développement des sciences de l'homme. Ainsi, il se défend d'idéaliser son modèle en évitant la coupe stricte en hermès, et ceci malgré l'économie décorative du buste. Le portrait de l'homme est précis. Sa qualité d'Indien est révélée par sa crête de cheveux, positionnée au centre de son crâne rasé et par les quelques colliers de coquillages déployés sur sa poitrine. Enfin, la frontalité du visage augmente l'immobilité de la tête et concentre l'attention du spectateur sur les caractéristiques physiques du modèle. Plus qu'un simple document de travail, le buste se présente comme un portrait d'individu. L'œuvre est d'autant plus exemplaire qu'elle précède un moment fondateur dans l'histoire de cette pseudoscience : la création de la Société phrénologique de Paris, le 14 juillet 1831⁹⁷⁴, redevable aux réseaux de l'opposition libérale à la Restauration⁹⁷⁵. L'œuvre est l'un des premiers jalons de la sculpture appliquée aux nouveaux champs disciplinaires ouverts par les sciences de l'homme⁹⁷⁶. Le portrait sculpté et le moulage sur nature seront les piliers de l'aventure phrénologique, puis ethnographique, bien qu'ils soient rapidement concurrencés par le médium photographique. En somme, l'exposition du buste sculpté d'*Esprit-Noir* constitue la première source documentaire sur les Amérindiens aux Salons parisiens. Elle précède de presque dix ans l'exposition d'œuvres picturales du peintre suisse Karl Bodmer, qui a sillonné l'Amérique du Nord au début des années 1830.

⁹⁷³ *Ibid.* p. 49.

⁹⁷⁴ Cf. Marc Renneville, *Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'éd. Sanofi-Synthélabo, 2000, p. 129.

⁹⁷⁵ Sur l'âge d'or de la phrénologie sous la Monarchie de Juillet, se reporter à l'ouvrage cité ci-dessus.

⁹⁷⁶ La collection personnelle de crânes et de bustes du dr. Gall est acquise par le Muséum d'Histoire Naturelle et entre dans le cabinet d'anatomie comparée du Jardin des Plantes en 1831. Par ailleurs, un musée de phrénologie est inauguré le 14 janvier 1836 au domicile de Pierre Marie Alexandre Dumoutier (1797-1871). Professeur d'anatomie et phrénologue, il a moulé d'après nature les indigènes rencontrés. Cf. Erwin H. Ackerknecht, « P.M.A. Dumoutier et la collection phrénologique du musée de l'Homme », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, X^e Série, t. 7, fascicule 5-6, 1956, pp. 289-308.

Karl Bodmer présente, dans la section peinture du Salon de 1836, deux ans après son retour d'un voyage entrepris en Amérique du Nord sous l'autorité du prince allemand Maximilien Wied-Neuwied⁹⁷⁷, plusieurs aquarelles repertoriées sous le titre de *Personnages Indiens* (n° 186). Elles ont été réalisées auprès de peuples amérindiens rencontrés en chemin⁹⁷⁸. En l'absence de titre descriptif, il est difficile d'identifier précisément le sujet comme la provenance de ces aquarelles exposées au Salon. En effet, elles peuvent appartenir soit à la collection du prince, actuellement conservée au Joslyn Art Museum (Omaha, NE), soit à la collection personnelle de Bodmer, autorisé par son contrat à garder douze de ses études de l'expédition, sans compter celles qui ont été transposées en gravure. La collection d'œuvres sur papier de Bodmer est aujourd'hui conservée au Baltimore Museum of Art et à la Newberry Library. La collection de la Newberry Library de Chicago, provenant du collectionneur Edward Everett Ayer (1841-1927), contient les trois-quarts des œuvres issues du voyage nord-américain de Bodmer, mises en vente, les 27 et 28 avril 1894, après le décès du peintre à Paris⁹⁷⁹.

L'exposition de ces aquarelles passe quasiment inaperçue en 1836, et ceci jusqu'à nos jours. Quelques lignes seulement du compte rendu du Salon publié dans la revue *l'Artiste* souligne « la bizarrerie » de l'« accoutremens » des Indiens, et « l'espèce de naïveté avec laquelle [le peintre] recueille les détails de cette toilette sauvage »⁹⁸⁰. Cette observation en forme de reproche visant le savoir-faire de Bodmer est réactivée exactement dix ans plus tard lorsque son concurrent, l'américain George Catlin, présente au Salon de 1846 les portraits de Stumich-a-Stucks (fig. 40) et de Shon-ta-y-ya (fig. 39). Si Catlin a précédé d'un an l'avancée du prince Maximilien de Wied-

⁹⁷⁷ Pour l'accompagner lors de son expédition au Missouri, le prince Maximilien Wied-Neuwied engage le peintre suisse Karl Bodmer. Ils embarquent à Rotterdam le 7 ou le 17 mai 1832 pour l'Amérique (la date varie selon les sources) et débarquent au port du Havre en août 1834.

⁹⁷⁸ Il n'apparaît pas dans les catalogues des Salons d'autres sujets indiens de la main de Bodmer. En effet, il expose par la suite au Salon de 1845 : *Forêt vierge de l'Amérique septentrionale* (n° 1706) dans la section consacrée aux miniatures, aquarelles, peintures sur porcelaine et pastels. Au Salon de 1846, il expose une aquarelle : *Vue prise sur le Missouri* (n° 1859), et une peinture, *Forêt près du Wabash (Indiana)* (n° 1860). En 1847, il présente une aquarelle de la *Forêt des monts Alleghany (Amérique septentrionale)* (n° 1683) et deux eaux-fortes : *Cerf et biche de Virginie* (n° 2209) et *Vue prise dans les monts Aileghany* [Sic] (n° 2210).

⁹⁷⁹ Il est difficile de savoir si les aquarelles exposées au Salon appartiennent à la collection originale du prince Maximilien de Wied-Neuwied, actuellement conservée au Joslyn Art Museum (Omaha), où si elles proviennent de l'une des deux collections conservées au Baltimore Museum of Art et à la Newberry Library, toutes deux étant de la main de l'artiste et numériquement moins nombreuses. Cf. W. Raymond Wood, « Introduction », in *Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2002, pp. 1-22.

⁹⁸⁰ Sic. Anonyme, « Beaux-Arts. Salon de 1836. IX^e Article. Peinture », *L'Artiste*, première série, t. 11, 1836, p. 170.

Neuwied et de Karl Bodmer dans les territoires proches du Missouri, ces deux derniers sont plus rapides dans la promotion de leur voyage initiée dès leur retour en Europe, par la publication d'un ouvrage de commentaires en plusieurs volumes et d'un atlas regroupant les copies gravées et rehaussées de couleurs d'après les œuvres de Bodmer, et par la présentation de quelques-unes de ces planches au Salon. Maximilien de Wied-Neuwied vend par souscription sa grande œuvre. Le manuscrit allemand illustré de l'atlas est publié de 1839 à 1841, puis livré jusqu'en 1843 (*Reise in das innere North America in den Jahren 1832, Bis 1834*). Ils sont traduits en français et édités de 1840 à 1843 par la maison Arthus Bertrand⁹⁸¹, spécialiste des ouvrages de l'exploration, sous le titre *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*. L'adaptation anglaise, plus tardive, date de 1843 (*Travers in the Interior of North America*).

A la fin de la décennie 1830 au début des années 1840, seuls les comptes rendus des séjours de Catlin sur les territoires indiens étaient disponibles en langue anglaise. Ils sont publiés dans les journaux américains avant son départ pour l'Angleterre en 1839, puis, plus largement en Europe, dans deux ouvrages parus à Londres, *Letters and Notes* (1842), en deux volumes, et *Catlin's North American Indian Portfolio* (1844). De nos jours, on considère que les écrits de Catlin ont rencontré un public plus large aux États-Unis et en Europe que l'ouvrage du prince Maximilien réservé à un cercle plus restreint d'amateurs⁹⁸², de même que la réception critique des deux portraits peints de Catlin a éclipsé les aquarelles de Bodmer. Pourtant, les comptes rendus des revues spécialisées du temps privilégient l'entreprise du prince Maximilien de Wied-Neuwied⁹⁸³. A l'occasion de la publication française du *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*, la *Revue des Deux Mondes* publie un long article comparatif⁹⁸⁴. L'auteur distingue l'entreprise, rare sur le cours du Missouri, du prince Maximilien, « profondément versé dans les sciences naturelles⁹⁸⁵ ». Il examine cette expédition au regard de la proposition de construire une grande route commerciale des montagnes

⁹⁸¹ De nombreux récits d'explorations figurent au catalogue de cette maison d'édition. A titre d'exemple, la maison Arthus-Bertrand publie la même année que l'ouvrage du prince Maximilien de Wied-Neuwied un ouvrage d'Eugène Aaron Vail, *Notice sur les Indiens de l'Amérique du Nord, ornée de quatre portraits coloriés, dessinés d'après nature, et d'une carte*, Paris, A. Bertrand, 1840.

⁹⁸² *Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection, op. cit.*, p. 102.

⁹⁸³ Cf. Anonyme, « Livres Nouveaux. France », *Le Journal des savants*, juillet 1840, p. 444.

⁹⁸⁴ Frédéric Mercey, « Le Missouri. *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*, par le prince Maximilien de Wied-Neuwied. II *Astoria*, by Washington Irving, III. Major Long's *Expedition to the Rocky Mountains* », *La Revue des Deux mondes*, t. 8, 13^e année, nouvelle série, 1843, pp. 465-494.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 467.

Rocheuses aux rives de l'Océan Pacifique, formulée par l'écrivain américain Washington Irving (1786-1859) dans son roman de la conquête, *Astoria, voyages au-delà des Montagnes Rocheuses*⁹⁸⁶, décrit par la revue comme un « curieux ouvrage⁹⁸⁷ ». Le rapport de l'expédition du major Stephen Harriman Long dans les montagnes rocheuses est quant à lui rapidement évoqué dans l'article, qui souligne l'intérêt des trois auteurs pour la région du Mid-Ouest américain et le commerce des peaux. L'auteur évoque le « magnifique atlas » composé des planches gravées d'après les dessins et aquarelles de Karl Bodmer, distinguant au sein de la publication « ces documents, d'autant plus précieux qu'ils étaient jusqu'alors d'une extrême rareté » et « [...] d'un haut intérêt pour tous ceux qui s'occupent de l'étude des diverses races humaines⁹⁸⁸ ». Plusieurs des gravures éditées dans le *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord* sont exposées concurremment aux Salons entre 1841 et 1843 en vue de la promotion de l'ouvrage avant la venue, imminente, de Catlin en France. Il est probable qu'il s'agisse d'une stratégie délibérée mise en place par le prince Maximilien de Wied-Neuwied et Karl Bodmer, qui ont eu l'occasion de voir aux Etats-Unis les œuvres de celui qu'ils ont probablement considéré comme leur concurrent direct⁹⁸⁹.

Karl Bodmer, chargé de la retranscription de ses œuvres en gravure, s'entoure de plusieurs artistes, dont ses compatriotes Sigismond Himely (1801-1872)⁹⁹⁰ et Johann Hurlimann (1793-1850)⁹⁹¹, qui exposent trois aquatintes au Salon de 1841. Il confie prioritairement à Alexandre Damien Manceau (1817-1865) les reproductions d'Indiens⁹⁹². Ce dernier expose au Salon de 1842 deux gravures : *la Mandan buffalo*

⁹⁸⁶ Frédéric Mercey n'indique pas s'il utilise la version originale du texte *Astoria, or Enterprise beyond the Rocky Mountains*, publiée en 1836 à Paris chez A. and W. Galignani, ou la seconde édition du texte traduit par P.-N. Grolier en français et publié chez A. Allouard, à Paris, en 1843.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 480.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 468.

⁹⁸⁹ Le prince Maximilien de Wied-Neuwied, et donc Karl Bodmer, ont vu des toiles de George Catlin à Saint-Louis en 1833, dans la maison de l'un de ses mécènes, Benjamin O'Fallon (?-1842), agent du Bureau des Affaires Indiennes chargé des tribus du Missouri et neveu de l'explorateur, William Clark (1770-1838). Selon certaines sources, Karl Bodmer aurait rencontré Catlin à Londres en 1841, alors qu'il négociait la traduction anglaise du *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*. Cf. *Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection, op. cit.*, p. 102.

⁹⁹⁰ Sigismond Himely expose trois gravures, dont deux à sujet indien, au Salon de 1841 : *Embouchure du Fox-River (Indiana)* (n° 2195), *Idole des Indiens Mandants* (n° 2197) et *Camp des Gros-Ventres, peuplades des Prairies (Haut-Missouri)* (n° 2198).

⁹⁹¹ Johann Hurlimann expose quatre gravures faisant partie de l'ouvrage *Voyages dans l'intérieur de l'Amérique du Nord*, dont seul un titre est mentionné : *Intérieur de l'Amérique du Nord* (n° 2205).

⁹⁹² Sur les vingt-six graveurs occupés au travail de publication, Karl Bodmer confie prioritairement à Alexandre Manceau, Charles-Michel Geoffroy (1819-1882), Paul Legrand (?-?), René Rollet (1809-1862)

dance (n° 2080), observée par le prince et Bodmer le 28 août 1833, et la *Danse du bison des Indiens mandous devenant la loge de médecine, à Mih-Toutta-HangKouche* [sic] (fig. 121). L'année suivante, Manceau envoie au Salon *la Rencontre de voyageurs avec des Indiens Meunnitarri* (n° 1564) (fig. 122), réputés être « les plus élégants du bords du Missouri⁹⁹³ » de par leur costumes.

Alors que les œuvres du peintre Karl Bodmer jouent le rôle d'intermédiaire entre le savant allemand et un public constitué d'amateurs, la stratégie adoptée par George Catlin est, elle, plus immersive. Certes, son choix d'exposer deux portraits au Salon de 1846 témoigne de l'intention artistique dont il veut parer ses œuvres, mais ces derniers font avant tout la promotion de son musée d'artisanat amérindien et de l'ensemble des toiles qu'il cherche à vendre depuis 1838, date à laquelle il publie à New York un dépliant explicatif des peintures composant son *Indian Gallery*. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il s'embarque pour l'Europe. Le portrait de *Shon-ta-ye-ga (Petit-Loup)*, peint à Paris⁹⁹⁴, matérialise cette quête, qu'indique la comparaison avec celui du chef Blackfoot, *Stumich-a-Stucks*, exécuté à Fort Union en 1832 et aujourd'hui conservé au Smithsonian American Art Museum. Shon-ta-ye-ga (Petit-Loup) fait partie de la troupe d'Iowa⁹⁹⁵ ayant chorégraphié des spectacles dansés que Catlin a opportunément associé aux conférences qu'il donne lors des visites de son musée. L'œuvre enregistre l'élan d'enthousiasme suscité par la personnalité de Shon-ta-ye-ga à la Cour et auprès du public parisien, lequel s'est pressé d'abord à la Salle Valentino, puis à la salle des séances du Louvre⁹⁹⁶ de 1845 à 1846, pour voir les deux troupes successives d'Indiens

et Zachée Prévost (1797-1861) les gravures des Indiens. Cf. *Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection*, p. 106.

⁹⁹³ Frédéric Mercey, *op. cit.*, p. 484.

⁹⁹⁴ George Catlin réalise un certain nombre d'œuvres de mémoire lors de son voyage en Europe, puis au cours de sa vie. En plus des deux portraits de Shon-ta-ye-ga et de Stumich-a-Stucks et de la commande royale de douze œuvres par Louis-Philippe, le rapport annuel de la Smithsonian Institution répertorie seize œuvres entrées dans ses collections et datées après 1848. Cf. « The George Catlin Indian Gallery in the United States National Museum (Smithsonian Institution) with memoir and statistics », *Annual report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution showing the Operations, expenditures, and condition of the Institution to July 1885*, Washington, Government Printing office, Part II, 1885, Appendix (Part V), p. 385.

⁹⁹⁵ Les Iowas, n'ayant pas été reçus par la reine Victoria, et souhaitant rencontrer un monarque européen, ont décidé librement de suivre Catlin en France pour rencontrer Louis-Philippe. Cf. Christopher Mulvey, *op. cit.*, pp. 262-263. Le nom de chaque Amérindien est répertorié dans le premier volume de *Catlin's notes of eight years travels and residence in Europe, with his North American Indian collection...*, 1848, 3^d ed., pp. 293-295.

⁹⁹⁶ Cf. Thomas Donaldson, *op. cit.*, p. 556.

Iowas⁹⁹⁷ puis Ojibwas⁹⁹⁸ recrutés par Catlin⁹⁹⁹. Ainsi, les deux portraits d'Indiens de Catlin incarnent au Salon le dualisme du projet de l'artiste. L'un, issu d'une enquête menée sur le terrain, représente un Amérindien vivant sur un continent éloigné, sur lequel le peintre tire le constat alarmant de l'urgence de la sauvegarde, tandis que l'autre, peint *in situ*, dans un cadre artistique très favorable, rend compte de l'estime portée à un homme traité en égal. Le buste sculpté de l'épouse de Shon-ta-ye-ga (Petit-Loup) : *l'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre*¹⁰⁰⁰ (fig. 41), réalisé par Auguste Préault et présenté au Salon de 1849, porte la même charge émotionnelle et mémorielle.

Mais l'empathie des œuvres de Catlin et de Préault, si emblématique du moment romantique des années 1840, ne s'inscrit pas dans la durée. Par la suite, les portraits s'intéressent toujours plus au type représenté qu'aux hommes. La réception française des bustes du sculpteur Francis Vincenti, déjà évoqués, en est tout à fait emblématique. Sur les deux portraits de guerriers Chippewa *Be sheekee (Buffalo)* et *Aysh-ke-bah-ke-kozhay (Flat Mouth)* du Salon de 1861, l'Etat achète le premier¹⁰⁰¹ et le dépose au Jardin des Plantes en 1868, où il est consacré à l'étude du type dans la galerie d'anatomie. Or, à l'origine, les deux bustes résultent d'une commande gouvernementale américaine à l'occasion de la venue en délégation, à Washington D.C., de deux chefs Chippewa en 1855. Aux Etats-Unis, les deux œuvres n'ont pas quitté depuis leur création, le Congrès américain, ce qui témoigne de l'importance accordée à ces deux figures politiques Outre-Atlantique. Ce n'est qu'au tournant du XX^e siècle que les portraits honorifiques d'Amérindiens sont présentés comme tel aux Salons. Ils sont le fait de trois artistes nord-américains ayant, pour deux d'entre eux, des liens privilégiés avec des communautés autochtones. Les personnalités amérindiennes représentées sont souvent oubliées de nos jours.

⁹⁹⁷ Les Iowas, au nombre de douze, après le décès de deux d'entre eux, embarquent au Havre en juillet 1845 et arrivent en septembre à New York. Cf. *Ibid.*, p. 686.

⁹⁹⁸ Les Onze Ojibwas, accompagnés en Angleterre par un imprésario Canadien, viennent de la région du Lac Huron. Lorsque Catlin les rencontre, un imprésario anglais s'occupe d'eux. Cf. *Ibid.*, pp. 686-687.

⁹⁹⁹ George Catlin partage avec chacun des imprésarios des trois groupes les frais comme les gains engendrés. Le trajet d'Angleterre en France est à la charge de leur imprésario. Cf. *Ibid.*, p. 687.

¹⁰⁰⁰ Autres noms de l'œuvre : *Madame Petit-Loup* ; *O-Kee-Wee-Mee*.

¹⁰⁰¹ « Guerrier de la tribu Chippeway, des sources du Mississippi exécuté d'après nature en 1864 » selon la légende du Salon de 1861 (n° 3657). Cf. AN dossier F/21/112 concernant l'achat du marbre en 1860 pour 2500 fr.

Pour le peintre canadien William Blair-Bruce (1859-1906), habitué des Salons parisiens¹⁰⁰², les œuvres à sujet indien participent d'une stratégie visant à se démarquer de ses concurrents internationaux lors des grands événements culturels français. Déjà en 1885, sa correspondance laissait entrevoir son désir de reconnaissance. Il écrivait alors à son père que l'Exposition universelle de 1889 serait celle de son succès, grâce à une toile indienne, et que le Canada était le lieu idéal pour trouver des sujets parmi les plus originaux¹⁰⁰³. Finalement, William Blair-Bruce, qui partage sa vie entre Paris et Hamilton (Ont.), présente des œuvres à sujets indiens seulement à partir de 1898¹⁰⁰⁴. En 1900, il expose à la Société des Artistes Français un *Portrait du chef Kien-Da. Peaux Rouge du Canada* (n° 136) (fig. 123, 124) dont les hauts faits restent inconnus¹⁰⁰⁵. Cinq ans plus tard, en 1905, un *Portrait du chef Red Cloud, peau-rouge Iroquois* (n° 188) (fig. 125) figure au Salon des Artistes français. L'identité du modèle n'est cependant pas à confondre avec le grand chef Oglala, réputé pour ses prises de positions contre l'armée américaine¹⁰⁰⁶, dont le profil est connu grâce aux portraits réalisés par le photographe Edward Sheriff Curtis (1868-1952) (fig. 126). Il s'agit en fait d'un acteur Cayuga qui aurait emprunté son nom de scène à la figure légendaire du guerrier Oglala¹⁰⁰⁷. Son propre nom est Oh-tgae-yah-eh-t. Les deux hommes se seraient rencontrés à la Pan-American Exposition de 1901, où Red Cloud performait des tableaux-vivants et où étaient présentées des œuvres de William Blair-Bruce.

¹⁰⁰² L'artiste présente pour la première fois des portraits d'Amérindiens au Salon des Artistes Indépendants en 1898. Il s'agit d'un *Chef Senecas, Canada-Ouest* (n° 64) et de *Types de Peaux Rouges* (n° 61-62).

¹⁰⁰³ Lettre de l'artiste à son père datée du 26 août 1885, citée dans l'article de Richard W. Hill Sr., « Red Cloud the Red Skin : Reflections on William Blair Bruce's Indigenous Encounter », in *Into the light: the paintings of William Blair Bruce (1859-1906)*, cat. exp. Art Gallery of Hamilton, May 24 - October 5, 2014, Hamilton, Ontario, Art Gallery of Hamilton, 2014, p. 202 : « We must not forget to keep one eye open on the universal exposition at Paris 1889. I am positively certain that is the year to make the big attack with an Indian Picture. I have my head full of them. I am positively certain, with my knowledge of the French people and their Salons, that I will have every opportunity to make one of the big hits of the Exhibition. [...] Right on Canadian soil is the place to paint the most original things of this day, and that's what I want to do. That's what the people want here – always crying for something new. »

¹⁰⁰⁴ Au Salon des Artistes Indépendants de 1898, il présente sous trois numéros d'ordre plusieurs *Types de Peaux-Rouges* (n° 61, 62, 64).

¹⁰⁰⁵ Je remercie Tobi Bruce, conservateur de la section d'histoire de l'art canadien à l'Art Gallery d'Hamilton (ON, Canada), de m'avoir indiqué que son musée conserve les portraits du *chef Kien-Da* et du *chef Red Cloud* et de m'avoir procuré leurs reproductions.

¹⁰⁰⁶ Red Cloud (1822-1909) fut un interlocuteur respecté par les agents de réserve et le gouvernement américain, après avoir remporté un conflit armé (1866-1868) concernant le contrôle de la région de la Powder River au nord-ouest du Wyoming et sud-est du Montana, où une piste de colons passait sur un territoire sacré.

¹⁰⁰⁷ Cf. Richard W. Hill Sr. « Red Cloud the Red Skin: Reflections on William Blair Bruce's Indigenous Encounter », in *Into the light : the paintings of William Blair Bruce (1859-1906)*, op. cit., p. 198.

Le sculpteur américain Sherry Edmundson Fry (1879-1966), également habitué des Salons parisiens¹⁰⁰⁸, expose à deux reprises une œuvre de commande. Le plâtre de la statue en pied de *Mahaska, le paisible chef indien* (fig. 127) est présenté au Salon de la Société des Artistes Français en 1907, puis en bronze l'année suivante. Réalisée en huit mois à Paris¹⁰⁰⁹, l'œuvre est commandée par un avocat américain, James Depew Edmundson (1838-1930)¹⁰¹⁰, dans le but d'honorer la mémoire de son père, pionnier et premier shérif de la région Iowa du Mid-Ouest, à travers la représentation d'un Chef Iowa, Mahaska (1784-1834), réputé pour avoir pacifié les premiers contacts avec les colons blancs¹⁰¹¹. Le portrait sculpté est censé réunir des groupes identitaires longtemps divisés. Depuis son inauguration publique le 12 mai 1909, l'œuvre appartient à la ville d'Oskaloosa (Iowa).

Edward Warren Sawyer expose à quatre reprises au Salon de la Société des Artistes Français de 1905 à 1914¹⁰¹², des portraits gravés sur médailles, un buste en bronze et une statue de plâtre qui restent difficiles à identifier précisément¹⁰¹³. Si le

¹⁰⁰⁸ Aux Etats-Unis, Fry est l'élève de Lorando Taft à l'Art Institute de Chicago, puis il prolonge sa formation par un passage à l'Académie Julian et à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il travaille de 1905 à 1907 auprès du sculpteur américain Frederick William MacMonnies (1863-1937) à Giverny. Fry obtient une mention honorable au Salon des Artistes Français de 1902 et une médaille de troisième classe au Salon des Artistes Français de 1906. Cf. *Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design*, New York, Manchester, Hudson Hills Press, 2004, p. 216.

¹⁰⁰⁹ Cf. A.A.A. Interviews of artists and architects associated with the National Academy of Design, 1926-1927. Reel 503.

¹⁰¹⁰ Le sculpteur George Edwin Bissell (1839-1920) est à l'origine de la rencontre entre le commanditaire et l'artiste.

¹⁰¹¹ Ces informations sont tirées du dossier d'inventaire consacré à l'œuvre. Cf. *Art Inventories catalog of American Painting and Sculpture* (SIRIS).

¹⁰¹² L'artiste expose au même Salon de la Société des Artistes Français, en 1905, des médaillons en plâtre et bronze intitulés *Les Peaux-Rouges* (n° 3613) ; à celui de 1906 : une statue en plâtre, non localisée, sous le titre de *Navajo, peau-Rouge* (n° 3521) ; à celui de 1907 : un cadre contenant neuf médailles dorées (n° 3607) ; à celui de 1910 un buste en bronze : *Tête d'Apache (Indien)* (n° 4092), et à celui de 1914 : *Un cadre contenant des portraits de Peaux-Rouges* (n° 4618) en médaillons, galvanoplastie et bronze. Il est possible que sa statue *Navajo, peau-Rouge* représente un archer, comme il l'indique dans un article rétrospectif daté de 1913, malgré une mauvaise datation : « Après avoir terminé mon travail à Ganado, je suis revenu à New York, et je suis rentré à Paris, et j'ai fini une statue grandeur nature d'un garçon Navajo bandant un arc, que j'ai exposé au Salon de 1905. » Traduit de l'américain : « Having finished my work at Ganado, I returned to New York, and went back to Paris, and finished a life size statue of a Navajo boy striking a bow, which I exhibited in the Salon of 1905. » Cf. Edward W. Sawyer, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰¹³ Charles Saunier, dans son article sur la numismatique exposée dans « les derniers salons », indique que Sawyer a présenté aux salons deux médailles représentant *le Capt. Coffey Apache* et *Old Jim-Apache*, sans préciser la date d'exposition. Il est probable qu'il s'agisse du Salon de 1907. Cf. Charles Saunier, « La gravure en médailles aux salons », *Art et décoration*, t. XXV, janvier-juin, 1909, p. 193. Les deux médailles citées sont reproduites en figures 128 et 129.

Elles sont entrées dans les collections du musée du Luxembourg, le 8 mars 1910, sur don de l'artiste, selon les informations recueillies dans les dossiers « suspendus » de la documentation du Musée d'Orsay.

travail de Warren Sawyer est davantage apprécié aux Etats-Unis qu'en Europe, où l'artiste s'installe définitivement à partir de 1900¹⁰¹⁴, c'est probablement en raison des informations précises diffusées dans les articles de presse quant aux conditions de création de ses œuvres, et de l'intérêt grandissant pour un sujet répondant aux ambitions d'un art national. La revue de la Société américaine de numismatique expose et commente les œuvres en recoupant leur fabrication avec les séjours du sculpteur dans les réserves Navajo d'Arizona¹⁰¹⁵. Ainsi, nous savons que les deux médailles représentant *le Capt. Coffey Apache* et *Old Jim-Apache*, exposées aux Salons et données par l'artiste au musée du Luxembourg en 1910, sont issues d'un travail d'observation accompli à l'automne 1907 dans l'Arizona, à Agua Caliente¹⁰¹⁶. Le conservateur de numismatique de l'Art Institute de Chicago, où l'artiste s'est formé auprès du sculpteur américain Herman Atkins MacNeil dans les années 1890, évoque en 1913 la « valeur nationale et historique qui sera reconnue par la postérité¹⁰¹⁷ » des œuvres de Sawyer. En France, en revanche, on s'attache alors à faire le portrait moral des peuples en relation avec leur morphologie et, plus largement, celui, critique, de la nation américaine toute entière :

M. Edward Sawyer fixe les traits d'une tribu de chefs apaches : physionomies étranges, animées de traits mobiles et méprisants et éclairées par des yeux scrutateurs enfoncés dans de profondes orbites. C'est bien ainsi que nous nous figurons, n'est-ce pas, ces libres hommes, ces Peaux-Rouges, amis des grands espaces, fiers débris de races vaillantes désireuses de vivre au milieu de la nature, loin des sottises conventions des parvenus enrichis qui peuplent les villes du Nouveau-Monde¹⁰¹⁸.

En ce début du XX^e siècle, le travail de Sawyer coïncide avec un moment d'apogée de l'iconographie amérindienne, qui s'impose au tournant du siècle grâce à plusieurs artistes américains comme un genre absolu, dicté par une expérience personnelle auprès

Leur conservation est désormais attribuée au Musée d'Orsay. Leur fiche documentaire précise qu'il s'agit de médailles en bronze argenté. *Old Jim - Apache - Agua Caliente* porte le numéro d'inventaire MEDOR 1450 et *Captain Coffey* celui de MEDOR 1447.

¹⁰¹⁴ Cf. La notice biographique concernant Edward Sawyer dans le catalogue d'exposition : *Au creux de la main : la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012, p. 104.

¹⁰¹⁵ Thomas Louis Comparette, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰¹⁶ Edward W. Sawyer, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰¹⁷ Propos traduit tiré du catalogue d'exposition : *Au creux de la main : la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰¹⁸ Charles Saunier, *op. cit.*, p. 198.

des peuples autochtones d'Amérique du Nord, et exposé dans le cadre des expositions internationales¹⁰¹⁹.

Le rôle de l'art amérindien dans les œuvres du Salon : du bric-à-brac à l'objet culturel

L'étude des biens culturels¹⁰²⁰ représentés dans les toiles des peintres français comme américains exposées aux Salons permet de mettre en évidence le soin apporté à la description du mode de vie autochtone. La reproduction d'objets d'art amérindiens¹⁰²¹ permet d'appréhender les ressources décoratives à la disposition des artistes – quand les objets ne sont pas directement observables *in situ* – et d'observer l'évolution du regard euro-américain sur ces spécimens de collections que le XX^e siècle hisse au rang d'œuvre d'art¹⁰²². Pour la majorité des artistes, la représentation de tels objets permet d'ajouter une valeur documentaire à l'œuvre de Salon ; ainsi se dessine en filigrane une histoire des sources iconographiques. Le recours aux données imprimées varie en fonction des époques et de l'orientation que les artistes veulent donner à leur art. Aujourd'hui, la question de l'authenticité de la reproduction des biens culturels et de ses implications se pose en arrière-plan des représentations. Quels critères d'appréciation prévalent chez les artistes ? Comment le développement du tourisme, auquel ils participent, impacte-t-il la commercialisation de l'art autochtone ? Comment les artistes intègrent-ils dans leur toile, consciemment ou non, l'« hybridation

¹⁰¹⁹ Edward Warren Sawyer étudie la sculpture auprès de deux artistes réputés aux Etats-Unis comme en France pour leurs représentations d'Indiens. Il s'agit du lauréat du Prix Rinehart de sculpture américaine Hermon MacNeil et du peintre Elbridge Ayer Burbank, protégé du collectionneur d'art amérindien Edward E. Ayer. Cf. Judith A. Barter, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰²⁰ Ce terme est défini par la loi relative à la protection et la restitution des biens culturels des tombes amérindiennes (Native American Graves Protection and Repatriation Act, NAGPRA) et recouvre les restes humains, les objets funéraires, les objets sacrés et tout objet culturel d'importance historique.

¹⁰²¹ On évoque sous ce terme ce que Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips définissent comme les « innombrables exemples de modes d'expression artistique – vêtements, décorations corporelles et objets rituels. » Cf. Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips, « Introduction aux arts autochtones d'Amérique du Nord », in *Amérique du Nord, arts premiers, op. cit.*, p. 26.

¹⁰²² Sur la réévaluation des collections d'objets culturels collectés au XIX^e par les anthropologues, se reporter à l'ouvrage collectif : *The early years of native American art history: the politics of scholarship and collecting*, Seattle, London, University of Washington Press, 1992.

stylistique¹⁰²³ » des objets d'art amérindien en contact avec l'art euro-américain ? Autant de questions qui se dégagent des représentations des Salons et qui ouvrent des perspectives nouvelles en faveur de la réévaluation d'une histoire de l'art plurielle. La représentation picturale de l'objet d'art amérindien dépasse le simple cadre des cabinets de curiosité où sont disposés les spécimens d'une histoire naturelle euro-centrée. Les exemples choisis permettent d'aborder la mise en contexte de ces objets culturels, ainsi que l'évolution du regard de l'artiste sur ces artefacts créés originellement dans le but précis de procurer un plaisir esthétique.

L'emploi de nombreux artefacts amérindiens dans les toiles du peintre Jacques Victor Eugène Froment-Delormel, évoqué plus haut, nous semble intéressant à souligner, bien que sa présence en Amérique du Nord ne soit pas avérée. En effet, nous avons retrouvé les deux peintures qu'il présente au Salon de 1850, *Indiens pawnees campés sur le bord de la rivière Platte (Amérique du Nord)*¹⁰²⁴ (fig. 130), conservée au Arizona State University Museum, puis, au Salon de 1853, les *Enfants pawnees sur les bords de la rivière Platte (Amérique du Nord)*, passée en vente publique en 1994¹⁰²⁵. Les deux œuvres portent une attention particulière à la représentation des moments de détente et de jeux chez les Pawnee¹⁰²⁶. Elles semblent anticiper le goût du public pour un univers à la fois familier dans les attitudes des personnages et exotique dans sa description. La profusion d'artefacts, la variété des costumes et des peintures corporelles suggèrent une étude approfondie des coutumes et biens culturels amérindiens. Pourtant, l'incongruité de certains détails remet en cause la recherche documentaire engagée par le peintre. L'œuvre s'apparente à un bric-à-brac d'objets amassés et reportés sur l'espace de la toile suivant une logique propre à l'artiste. Ainsi, la pose langoureuse de la porteuse d'eau à demi-nue paraît très largement inspirée de l'histoire de l'art, bien que, conformément aux récits de l'anthropologie, elle transporte deux seaux à eau en vessie de bison. A cela s'ajoute la description du tipi, à peine

¹⁰²³ J'emprunte ce terme à Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips, « Introduction aux arts autochtones d'Amérique du Nord », in *Amérique du Nord, arts premiers, op. cit.*, p. 24.

¹⁰²⁴ L'œuvre est aussi connue sous le titre américain de *Pawnee Indian camp on the Platte River*.

¹⁰²⁵ L'œuvre est connue sous les deux titres américaines : *Pawnee children on the Platte River* et *Young Pawnee Children frolicking on the Bank of the Platte River*. Elle est passée en vente le 12 octobre 1994 chez Sotheby, à New York, en tant que lot 56 de la vente « 19th Century European Paintings, Drawings & Sculpture ».

¹⁰²⁶ Cf. David Karel, *op. cit.*, p. 320.

ébauché et pourtant décoré de formes géométriques qui semblent indiquer une source documentaire imprimée¹⁰²⁷ (fig. 131). Le bouclier du guerrier, suspendu à des trépieds, car appartenant au monde des esprits et ne devant pas toucher le sol, n'est ici pas à sa place. Habituellement, il est disposé à l'Est de l'entrée des tipis. Autre invraisemblance, le groupe d'hommes affairés autour d'un feu pour fumiger ce qui ressemble à des scalps, ces techniques de préservation restant de nos jours inconnues¹⁰²⁸. Enfin, la toile suggère des rapports de sociabilité non avérés entre les groupes d'hommes et de femmes. Mais le détail le plus singulier reste sans aucun doute l'usage des canoës miniatures placés au centre de la scène, par les Pawnee, peuple des Plaines privilégiant traditionnellement le cheval ou la nacelle en peau de bison comme moyen de locomotion. Ce petit objet trahit une origine étrangère au sujet, venant confirmer que l'œuvre est une compilation¹⁰²⁹. Par ailleurs, l'état miniature du canoë résulte du processus d'échanges entre les peuples amérindiens et les Euro-Américains. La présence d'objets miniatures dans la vallée du Saint-Laurent et des Grands Lacs remonte aux premiers contacts¹⁰³⁰. Ils sont destinés aux voyageurs puis aux touristes désireux de rapporter un souvenir de leur excursion. Par leur forme et leur usage, ces objets miniaturisés révèlent les liens complexes qui unissent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'artisanat amérindien et la culturelle matérielle euro-américaine. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1908-2008), dans *La Pensée sauvage*, évoque rapidement ce mode d'appréhension d'une culture par la réduction d'échelle, l'objet

¹⁰²⁷ Jacques Victor Eugène Froment-Delormel fait une description douteuse des pieux de bois composant la structure. Il oublie au sommet l'ouverture permettant d'évacuer la fumée, et esquisse à peine l'entrée des tipis. Leur décoration nous paraît emprunter ses motifs à la planche 22 que le peintre George Catlin publie dans ses *Letters and notes on the manners, customs, and condition of the North American Indians, by Geo. Catlin, written during eight years' travel (1832-1839), amongst the wildest tribes of Indians in North America in two volumes. With several hundred illustrations from the Author's original paintings*, 4th ed., vol. 1, NY, Wiley and Putnam, 1842.

Intitulée *Indian Camp – Women dressing and tanning Skins, 1832*, cette gravure est reproduite planche 112 dans l'article de Thomas Donaldson, *op. cit.*

¹⁰²⁸ Je remercie JoAllyn Archambault, directrice de l'American Indian Program au National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington, D.C., pour le temps qu'elle m'a consacré et les nombreuses informations qu'elle m'a données en rapport avec cette toile.

¹⁰²⁹ Bien que l'existence de canoës miniatures chez les Menomini et Potawatomi soit attestée, il ne semble pas que l'œuvre fasse référence à ces amulettes aux pouvoirs protecteurs. Cf. Ruth B. Phillips, *Trading identities: the souvenir in Native North American art from the Northeast, 1700-1900*, Seattle, Wash., London, University of Washington press, Montreal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1998, p. 78. Il peut aussi s'agir de canoës miniatures issus de la production d'objets de souvenirs, en vente dans les couvents canadiens-français de 1750 à 1800. Cf. *Ibid.*, pp. 82-85.

¹⁰³⁰ Cf. Ruth B. Phillips, *op. cit.*, p. 72.

miniaturisé augmentant le pouvoir de celui qui le soupèse¹⁰³¹. Mais le canoë miniature ne serait être réduit à une projection schématique des rapports humains. Longtemps perçus comme des symboles de la corruption des arts indigènes du fait de l'adoption de formes ou de matières importées, les objets d'art nés du phénomène du tourisme ou de l'échange sont désormais revalorisés, et l'originalité de leur fabrication rendue à leurs créateurs¹⁰³².

Quant à la vraisemblance des intrépides *Enfants pawnees sur les bords de la rivière Platte (Amérique du Nord)* (fig. 132) de 1853, elle n'est pas remise en question par les contemporains, qui s'alarment seulement de voir la « représentation d'une nature et de mœurs si différentes¹⁰³³ », faisant de Froment-Delormel, le temps du Salon, le semblable d'un Gustave Courbet¹⁰³⁴, malgré la fantaisie assumée de la représentation. Vêtements, coiffes et postures renforcent le stéréotype, telle l'attitude du petit enfant détrempé qui, à la sortie du bain, se couvre d'une peau de bison peinte, apanage traditionnel du guerrier¹⁰³⁵.

La reproduction dans les toiles de l'artisanat ou du mode de vie des peuples autochtones permet dans certains cas de connaître la source de référence des peintres. Ainsi, entre sa fabrication et son exposition au Salon, l'œuvre intègre en plus la

¹⁰³¹ Cf. Claude Lévi-Strauss, tiré de *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 34-35. Ce passage est mis en exergue dans l'introduction de Janet Berlo « The formative years of Native American art history » in *The early years of native American art history*, op. cit., p. 5.

¹⁰³² A ce sujet, se reporter aux travaux de Ruth B. Phillips, et particulièrement au chapitre « Representation in the Miniature. Effigy, Toy, Model, Souvenir, » in *Trading identities: the souvenir in Native North American art from the Northeast, 1700-1900*, op. cit., pp. 72-102.

¹⁰³³ Cf. Pierre Joseph Jules Jeanneau dit Jules La Beume, « Salon de 1853 », *La Sylphide*, 20 juin 1853, pp. 260-262. Citation reproduite par Dominique Massonau, *Le nu moderne au salon (1799-1853) : revue de presse*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005, p. 269 : « Eh ! Mon Dieu ! S'il faut absolument à M. Courbet de ces étrangetés qui rendent tout permis à la palette et au pinceau, que n'allait-il avec M. Froment-Delormel dans l'Amérique du Nord croquer des Enfants pawnies sur les bords de la Rivière Platte. Que M. Froment-Delormel ne s'offense point de ce rapprochement. Il a fait preuve d'habileté dans sa représentation d'une nature et de mœurs si différentes de notre nature et de nos mœurs : on est convaincu que lorsqu'il prendra ses modèles parmi nous, il saura faire bien mieux que nous étonner ».

¹⁰³⁴ Au Salon de 1850, Gustave Courbet expose neuf peintures, dont : *Un enterrement à Ornans* ; *Les paysans de Flagey revenant de la foire (Doubs)* ; *les casseurs de pierre (Doubs)* ; *Portrait de M. Jean Journet* ; *Vue et ruines du château de Scey-en-Varais* ; *paysage (Doubs)* ; *Les bords de la Loue, sur le chemin de Maizières (Doubs)* ; *Portrait de M. Hector Berlioz* ; *Portrait de M. Francis Wey* ; *Portrait de l'auteur*.

¹⁰³⁵ Les peaux décorées affichent des peintures narratives dans lesquelles les guerriers racontent leurs exploits. Autrement dit, chez les peuples des Plaines, la parure et la parade obéissent à des principes esthétiques en relation avec la personnalité de chaque individu. Sur les peintures narratives des Plaines et leur rôle dans la narration des récits autobiographiques des guerriers, se reporter à la section sur « Les arts masculins », in *Amérique du Nord. Arts premiers*, op. cit., pp. 127-132.

temporalité de celle citée. De nos jours, la valeur documentaire de ces œuvres s'en trouve bouleversée, bien qu'elle puisse être revendiquée ou assumée par leurs auteurs comme gage d'authenticité. C'est ainsi que le peintre Francis Blackwell Mayer (1827-1899)¹⁰³⁶ présente au Salon de 1866 un tableau intitulé *La fête du Maïs, cérémonie religieuse chez les Peaux-Rouges*¹⁰³⁷. On perd la trace de la peinture de Mayer après son exposition à Brooklyn en 1867¹⁰³⁸. Elle est cependant connue grâce à une photographie d'époque, insérée dans un ouvrage de l'artiste : *Drawings and paintings* (1872), conservé à la bibliothèque du Smithsonian American Art Museum¹⁰³⁹ (fig. 133).

Au centre d'une vaste habitation encombrée, deux Indiens accomplissent une cérémonie pour remercier le dieu qui leur a offert les semences de maïs. La fumée provenant d'un foyer placé au centre brouille la vision du premier plan du tableau. La lumière s'invitant par le toit ouvert crée une atmosphère mystique et met en valeur le rituel. Les Indiens sont tous habillés avec des coiffures élaborées. La toile de Francis Blackwell Mayer est librement inspirée d'une gravure d'après une aquarelle de Karl Bodmer publiée dans l'atlas du *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord* (fig. 134). Elle emprunte de nombreux éléments de composition à *l'Intérieur de la cabane d'un chef mandan*, publiée vingt-trois ans plus tôt, tout en y apportant des modifications. Le peintre américain efface notamment la structure en bois qui soutient le toit oblique de l'habitation. Alors que le prince Maximilien de Wied-Neuwied expliquait dans son ouvrage que, chez le peuple Mandan : « les cabanes [Oti] sont rondes, légèrement voûtées par le haut, avec une entrée défendue par une avance en forme de porche. [...] Au milieu du toit de la cabane, il y a une ouverture pour donner une issue à la fumée, et qui est défendue contre le vent et la pluie par une espèce de cage arrondie, faite de bâtons et de rameaux, qu'en cas de besoin on peut encore recouvrir de peaux. L'intérieur de la cabane est vaste, propre et assez clair. Quatre gros pieux, placés au centre, supportent le toit avec des poutres de traverses. Au milieu de la

¹⁰³⁶ Il est aussi appelé Frank Blackwell Mayer.

¹⁰³⁷ L'œuvre est aussi connue aux Etats-Unis sous les titres : *The May festival, Indian scene* or *Indian Thanksgiving*. Ce dernier titre n'est pas sans rappeler « la fête de la moisson et jour de grâces au XVII^e siècle, aujourd'hui célébrée nationalement le quatrième jeudi de novembre depuis 1941 ». Thanksgiving est seulement célébré par les américains non-amérindiens. Cf. Michael Dorris, « Pas de Thanksgiving pour les Indiens », in Nelcy Delanoë, et Joëlle Rostkowski, *Voix indiennes, voix américaines : les deux visions de la conquête du Nouveau Monde*, Paris, Albin Michel, 2003, pp. 53-54.

¹⁰³⁸ Cf. Jean Jepson Page, « Francis Blackwell Mayer Painter of the Minnesota Indian », *Minnesota History*, vol. 46, n° 2, Summer, 1978, p. 73.

¹⁰³⁹ Francis B. Mayer, *Drawings and paintings*, Baltimore, 1872, n. p.

cabane, il y a un trou rond dans lequel on allume le feu, et au-dessus duquel on suspend la marmite. La famille s'assied autour du foyer, sur des sièges bas, faits d'osier pelé et recouverts de peaux de bisons ou d'ours¹⁰⁴⁰ ». Francis B. Mayer remplace deux des piliers par deux grands Indiens, l'un debout, l'autre accroupi, ce dernier tenant dans ses mains un plant de maïs. Cette figure partage le même profil que celle représentée assise à droite du foyer dans la gravure d'après Karl Bodmer.

Chez Mayer, les artefacts soulignent l'appartenance ethnique des Indiens. Ils sont placés dans le but de fournir au visiteur du Salon des preuves de leur indianité. Un panier, une hache et une pipe à long tuyau plat sont dispersés sur le premier plan du tableau. Corps dénudés, plumes et vêtements de cuir peuvent être considérés ici comme les attributs de l'Indien. A l'opposé de cette représentation, les Indiens de Bodmer sont occupés à des tâches domestiques. La lumière du jour donne une vue réaliste de la scène. Tous les objets dédiés aux activités quotidiennes sont peints : lances, boucliers, paniers, ainsi que les chevaux et les chiens, souvent admis à l'intérieur de l'habitation.

L'intention de Mayer est de mettre en évidence la valeur des Indiens en tant qu'agriculteurs et croyants, capables de rendre hommage au dieu qui leur a donné des semences de maïs. Il se base ainsi sur les recherches menées par l'anthropologue américain Henry Rowe Schoolcraft (1793-1864). La commande par ce dernier d'une gravure, *The Feast of Mondamin*, est à l'origine de la peinture, plus tardive, du Salon¹⁰⁴¹. Cette gravure est publiée dans le sixième volume des *Archives of aboriginal knowledge*¹⁰⁴² en 1860, sans qu'il y soit fait référence dans le texte de l'ouvrage. Il semble qu'elle illustre en fait un « conte indien », rapporté dans un autre ouvrage de Schoolcraft intitulé *Algic researches, comprising Inquires respecting the mental characteristics of the North American Indians, Indian Tales and Legends* (1839)¹⁰⁴³.

¹⁰⁴⁰ Maximilien de Wied-Neuwied, *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord, exécuté pendant les années 1832, 1833 et 1834*, Paris, A. Bertrand, 1841, t. II, pp. 386-387.

¹⁰⁴¹ Sur le sujet de la commande d'une illustration par Schoolcraft, voir Brian Dippie, *Catlin and his contemporaries: the politics of patronage*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, pp. 300-306.

¹⁰⁴² Francis Blackwell Mayer réalise deux dessins ou aquarelles qui sont gravés et reproduits dans l'ouvrage d'Henry R. Schoolcraft, *Archives of aboriginal knowledge, containing all the original papers laid before Congress respecting the history, antiquities, language, ethnology, pictography, rites, superstitions and mythology of the Indian tribes of the United States*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1860, vol. 6. *The Feast of Mondamin* (planche 23) est reproduite en page 385, et *Ceremony of the Thunder Birds* (planche 20) est reproduite en page 353.

¹⁰⁴³ Cf. Henry Rowe Schoolcraft, « Mon-Daw-Min or the origin of Indian Corn an Odjibwa Tale », in *Algic researches, comprising Inquires respecting the mental characteristics of the North American Indians, Indian Tales and Legends*, first series in two volumes, NY, Harper and Brothers, 1839, vol. 1, pp. 58-61.

L'anthropologue aurait retranscrit ce conte issu de la tradition orale des Chippewas pendant un séjour à Sault Ste. Marie, près du Lac Supérieur, entre 1822 et 1832. Cependant, il réécrit jusqu'à cinq fois le texte, apportant de nombreuses variations, et le publie sous des titres différents¹⁰⁴⁴. Ce manque de méthode scientifique explique sans doute pourquoi le peintre Francis Blackwell Mayer reprend contact avec l'anthropologue depuis Paris¹⁰⁴⁵, alors qu'il vient de recevoir la commande d'un certain S. B. Caldwell¹⁰⁴⁶ pour réaliser en peinture *La fête du Maïs, cérémonie religieuse chez les Peaux-Rouges*. Dans l'une de ses lettres, il demande à Schoolcraft des conseils afin de l'aider à « illustrer aussi bien que possible les meilleurs traits du personnage indien et les coutumes et les cérémonies qui portent en eux les germes de la poésie¹⁰⁴⁷ », car il ne s'agit plus que d'« icônes qui existent seulement dans [sa] mémoire¹⁰⁴⁸ ». Sa lettre laisse entendre qu'il a oublié certains détails et qu'il n'a surtout jamais reçu d'« explication satisfaisante¹⁰⁴⁹ » de Schoolcraft concernant les cérémonies qu'il peignait. Ces circonstances l'ont donc vraisemblablement poussé à s'inspirer de l'ouvrage du prince Maximilien de Wied-Neuwied, le plus remarquable scientifiquement du point de vue de son mentor, Henry Schoolcraft, qu'une rivalité oppose à George Catlin¹⁰⁵⁰. Au-delà de toute idée de cohérence anthropologique, il est

¹⁰⁴⁴ Par exemple, le texte d'Henry Rowe Schoolcraft est reproduit dans le chapitre « “Mondawin, of the Origin of the Zea Maize. A Chippewa allegory”, Chapitre C. Oral Imaginative legends », in *Historical and statistical Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States*, Philadelphia, Lippincott, 1852, vol. II, pp. 230-232.

Les évolutions du texte sont répertoriées et étudiées dans l'article d'A. Irving Hallowell, « Concordance of Ojibwa Narratives in the published works of Henry Schoolcraft », *The Journal of American Folklore*, vol. 59, n° 232, April - June 1946, pp. 136-153.

Brian Dippie juge sévèrement le travail d'Henry R. Schoolcraft et son grand œuvre, ou les six volumes financés par l'Etat fédéral pendant onze ans, dans lesquels se mêlent des informations inégales, aussi précieuses pour l'histoire des représentations, qu'inutilisables pour l'anthropologue. Cf. Brian W. Dippie, *op. cit.*, 1990, p. 306.

¹⁰⁴⁵ De nombreuses lettres de Francis Blackwell Mayer à sa famille documentent sa traversée de l'Atlantique et son séjour à Paris. Elles sont en libre accès sur le site des collections digitales des bibliothèques du MET (NY) : *Digital Collections from The Metropolitan Museum of Art Libraries*. [En ligne]

¹⁰⁴⁶ Dans une lettre à son mentor et ami Alfred Jacob Miller (1810-1874), Francis Blackwell Mayer écrit de Paris, le 5 mars 1864, qu'il a reçu la commande d'un certain S. B. Caldwell pour peindre l'*Indian Thanksgiving* pour 1250 francs. Cf. Jean Jepson Page, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁴⁷ Traduit de l'américain : « [...] to illustrate as far as I can the better traits of Indian character and these customs and ceremonies which have in them germs of the poetic ». A.A.A. Frank B. Mayer letter 1864 Nov. 21, Reel D 9 (fr. 716-718). (fig. 135)

¹⁰⁴⁸ A.A.A. Frank B. Mayer letter 1864 Nov. 21. Reel D9 (fr. 716-718) (fig. 135).

¹⁰⁴⁹ *Ibid.* (fig. 135)

¹⁰⁵⁰ Schoolcraft, sous l'autorité du gouvernement, met en doute la cérémonie Mandan décrite et dessinée par George Catlin. Il écrit que « les scènes décrites par Catlin appartiennent presque entièrement à

question d'héritage artistique. En définitive, la démarche de Mayer ne manque pas de sincérité, puisqu'il se situe dans le domaine de l'art et veut avant tout «[...] rendre la vie domestique et poétique de l'Indien, puisque nous sommes déjà assez familier avec les passions mauvaises de toutes sortes d'hommes¹⁰⁵¹».

L'œuvre du Français Constant Mayer (1829-1911), naturalisé citoyen américain¹⁰⁵², est certainement la plus intéressante et la plus complexe au regard de la reproduction de l'artisanat amérindien. Le peintre envoie des États-Unis son tableau *Femme iroquoise de l'Amérique du Nord* (fig. 136) au Salon de 1869, trois ans après son homonyme américain Francis Blackwell Mayer. Les circonstances de création de l'œuvre restent inconnues. La peinture adopte le format du portrait. Une femme iroquoise est représentée de face, assise sur un banc, adossée contre un petit pan de mur de couleur claire. Un long voile sombre encadre sa silhouette et la soustrait ainsi du fond neutre. L'attention du spectateur est dirigée vers l'amas d'objets disposés en vrac sur une simple planche de bois posée sur ses genoux. On distingue plus précisément un collier de perles, deux boîtes brodées de forme circulaire et octogonale, un tuyau long et plat de pipe décoré, un embout de pipe, un couteau, une paire de mocassins de cuir brodé, quelques tissus brodés et ce qui ressemble à la découpe d'un canoë miniature. La femme iroquoise est donc une vendeuse itinérante. Ce sujet, coutumier de l'art canadien au XIX^e siècle, est alors inédit aux Salons parisiens¹⁰⁵³. Contrairement aux objets d'art jusqu'alors reproduits dans les œuvres picturales, les articles que la femme propose à la vente provoquent la surprise et perturbent les attentes stéréotypées de l'indianité. N'étant pas immédiatement reconnaissables, comme le sont les attributs, ces objets

l'imagination fertile de ce gentleman ». La querelle entre les deux hommes se poursuit jusqu'à la mort du peintre. Alexander von Humboldt (1769-1859) et le prince Maximilien de Wied-Neuwied prennent la défense de ce dernier comme en témoigne leur correspondance avec le peintre américain. Cf. Thomas Donaldson, *op. cit.*, pp. 374-383.

Au sujet des sources iconographiques à sa disposition, Francis B. Mayer partage l'avis négatif de son maître et ami Alfred Jacob Miller sur les toiles de George Catlin. Cf. Brian W. Dippie, *op. cit.*, 1990, p. 301, et plus précisément la note 67, p. 501.

¹⁰⁵¹ Traduit de l'américain : « You understand, I am sure, the train of my thought, that I wish to give the domestic and poetic life of the Indian, for we are familiar enough with already with the evil pafsions [Sic] of all sorts of men. » Sic. A.A.A. Frank B. Mayer letter 1864 Nov. 21. Reel D 9 (fr. 716-718) (fig. 135).

¹⁰⁵² On ne connaît pas la date exacte de la naturalisation américaine du peintre. Les registres d'immigration le qualifient le plus souvent de visiteur en transit. Cf. David Karel, *op. cit.*, pp. 554-555. Dans les années 1890, on dit de lui qu'il partage son année entre New-York et Paris. Cf. *Figures contemporaines, tirées de l'album Mariani... Soixante-seize gravures à l'eau-forte par A. Lalauze. Causerie préliminaire par Armand Silvestre*, Paris, H. Floury, second volume, 1896, p. 166.

¹⁰⁵³ On pense notamment à la production du peintre canadien Cornelius Krieghoff (1815-1872).

déstabilisent en quelque sorte la narration. En 1889, le catalogue du musée des Beaux-Arts de Besançon, à qui Constant Mayer a donné son œuvre, balaie d'un revers ces articles décrits comme « divers objets de bibeloterie iroquoise¹⁰⁵⁴ ». Est-ce de cette manière que les visiteurs du musée de Besançon ont apprécié l'œuvre au sein d'une institution célèbre pour sa collection d'objets archéologiques de l'Amérique du Nord, transférée dans les années 1850 depuis le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris et le musée d'ethnographie du Trocadéro ? La réponse reste en suspens. Le terme dépréciatif de « bibelot » est emblématique de la manière dont les habitudes de consommation ont affecté la notion d'art et sa valeur¹⁰⁵⁵. Il recouvre une catégorie d'objets associés au commerce et à l'industrie. La production d'objets appartenant au circuit du tourisme est ainsi délibérément évacuée du champ artistique, du fait d'une classification occidentale des objets esthétiques. Pourtant, le peintre, en représentant ce plateau chargé d'objets culturels, modèle une zone d'interaction entre la vendeuse iroquoise, son acheteur et son spectateur, nécessairement euro-américain. Le ressort dramatique de l'œuvre se résume à cette zone de contact, délibérément mise en avant.

Constant Mayer est un artiste réputé pour son habilité à mettre en scène les drames contemporains. Il construit ses deux tableaux du Salon de 1869¹⁰⁵⁶ sur un nœud dramatique complexe, susceptible d'interroger la culpabilité du spectateur¹⁰⁵⁷. Il est probable que le peintre ait tenté d'amener son public à réfléchir sur les raisons contraignant la femme iroquoise à vendre des objets culturels associés ou non, à l'époque, avec le tourisme. Aujourd'hui, la participation des Amérindiens aux systèmes touristiques de vente du XIX^e est comprise comme une stratégie de survie, non seulement économique, mais aussi culturelle¹⁰⁵⁸. Les autochtones ont ainsi joué un rôle actif dans la médiation de l'impact du colonialisme. L'œuvre de Constant Mayer réussit,

¹⁰⁵⁴ Auguste Castan, *Histoire et Description des Musées de la ville de Besançon*, Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1889, p. 46.

¹⁰⁵⁵ Selon l'analyse du terme de « bibelot » par Rémy Saisselin, soulignée par Ruth Phillips dans le chapitre « Souvenir, Commodity, and Art in the northeastern Woodlands », in *Trading Identities*, op. cit., p. 6.

¹⁰⁵⁶ Constant Mayer expose deux œuvres au Salon de 1869 : le très célèbre tableau *Rencontre, épisode de la guerre d'Amérique, en 1863. Un soldat confédéré reconnaît son frère dans un éclaireur fédéral qu'il vient de blesser mortellement* (n° 1670), daté de 1865, et connu aux Etats-Unis sous le titre *Recognition: North and South*, et *Femme iroquoise de l'Amérique du Nord* (n° 1671).

¹⁰⁵⁷ Eleanor J. Harvey, dans son analyse du tableau *Rencontre, épisode de la guerre d'Amérique, en 1863* destiné à un public soutenant l'Union, montre le rôle moralisant (*morality play*) que joue l'œuvre dans le contexte de son exposition américaine vers 1865. Cf. Eleanor J. Harvey, *The Civil War and American Art*, Washington (D.C.), The Smithsonian American Art Museum, 2012, p. 10.

¹⁰⁵⁸ C'est l'argument majeur débattu par Ruth Phillips dans son ouvrage *Trading Identities*, op. cit., p. 14.

par sa puissance évocatrice, à incarner les interrogations de l'homme blanc face à la culture amérindienne, et à matérialiser la violence avec laquelle il en consomme les signes.

Enfin, le dernier exemple est celui du peintre amateur d'objets d'art amérindiens. Cette pratique est plus fréquente chez les peintres américains, qui collectent parfois des objets auprès des peuples qu'ils rencontrent. Dans son tableau du Salon de 1887 intitulé *Amoureux Sioux* (n° 691) (fig. 137), le peintre DeCost Smith s'impose comme connaisseur du peuple « Sioux », de ses coutumes et de sa production artistique. Ses calepins portent la trace de leurs légendes, qu'il compile consciencieusement. Il en tire le sujet de son tableau, décrivant une jeune femme courtisée par un flûtiste. Selon la légende, la flûte aurait le don magique de mener la femme au joueur¹⁰⁵⁹. Le premier homme à avoir sculpté une flûte s'en serait servi, appuyé contre un arbre, pour jouer une mélodie composée en l'honneur de la jeune fille qu'il voulait épouser. Elle entendit son chant, et suivit la mélodie, de son tipi familial au musicien. DeCost Smith combine plusieurs sources iconographiques pour la décoration peinte de la peau de bison accrochée au tronc d'arbre. Le peintre a retranscrit plusieurs pictogrammes des robes décorées reproduites par Georges Catlin dans ses ouvrages. Un article du rapport annuel de la Smithsonian Institution de 1885 en serait la source¹⁰⁶⁰ (fig. 138). L'usage répété et documenté des objets amérindiens garantit au peintre une place à la Columbian Exposition de Chicago en 1893, où était célébré l'image de l'Indien en Art¹⁰⁶¹. La surenchère visuelle inhérente à la reproduction des objets d'art

¹⁰⁵⁹ DeCost Smith, "Diary Entry, Onandaga, 10 march 1889" in *Leather Notebook, magazines, and notes*, box 23B, box 2, DeCost Smith Papers, Huntington Library, The Bronx New York. Référence rapportée par Marilyn Fogel, *A measure of progress: Native Americans in paintings and sculptures in the United States galleries of the Fine Arts Palace at the 1893 World's Columbian Exposition*, mémoire de master, San Jose, San Jose State University, 1994, p. 55.

¹⁰⁶⁰ Cette information est tirée du mémoire de master de Marilyn Fogel, *op. cit.*, p. 55.

Plus précisément, nous pensons que DeCost Smith s'est inspiré d'une robe Crow et des figures mixtes d'écuyers et de guerriers combattant à pied reproduites planche 306 par George Catlin dans le second volume de ses *Letters and notes on the manners, customs, and condition of the North American Indians* (1844). Nous reproduisons sa copie, *Paintings on a crow robe*, à la planche 100 de l'article de Thomas Donaldson, *op. cit.*

¹⁰⁶¹ Le master de Marilyn Fogel dénombre neuf peintures et huit sculptures à sujet indien dans la section des Beaux-Arts. Il s'agit des œuvres de DeCost Smith : *Driven Back* et *Sioux Lovers*, de George de Forest Brush : *The Head Dress*, *The Indian and the Lily* et *The Sculptor and the King* ; d'Edwin Willard Deming (1860-1942) : *A Mourning Brave* ; d'Edward Moran (1829-1901), *The First Ship Entering New York Harbor*, de Thomas Worthington Whittredge (1820-1910) : *The Old Hunting Grounds* et *The Plains*. En sculpture, il s'agit des œuvres de Paul Wayland Bartlett : *The Ghost Dancer*, de Gutzon Borglum : *Indians Scouts*, d'Henry Kirke Bush-Brown (1857-1935) : *The Buffalo Hunt*, de Cyrus Dallin : *The Signal*

amérindiens fait basculer les œuvres dans un univers fictif que l'on pourrait qualifier paradoxalement de non-imaginaire. Elle défie les rapports perpétuellement redéfinis, au cours du XIX^e siècle, entre la réalité et l'œuvre d'art à sujet indien. Ces œuvres sont, dans leur contexte français et américain, des témoignages historiques de l'intérêt pour la vie des autochtones d'Amérique du Nord.

3.1.2 LES ENJEUX DES REPRESENTATIONS DANSEES : DU SACRE AU PROFANE

Les danses cérémonielles jouent un rôle particulièrement important dans les cultures amérindiennes. Elles sont la démonstration publique de valeurs fondamentales. Si les œuvres des Salons et des Expositions universelles représentant ces performances restent rares, elles apportent néanmoins de riches informations sur la réception des rites amérindiens dans le monde artistique. Or, les danses se trouvent être au XIX^e siècle l'expression d'une culture que le gouvernement américain cherche à démanteler, interdisant leur pratique dans les réserves. Les enjeux de leur représentation sont donc aussi bien d'ordre esthétique et documentaire qu'historique. Les œuvres naissent pour la plupart d'un travail d'observation sur le terrain d'artistes américains, notamment de Solon Hannibal Borglum (1868-1922) et d'Hermon MacNeil. Autrement, il s'agit d'un imaginaire emprunt d'événements historiques contemporains, telles que les œuvres de Paul Wayland Bartlett et des artistes s'inspirant des représentations du Buffalo Bill's Wild West Show, en tournée en Europe de 1887 à 1892, puis de 1902 à 1906. Aujourd'hui, l'importance des performances profanes du cirque de Buffalo Bill est réévaluée¹⁰⁶². Elles auraient favorisé la survivance de certaines danses et pratiques

of Peace, de William Preston Powers (1843-1931) : *The Closing Era*, de Carl Rohl Smith : *Mato Wanartaka (Kicking bear)*, de Douglas Tilden, *Indian Bear Hunt* et de William Green Turner (1833-1917) : *The Herald of Peace*.

¹⁰⁶² L'historien amérindien Vine Deloria, Jr. a le premier souligné les avantages humains que représentaient les tournées du cirque de Buffalo Bill pour les acteurs amérindiens, persécutés par le gouvernement fédéral américain sur leurs terres, dans un article du catalogue de l'exposition consacrée au *Buffalo Bill and the Wild West* en 1982, au Brooklyn Museum de New York. Selon lui, les hommes retrouvaient une liberté de mouvement, et pouvaient rejouer les grands faits guerriers de leur histoire. Il discute aussi de l'éthique et de l'intégrité personnelles du général Cody, qui a su gagner l'estime de ses employés amérindiens. Enfin, il indique que Cody avait recruté une grande partie de sa troupe dans la réserve de Pine Ridge dans le Dakota du Sud, chez les Oglala, et que parmi elle se trouvaient des

artistiques amérindiennes à une époque (1888 à 1890) marquée par la disparition de l'ancien mode de vie des hommes des Plaines. Trois œuvres évoquent directement, aux Salons, le spectacle et ses acteurs. Plus fréquemment, sans doute influencées par les célèbres affiches du cirque, les œuvres s'inspirent dans leur esthétique des cavalcades guerrières des numéros équestres, qui consacrent le mythe en France. Les questions liées aux conditions de création et d'exposition de ces œuvres sont cruciales. A travers ces œuvres hétéroclites, nous analyserons la manière dont les artistes mettent en scène des démonstrations culturelles amérindiennes, dans un contexte contemporain hostile à leur manifestation et à leurs acteurs.

Les danses sacrées du Soleil et du Serpent

Deux sculptures sont directement issues d'un travail d'observation mené auprès des peuples amérindiens. Elles représentent les acteurs de cérémonies sacrées considérées à l'époque comme « sauvages », au regard de la dangerosité du culte.

Lorsque Solon H. Borglum expose, au Salon des Artistes Français de 1901, *Le vainqueur de la danse du soleil, chez les Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord*¹⁰⁶³ (fig. 139), la cérémonie est déjà connue d'un certain public américain, puisqu'un dessin de Jules Tavernier et de Paul Frenzeny, *Sioux Sun Dance*, est reproduit le 2 janvier 1875 dans le *Harper's Weekly*¹⁰⁶⁴. L'aspect spectaculaire de cette cérémonie sacrificielle, qui consiste à transpercer la peau de la poitrine du guerrier pour l'attacher à un mât se confond¹⁰⁶⁵ à la cérémonie Okipa des Mandans, abondamment illustrée par George Catlin, Karl Bodmer, et publiée encore en France jusqu'en 1869 dans des journaux

survivants du massacre de Wounded Knee (1890). Cf. Vine Deloria, Jr., « The Indians », in *Buffalo Bill and the Wild West*, cat. exp. Brooklyn museum, New York, November 21, 1981 - January 17, 1982, at Museum of art, Carnegie Institute, Pittsburgh, February 13 - April 4, 1982, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1981, pp. 45-56.

¹⁰⁶³ Reproduction de l'œuvre tirée de l'article d'Arthur Goodrich, « The Frontier in Sculpture », *World's Work* 3, mars 1902, p. 1872.

¹⁰⁶⁴ L'œuvre est le fruit d'un séjour de Jules Tavernier et de Paul Frenzeny dans la Red Cloud Agency du Nebraska, l'été précédent, en 1874. Cf. David Karel, *op. cit.*, p. 771.

¹⁰⁶⁵ Gladys Laubin and Reginald Laubin, *Indian dances of North America: their importance to Indian life*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977, p. 299.

illustrés tel que *Le Tour du Monde*¹⁰⁶⁶ (fig. 140). La diffusion imprimée de ces violentes représentations contribue à la désinformation visuelle, et a probablement œuvré en faveur de leur future interdiction par le gouvernement fédéral américain.

Borglum ne cherche pas à représenter l'épreuve la plus emblématique de cette danse. Il sculpte un participant dansant. L'œuvre est connue par une photographie du modèle de dos, mais la description de la statue par l'artiste offre quelques informations précieuses. La main levée, l'homme serre un sifflet cérémoniel, tandis que de l'autre, il tient un instrument sacrificiel qui sera plus tard incrusté dans sa chair. Le commentaire rétrospectif de l'artiste ne laisse aucun doute quant au jugement qu'il porte sur cette cérémonie. Il accuse l'homme-médecine de duper ses semblables, qui souhaitent voir se réaliser la vision dont ils ont rêvé et se plient pour cela aux rites. D'après Solon Borglum, « la cérémonie est trop horrible pour être décrite. La victime enfonce deux énormes broches à travers la chair de sa poitrine. A chaque extrémité de ces dernières est fixée une lanière qui est attaché à un poteau. Lui, s'il veut voir se réaliser le grand acte rêvé, doit danser et tourbillonner et se tracter jusqu'à ce que sa peau soit déchirée par les broches¹⁰⁶⁷ ». Le sculpteur assiste à la cérémonie lors de l'été 1899, alors qu'il habite avec son épouse à la Crow Creek Reservation, dans le Dakota du Sud. C'est le pasteur de l'église épiscopale de la réserve, Burt Hackeliah (?-?), qui l'introduit auprès de la communauté amérindienne¹⁰⁶⁸. Borglum et son épouse, elle-même fille de pasteur, sont tous deux très croyants, puisqu'ils ont demandé l'approbation de l'American Church de Paris avant d'effectuer ce voyage en territoire indien¹⁰⁶⁹. Aussi n'est-il pas surprenant de lire sa ferme condamnation de la danse du soleil décrite comme une « orgie religieuse¹⁰⁷⁰ ». Pourtant son œuvre garde une certaine retenue formelle dans sa description de la cérémonie, alors qu'elle intervient à un moment clé de l'histoire des réserves. Le sculpteur dit conserver « les outils utilisés dans la dernière danse du soleil

¹⁰⁶⁶ Cf. F. de Lanoye, « Excursions parmi les tribus indiennes des bassins de la Columbia et du Haut-Missouri, d'après M. G. Catlin. 1855 - traduction et dessins inédits. II O-Kie Pa. Cérémonie religieuse et expiatoire des Indiens Mandans », *Le Tour du Monde*, premier semestre, janvier - juin 1869, n° XIX, 479^e livraison, pp. 161-176. Un dessin représentant la cérémonie est publié en page 169.

¹⁰⁶⁷ Traduit de l'américain : « The ceremony is too horrible for words. The victim thrusts two huge skewers through the flesh of his chest. To each end of these is attached a thong that is fastened to a post. He, if he would perform the great deed dreamed of, must dance and whirl and tug at this until he has torn the skewers through his flesh ». Cf. Phil Kovicnik, « South Dakota's "Other" Borglum », *South Dakota History*, summer 1971, vol. 1, n° 3, pp. 223-224.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, pp. 223-224.

autorisée par le gouvernement¹⁰⁷¹ ». La statue du *Vainqueur de la danse du soleil* livre par conséquent un témoignage historique des dernières cérémonies religieuses des Plaines. Depuis de nombreuses années, les missionnaires et le gouvernement désapprouvaient ces danses, qu'ils associaient improprement à des activités guerrières. La danse du soleil est alors interdite de force chez les « Sioux » dans le début des années 1880¹⁰⁷². Puis des mesures légales sont prises en 1904 pour punir d'emprisonnement ou de retrait de rations alimentaires tout participant à la danse du soleil et autres danses assimilées¹⁰⁷³. L'interdit n'est levé par le Congrès américain qu'en 1934, avec la loi Wheeler-Howard Bill¹⁰⁷⁴. L'œuvre de Borglum manifeste donc le paradoxe d'être issue d'un travail d'observation *in situ* au moment même où l'existence de cette danse et sa performance sont remises en cause par le gouvernement.

La fascination des artistes pour ces cérémonies où se mêlent danses, chants, et parfois transes, se retrouve dans l'œuvre du sculpteur américain Hermon MacNeil, présentée dans la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1900. La *Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)*¹⁰⁷⁵ (fig. 141, 142) est emblématique de l'intérêt, quoique plus tardif, du monde artistique pour les peuples Pueblos du Nouveau Mexique, au tournant du XX^e siècle¹⁰⁷⁶. Bien avant l'arrivée des artistes, la région du Sud-Ouest est quadrillée entre 1867 et 1870 par de grandes campagnes d'explorations fédérales, en particulier celle de George Montague Wheeler (1842-1905), pour le compte du Département de la guerre, et celles de Ferdinand Vandever Hayden (1829-1887) et, John Wesley Powell (1834-1902) pour le Département de l'Intérieur¹⁰⁷⁷. Par ailleurs, la colonisation progressive des terres du

¹⁰⁷¹ Traduit de l'américain : « I have in my studio the implements used in the last sun-dance the government permitted ». *Ibid.*, p. 224.

¹⁰⁷² Gladys Laubin and Reginald Laubin, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁷³ Cf. *Article n° 4 of the Regulations of the Indian office*, April 1, 1904, regarding Courts of Indians offenses. Reproduit dans Gladys Laubin and Reginald Laubin, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁷⁵ L'œuvre est aussi connue sous plusieurs titres tels que : *Last Act of the Moqui Snake Dance*, *The Moqui Prayer for Rain*. L'exemplaire présenté à l'Exposition universelle de 1900 est reproduit dans un article contemporain du critique Lorado Taft, « American Sculpture at the Exposition », *Brush and Pencil*, vol. 6, n° 4, July 1900, p. 171.

¹⁰⁷⁶ Cf. *Art in New Mexico, 1900-1945: Paths to Taos and Santa Fe*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁷ Sur ces campagnes d'explorations et leurs enjeux photographiques, se reporter à l'article de François Brunet, « Avec les compliments de F.V. Hayden, géologue des Etats-Unis ». Politiques photographiques de l'exploration américaine », in *Visions de l'Ouest. Photographies de l'exploration américaine 1860-1880*, *op. cit.*, pp. 10-31.

Nouveau-Mexique – l'un des deux derniers Etats à entrer dans l'Union – est facilitée par le tissu ferroviaire conçu par la compagnie du Santa Fe Railway dès 1879. Afin d'assurer la rentabilité de l'opération, cette dernière vend des fermes sur les terres que le Congrès lui a allouées. A partir des années 1880, le Santa Fe Railway s'engage donc activement dans le développement du tourisme régional. Au tournant du siècle, les villages Pueblos sont désormais accessibles, et le caractère exotique de cette destination est promu à travers les figures prédominantes des Amérindiens¹⁰⁷⁸.

La première mention de la danse du Serpent est établie dans un article du révérend Charles A. Taylor, missionnaire auprès des Hopi, datant de 1881¹⁰⁷⁹. Elle est ensuite abondamment décrite dans les revues spécialisées et illustrées dans la presse à grand public¹⁰⁸⁰ (fig. 143). Des photographies tentent de retranscrire ce rituel dans lequel le serpent joue le rôle d'intercesseur auprès des dieux pour garantir le cycle des moissons, en faisant tomber la pluie. C'est sur cette base que l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929) prononce le 21 avril 1923, à la clinique Bellevue en Suisse, une conférence sur les *Images du territoire des Pueblos en Amérique du Nord*, plus connue sous le titre du *Rituel du Serpent*¹⁰⁸¹. Ce travail fondamental aurait appris à Warburg à voir « l'histoire de l'Europe avec les yeux d'un anthropologue¹⁰⁸² ». L'élément central du rituel, retenu par les multiples commentateurs, reste la danse des participants tenant

¹⁰⁷⁸ On parle même de la promotion d'« un tourisme ethnique » au tournant du siècle, dont la danse du Serpent serait un lieu de rendez-vous de l'élite américaine. Les autorités Hopi réservent alors un emplacement spécial pour les photographes, dont le nombre augmentait rapidement. Cf. Susanne Berthier-Foglar, *De l'arrivée des conquistadors à la souveraineté des Nations Pueblo*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.

¹⁰⁷⁹ P. B., « Recherches sur la bibliographie de la Danse hopi du serpent », *Journal de la Société des Américanistes*, 1939, vol. 31, n° 1, pp. 258-259.

¹⁰⁸⁰ Le fonds d'archives d'Henry Farny conserve la reproduction de son dessin de la *Snake Dance of the Moquis*, d'après les photographies de Cosmos Mindeleff, publié le 2 novembre 1881 dans le *Harper Weekly Magazine*. A.A.A. Henry Farny papers. Reel 961.

¹⁰⁸¹ Aby Warburg se rend aux Etats-Unis pour le mariage de son frère en septembre 1895. Sa rencontre avec les anthropologues Jesse Walter Fewkes (1850-1930), Frank Hamilton Cushing (1857-1900) et James Mooney (1861-1921), appartenant tous deux au Bureau of American Ethnology (BAE) à Washington D.C., le décide à se rendre au Nouveau Mexique et en Arizona en avril de l'année suivante. En 1896, il dépose sa collection de 115 œuvres d'art et accessoires collectés chez les Pueblos du Nouveau Mexique et d'Arizona au Volkerkunde Museum de Hambourg. L'année suivante, il donne à Hambourg et à Berlin des conférences sur son voyage devant des sociétés de photographes amateurs. Ce n'est qu'en 1921 qu'il écrit le texte de sa conférence, publié après sa mort. Warburg reconnaît son ignorance de la culture et de la langue Hopi, ce qui lui faisait dire, dans une lettre à Fritz Saxl datée du 26 avril 1923, que sa conférence est une « atroce convulsion d'une grenouille décapitée ». Cf. Aby Warburg, Benedetta Cestelli Guidi, Fritz Saxl, Joseph Leo Koerner, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Editions Macula, 2003. La lettre est reproduite en page 58.

¹⁰⁸² Cf. Le commentaire de Fritz Saxl cité dans l'ouvrage : Aby Warburg, Benedetta Cestelli Guidi, Fritz Saxl, Joseph Leo Koerner, *op. cit.*, pp. 46-47.

le serpent à sonnette dans leur bouche. MacNeil préfère cependant représenter le dernier acte de la danse, lorsque le participant court jeter dans la plaine le serpent pour qu'il délivre son message. En artiste, il choisit le point d'équilibre le plus précaire et le plus symbolique du rite. L'illusion de la rapidité est une exigence intrinsèque à la danse, qui met en scène la similitude morphologique entre l'animal et la représentation de l'éclair dans la culture Hopi. Si MacNeil accompagné de l'écrivain Hannibal Hamlin Garland (1860-1940), observe une Danse Hopi du Serpent, dans le village pueblo de Walpi dans le Nord Est de l'Arizona¹⁰⁸³ en août 1895, il en livre une interprétation libre, un mouvement sans entrave. Son interprétation ne laisse pas moins entrevoir la considération et le respect du sculpteur pour son sujet. Cette posture contrebalance l'outrance de l'*Indien dansant* de Paul Wayland Bartlett, présenté à Paris au Salon de 1889 et à la Columbian Exhibition de Chicago en 1893.

***L'Indien dansant* de Paul Wayland Bartlett : de Paris à Chicago, sans oublier le massacre de Wounded Knee**

Pour comprendre la modernité des deux représentations des Américains Solon Borglum et Hermon MacNeil, il faut se pencher sur l'œuvre du sculpteur Paul Wayland Bartlett, présentée près de dix ans plus tôt au Salon des Artistes Français de 1889. La danse en est aussi le sujet principal. L'artiste inscrit sa sculpture en plâtre au catalogue du Salon sous le titre d'*Indien dansant* (n° 4016), dénomination qui évoluera dans le contexte nord-américain lors de sa présentation à la Columbian Exhibition de 1893.

L'œuvre ne semble pas avoir attiré l'attention des critiques français, alors que le critique d'art américain Theodore Child lui consacre à deux reprises quelques lignes dans les articles qu'il envoie à la revue américaine *The Art Amateur* à l'occasion de la participation des artistes américains au Salon des Artistes Français de 1889 et à la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle¹⁰⁸⁴. Il retient la sauvagerie démoniaque de ce « Red Indian » et la hardiesse du sculpteur dans cette

¹⁰⁸³ Judith A. Barter, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁸⁴ Theodore Child, « The Paris Salon of 1889. Third and Concluding Notice », *The Art Amateur*, July 1889, vol. 21, n° 2, p. 27 : « Paul Wayland Bartlett, an "Indian Dancing", an audacious and very clever study of frenetic movement. »

« étude remarquable du mouvement¹⁰⁸⁵ » qui lui vaudront, d'après lui, les lauriers de la gloire. L'enthousiasme de la critique disparaît lors de la présentation de l'œuvre aux Etats-Unis, cinq ans plus tard, sous le titre de *The Indian Ghost Dancer*. Le rapport de la section des Beaux-Arts de Chicago parle alors d'un sujet qui « viole la plupart des principes de l'art véritable, non seulement parce qu'elle est désagréable et sans beauté, mais aussi parce que la violence de l'action n'est pas en accord parfait avec les meilleurs principes du travail sculptural¹⁰⁸⁶ ». L'auteur du rapport rend néanmoins hommage au talent du sculpteur et au réalisme du traitement. L'œuvre reste sans conteste « l'une des meilleures études de nu de l'exposition » par sa représentation d'un « Indien dans le plus sauvage mouvement de l'imagination, emporté par la peur et la superstition, et rendu à moitié fou par l'excitation¹⁰⁸⁷ ».

Pour réaliser son *Indien dansant*, Bartlett s'aide des photographies d'Indiens que son père possède, comme en témoigne leur correspondance¹⁰⁸⁸. Or, entre son exposition en France et celle aux Etats-Unis, la sculpture a perdu un élément important de sa coiffe, caractéristique des peuples vivant dans la région du Mississippi, et ainsi gagné en

¹⁰⁸⁵ Traduit de l'américain : « The boldest and the most remarkable study of movement that a modern sculptor has ever attempted; it will certainly win fresh laurels for its very talented author. » Cf. Theodore Child, « The Paris Salon of 1889. What the American colony are sending », *The Art Amateur*, May 1889, vol. 20, n° 6, p. 126.

¹⁰⁸⁶ Traduit de l'américain : « The work of Mr Paul Bartlett deserves and attracts a great deal of attention. A figure called "The Ghost Dance" is one of the most remarkable studies from the nude in the entire collection. It represents an Indian in the wildest imagination motion, carried away by fear and superstition, and more than half crazed by excitement. He is balance on one foot, and bends forward with one leg lifted behind him, and both arms straight out in front with the hand hanging limp. His mouth is wide open, and the whole expression is one of brutal ignorance and fear. A subject like this is by no means agreeable, and violates many of the principals of true art, not only because it is disagreeable and lacking in beauty, but also because the violence of the action is not in the truest harmony with the best principles of sculptural work; nevertheless, there is wonderful mastery in the figure. Its poise is perfect, and the action of each muscle is rendered with fidelity almost incomprehensible when one realizes how difficult it must have been to get a model to pose in any such position for any considerable length of time; but beautiful or not, the work is so remarkable that few who have seen it once will ever forget it. » Cf. Trumbull White and Wm. Igleheart, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, International publishing Co., Philadelphia, Pa, Chicago, Ill. pp. 368-369.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ Cf. Lettre du père de Paul Wayland Bartlett datée du 5 juin 1887 : « I'll bring you an history of the Unites States. We need not bother ourselves about height of Health he was short ...but can make an ideal elegant man carrying the type of his head as I send you in the photos today. I have any quantity of Indian photos. There were scores of tribes and end of variety of types, some of them as noble looking as gods, without superiors in eloquence and dignify of stature. To see Indians would take a life hint as they are scattered over a country 10 times as large as France. Some of them have never seen a white man, especially the Sioux. Wild devils with lots of character impossible to get at. To copy any given Indians would signify, nothing because there are so many kind the typical Red Man, the Earth Savage of North America is the only safe point of departure so far as I can see. it is the Human being possessing great qualities in a wild state that was swept out of existence by White civilization. That is to be made. » Cf. A.A.A. Paul Bartlett Papers. Reel 4899.

justesse dans la description de l'homme représenté. En effet, l'œuvre présentée en France, aujourd'hui connue grâce au bronze acquis par la Smithsonian¹⁰⁸⁹, montre l'*Indien dansant* arborant une crête, ou mohawk, orné d'une plume (fig. 144). Les photographies d'époque de la section des Beaux-Arts de Chicago dévoilent, quant à elles, un modèle en plâtre aux cheveux courts coupés au carré, proche de la coiffure qu'arborent les hommes des Plaines endeuillés¹⁰⁹⁰ (fig. 145). L'œuvre transformée porte le titre de *The Indian Ghost Dancer (Le Danseur de la Danse des Esprits)*. Ce changement ostensible de coiffe n'a pas été relevé par les commentateurs jusqu'à présent. Cela s'explique peut-être par le fait que les catalogues de la fin du XIX^e siècle, référant la sculpture sous son titre *The Ghost Dancer*, publient les photographies mises à leur disposition, à savoir celle de l'*Indien dansant*¹⁰⁹¹ (fig. 146). A moins que l'œuvre, ayant rapidement disparu du circuit des expositions aux Etats-Unis, leur soit restée inconnue¹⁰⁹². Cette transformation plastique adaptée au nouveau titre de l'œuvre n'en est pas moins déterminante pour son interprétation.

En 1893, Paul Wayland Bartlett choisit opportunément d'évoquer la Danse des Esprits qui a abouti trois ans plus tôt au massacre de Wounded Knee (1890). La danse relève d'un culte messianique venu d'une réserve Paiute et qui s'est répandu en peu de temps dans les réserves des Plaines. A l'époque, le gouvernement rompt un traité passé avec les Lakota qui divisait la Grande réserve de l'Etat du Dakota du Sud en cinq réserves, diminuant ainsi leur territoire. Une grande famine s'installe en même temps que le gouvernement réduit les quantités de nourriture distribuées. Dans ce climat de

¹⁰⁸⁹ Une lettre concernant l'achat de l'œuvre, datée du 26 avril 1985, et conservée dans le dossier documentaire de l'œuvre (Curatorial File) au Smithsonian American Art Museum, confirme la provenance française du bronze acquis par le musée. Sa fiche signalétique confirme la présence d'une plume venant décorer la coiffe de l'Indien. On peut voir cet accessoire sur la reproduction photographique illustrant le rapport de la Columbian Exhibition et plus récemment sur une photographie du 21 novembre 1943 publiée dans le *Sunday Star*, montrant l'œuvre lors de son exposition à la Corcoran Gallery of Art de Washington DC. (Curatorial File)

¹⁰⁹⁰ La photographie ancienne de la section des Beaux-Arts de la Columbian Exhibition de Chicago en 1893 est reproduite dans l'ouvrage : *Revisiting the white city: American art at the 1893 World's Fair*, Washington, D.C., National Museum of American Art and National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Hanover, Distributed by the University Press of New England, 1993, p. 105.

¹⁰⁹¹ Cf. Trumbull White and Wm. Igleheart, *op. cit.*, p. 369 et Charles V. Wheeler, « Bartlett (1865-1925), *The American Magazine of Art*, novembre 1925, vol. XVI, n° 11, p. 576.

¹⁰⁹² Nous avons réussi à retracer l'histoire du plâtre du *Ghost Dancer* aux Etats-Unis après son exposition à Chicago en 1893. Il s'avère qu'il fut présenté la même année à la 33^e exposition annuelle de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie. Selon l'équipe du PAFA, l'artiste a légué l'œuvre à l'établissement en 1896. Puis, elle est sortie des collections (*deaccessed*) le 3 février 1970 pour être vendue. Deux dessins des collections du PAFA, par Thomas P. Anshutz, représentent le plâtre cassé à plusieurs endroits (fig. 147).

tensions, un agent fédéral sur place interprète la religion se manifestant par cette danse comme une menace, puisqu'elle prédit le retour à un ordre ancien, avant l'arrivée des Blancs. A la suite de la mort de Sitting Bull, tombé dans une échauffourée, la violence va crescendo, jusqu'au massacre de trois cents Amérindiens encerclés, femmes et enfants compris, lors d'une fouille générale du camp¹⁰⁹³. A l'époque, l'exposition de la sculpture à la Columbian Exhibition en fait un « sujet distinctement américain¹⁰⁹⁴ ». La forme outrancière n'est pas reprochée à l'artiste. La réaction des anthropologues actifs au sein de l'organisation de la Columbian Exhibition manque à la réception critique de l'œuvre aux Etats-Unis. L'un d'eux en particulier, James Mooney, passe une grande partie de l'année 1893 auprès des « Sioux » pour récolter des informations sur la danse elle-même, sur ses pratiques par les différents peuples des Plaines, et sur l'épisode de Wounded Knee¹⁰⁹⁵. Ce travail aboutit, après trois ans de recherches, à une publication¹⁰⁹⁶ qui reste un document capital sur les différentes causes du massacre. Les photographies qui documentent cette danse sont à l'évidence très éloignées de la représentation sculptée de Paul Wayland Bartlett, marquée par la frénésie (fig. 148).

A ce sujet, si nous suivions l'exemple de l'historien de l'art Thomas P. Somma qui, dans son article de 1992¹⁰⁹⁷, reconnaît dans la sculpture française de l'époque des références artistiques ayant motivé la forme plastique de l'*Indien dansant*, nous préférerions plutôt au *Faune dansant* ou au *Danseur napolitain* de Francisque Duret, une œuvre contemporaine d'Alfred Boucher (1850-1934). *Au But* (fig. 149) représente trois figures en équilibre sur un pied. Présenté quatre ans plus tôt au Salon de 1886, puis à l'Exposition universelle de 1889, le groupe a très bien pu être vu de Paul Wayland

¹⁰⁹³ Sur l'histoire de Wounded Knee se reporter à l'étude de James Mooney, « Chapter XIII The Sioux Outbreak – Sitting Bull and Wounded Knee », in « The Ghost-Dance Religion and the outbreak of 1890 », *Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 14th pt. 2, 1892-1893*, Government Publishing Office, 1897, pp. 843-886. Fait notable pour l'histoire du massacre, James Mooney incorpore les récits des Amérindiens survivants. Cf. Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski, *Voix indiennes, voix américaines : les deux visions de la conquête du Nouveau Monde*, op. cit. pp. 243-247.

¹⁰⁹⁴ Thomas P. Somma, op. cit., 1990, p. 115.

¹⁰⁹⁵ Cf. J. W. Powell, « Introduction », *Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 14th pt. 2, 1892-1893*, Government Publishing Office, 1897, p. XXXIX.

¹⁰⁹⁶ Cf. James Mooney, « The Ghost-Dance Religion and the outbreak of 1890 », *Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 14th pt. 2, 1892-1893*, Government Publishing Office, 1897.

¹⁰⁹⁷ L'historien de l'art Thomas P. Somma compare plastiquement et théoriquement *The Indian Ghost Dancer* de Paul Wayland Bartlett avec les sculptures du *Faune dansant* du musée national de Naples, du *Danseur napolitain* de Francisque Duret, et de la *Bacchante with an Infant Faun* de Frederick MacMonnies. Cf. Thomas P. Somma, op. cit., 1992, p. 20.

Bartlett, habitué des Salons et des expositions d'art contemporains¹⁰⁹⁸. Le succès de l'œuvre de Boucher se mesure à la commande par l'Etat d'un bronze installé devant le Sénat à Paris¹⁰⁹⁹. Par ailleurs, les images d'Epinal qui circulaient à l'époque, notamment la planche des *Indiens Peaux-Rouges* comportant *une Danse des esprits*, sont autant de sources iconographiques possibles (fig. 151).

Le décalage entre l'événement historique et le sujet représenté par l'*Indian Ghost Dancer* est ici évident. Pourtant, le sculpteur a visiblement tenté de faire correspondre sa figure avec l'image qu'il se faisait des danseurs de la Danse des Esprits, puisqu'il transforme sa sculpture avant son exposition aux Etats-Unis. L'adaptation de la figure en fonction de son lieu d'exposition et de son audience jette le discrédit sur l'œuvre et la forme adoptée finit par corrompre le sujet de *L'Indien dansant*.

De manière inopinée, le cirque de Buffalo Bill¹¹⁰⁰ se présente comme l'ultime échappatoire des survivants de la Danse des Esprits, dont les performances marquent les artistes français et américains au tournant du XX^e siècle.

L'impact du Wild West Show de Buffalo Bill sur les œuvres du Salon

Aux Salons, trois œuvres sont des citations explicites des spectacles mis en scène par le colonel William Frederick Cody, plus généralement connu sous le nom de Buffalo Bill. Elles sont essentiellement des inspirations libres des cavalcades, témoignages de l'impact des numéros de cirque sur les artistes. Toutes conservent les traces d'un monde de spectacles, par définition évanescents et en perpétuel mouvement. Elles sont le résultat tangible d'une rencontre marquant l'adhésion des artistes, et offrent une piste d'analyse historique et artistique révélatrice des attentes du public contemporain. Nous les rapprochons ici artificiellement, par l'intermédiaire de leur

¹⁰⁹⁸ Alfred Boucher reçoit une médaille de première classe au Salon de 1886 pour l'exemplaire original en plâtre de *Au But*, conservé aujourd'hui au musée de Troyes, puis une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889.

¹⁰⁹⁹ L'œuvre est reproduite par une gravure au trait dans l'article d'André Michel, « Exposition universelle de 1889. La Sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, t. 2, livraison du 1^{er} septembre 1889, p. 406 (fig. 150).

Un bronze monumental de la sculpture se trouvait dans le Jardin du Luxembourg, à Paris, devant le Sénat, avant d'être détruit pendant la Deuxième Guerre mondiale. Cf. Notice d'Yves Bourel sur *Au But* d'Alfred Boucher, sur le portail des collections des musées de France consultable en ligne (base Joconde).

¹¹⁰⁰ Son surnom évoque son habilité à tuer des bisons. Il s'y entraîne dès 1867, alors qu'il est engagé par la Kansas Pacific Railways pour nourrir les ouvriers qui posent les rails. Cf. Jack Rennert, *op. cit.*, p. 3.

exposition aux Salons alors que leur contexte de création et leur sujet diffèrent souvent. Il s'agit en premier lieu d'un buste en bronze de l'acteur amérindien Mato Wanartaka de la troupe du Wild West Show, réalisé par le sculpteur danois Carl Vilhelm Rohl-Smith (1848-1900) et exposé en bronze à la Société Nationale des Beaux-Arts de 1905. Au catalogue, seul le nom du modèle est indiqué, sans référence à son rôle dans le spectacle de Buffalo Bill. Le plâtre original, réalisé aux Etats-Unis, à Chicago, date de 1892. Les deux toiles du Français Maximilien Luce (1858-1941) sont, quant à elles, plus tardives. Elles sont exposées respectivement au 22^e Salon des Artistes Indépendants de 1905, puis cinq ans plus tard, en 1910. Elles ravivent toutes deux, à travers leurs titres et leurs sujets, le souvenir de la tournée française du Buffalo Bill's Wild West Show. Le travail des ces deux artistes intervient à un moment d'apogée pour le cirque de Buffalo Bill, et témoigne de la célébration artistique internationale qui couronne ses tournées.

Les représentations du cirque à Paris, de ses acteurs et de son installation en elle-même, captivent de nombreux artistes, une première fois en marge de l'Exposition universelle de 1889 puis en 1905¹¹⁰¹. En 1889, la compagnie dresse son chapiteau « à Neuilly, au coin du boulevard Victor Hugo et de la route de la Révolte¹¹⁰² », laissant augurer au public le spectacle triomphant des libres cavaliers indiens. Lors de la seconde tournée européenne, la troupe s'intègre au paysage parisien et s'installe au Champ de Mars, du 2 avril au 4 juin 1905, à équidistance de la galerie des Machines et de la tour Eiffel¹¹⁰³. Pendant cet intervalle de seize ans, le Wild West Show triomphe aux Etats-Unis et en Europe, développant de nouveaux numéros pour répondre à l'éventuelle interdiction de faire jouer des Amérindiens, débattue vers 1890 par le Bureau des Affaires Indiennes¹¹⁰⁴. L'administration du gouvernement fédéral

¹¹⁰¹ Parmi les artistes qui produisent des œuvres en lien avec ce cirque, mais qui n'exposent pas au Salon, il faut citer, en France, Rosa Bonheur (1822-1899) et son frère Isidore Bonheur (1827-1901), ou encore Gertrude Käsebier (1852-1934) aux Etats-Unis.

¹¹⁰² Camille Debans, *Les coulisses de l'exposition : guide pratique*, Paris, E. Kolb, 1889, p. 377.

¹¹⁰³ Information tirée de l'ouvrage de Charles Eldridge Griffin, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, Lincoln Neb., University of Nebraska Press, 2010, p. 69.

Il existe une vue en plongée du campement parisien intitulée « Le cirque Buffalo », peinte par Maximilien Luce et reproduite dans le dossier biographique de l'artiste à la Documentation du musée d'Orsay (fig. 152).

¹¹⁰⁴ Sam A. Maddra explique dans son ouvrage sur les liens entre les participants de la Ghost Dance et les acteurs du Wild West Show, qu'au moment où s'étendait la Danse des Esprits dans les réserves, une controverse est née dans la presse selon laquelle les employés amérindiens de Buffalo Bill recevaient de mauvais traitements en Europe. En résulte une interdiction d'employer des Amérindiens dans des spectacles de divertissement. William Cody doit se rendre à Washington D.C. pour se défendre de telles allégations. Après le massacre de Wounded Knee, il demande de recruter en février 1891 les prisonniers du Fort Sheridan. Il reçoit l'accord du Bureau des Affaires Indiennes et d'une délégation Lakota qui signe

désapprouve un temps que des Indiens fassent partie de la troupe de Buffalo Bill¹¹⁰⁵. La liberté dont ils jouissent en tournée ainsi que la perpétuation de leurs danses et de leur habillement, sont contraires au principe d'assimilation de l'administration. Mais après le massacre de Wounded Knee, et pour empêcher d'autres conflits, le Bureau des Affaires Indiennes donne son accord pour que les prisonniers Lakotas envoyés dans l'Illinois au Fort Sheridan fassent partie de la troupe de Buffalo Bill.

C'est dans ce contexte de tensions que l'artiste danois Carl Vilhelm Rohl-Smith (1848-1900) réalise le buste en bronze de "*Mato Wanartaka*" chef des Sioux (fig. 153). Peu d'éléments nous sont parvenus sur cette œuvre. Un exemplaire, acheté un an après son exposition à Paris par le Statens Museum for Kunst de Copenhague, et portant l'inscription mentionnant la ville de Chicago et la date de 1892, permet de confirmer qu'il s'agit bien d'une fonte à partir du buste en plâtre présenté à la Columbian Exhibition de 1893. Il s'agit probablement du bronze exposé à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1905. L'exposition posthume des œuvres de Carl Vilhelm Rohl-Smith à Paris¹¹⁰⁶ présente donc le portrait de *Mato Wanartaka*, aussi appelé Kicking Bear, homme médecine Oglala, chef des Minneconjou appartenant à la Nation Lakota. Propagateur de la Ghost Dance dans les réserves du Dakota du Sud¹¹⁰⁷ et ayant ouvert le feu lors du massacre de Wounded Knee, il est fait prisonnier au Fort Sheridan et voit sa peine commuée lorsqu'il accepte de participer au cirque de Buffalo Bill¹¹⁰⁸. L'artiste a

un document indiquant « ne faire aucune objection à ce que [leurs] jeunes hommes accompagnent le Buffalo Bill's Wild West Show, car ils sont bien payés et pris en charge avec tout le respect nécessaire. [Ils] pens[ent] que chaque Indien devrait avoir le droit de poursuivre tout emploi convenable qui lui serait offert ». Traduit de l'américain : « While in Washington to present Lakota Grievances to the president, a delegation of Lakota men all signed a document that proclaimed they had « no objection to our young men going with Buffalo Bill's Wild West, as they are well paid and well taken care of in every respect. We believe an Indian should have the right to follow any agreeable employment offered him. » Cf. Sam A. Maddra, « Chapter Five. Suppressing the Ghost Dance and Saving Buffalo Bill's Wild West », in *Hostiles ? : the Lakota ghost dance and Buffalo Bill's Wild West*, Norman, University of Oklahoma press, 2006, pp. 86-111.

¹¹⁰⁵ Pour obtenir les autorisations auprès du Bureau des Affaires Indiennes afin d'employer des prisonniers ou des résidents de réserves : « Il fallait déposer une caution, et assurer aux Indiens une compensation pour les services rendus, ainsi que des vêtements, une nourriture, un logement convenables, et le prix du voyage de retour à la réserve ». Cf. Jack Rennert, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰⁶ Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1905, le buste de *Mato Wanartaka* chef des Sioux accompagne les œuvres suivantes de Carl Vilhelm Rohl-Smith : *Le général Sherman devant le feu de camp* (bas relief en bronze). *Soldat d'infanterie et soldat du génie* (Statues, bronze) (n° 1880) ; *le Général Grenville M. Dodge* (buste en plâtre) (n° 1881).

¹¹⁰⁷ Avec Short Bull, Kicking Bear est connu pour être allé à la rencontre du prophète Wovoka à l'hiver 1889-1890 et pour avoir répandu la religion de la Ghost Dance dans les réserves du Dakota du Sud. Cf. Sam A. Maddra, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁰⁸ Pour plus d'informations sur la « libération » de vingt-trois prisonniers amérindiens du Fort Sheridan, sous la tutelle du Colonel William Cody, en avril 1891, se reporter à l'ouvrage de Sam A. Maddra, *op. cit.*

certainement rencontré son modèle alors que ce dernier jouait dans le spectacle *Congress of Rough Riders of the World* à Chicago, où la troupe du Wild West Show s'installe pour un an, jusqu'à l'ouverture de la Columbian Exhibition. En effet, le sculpteur, émigré aux Etats-Unis depuis 1886, vit et travaille à Chicago dès 1891, où un vivier d'artistes américains se regroupe en vue de l'exposition¹¹⁰⁹. En outre, ce portrait de Mato Wanartaka en pleine action est l'aboutissement d'un travail d'étude pour un groupe sculpté commémorant le massacre des Blancs au Fort Dearborn (*the Fort Dearborn Massacre*), et offert par son commanditaire, l'industriel George Mortimer Pullman (1831-1897), à la ville de Chicago¹¹¹⁰. A travers ce portrait, le sculpteur aborde la figure double de l'Indien, à la fois bon et mauvais. *The Fort Dearborn Massacre* décrit le geste meurtrier d'un Indien dirigé contre une femme blanche, et suspendu par l'un des siens (fig. 154). Si le portrait de Mato Wanartaka (?-?) humanise par son traitement plastique les traits du guerrier, héros de l'histoire des Guerres Indiennes, son contexte de création témoigne de l'identification, dans l'imaginaire de l'époque, de la figure de l'Indien au mauvais sauvage. Même si le sculpteur a très vraisemblablement choisi son modèle pour sa vaillance et sa combativité, son identité passe au second plan. La représentation artistique immortalise l'interaction entre le sujet représenté et sa réception, partiellement individuelle et partiellement collective, mettant un instant de côté l'univers clos du divertissement. Aujourd'hui, le buste révèle la célébrité, un temps oubliée, à laquelle ont accédé les prisonniers-acteurs employés par Buffalo Bill¹¹¹¹.

Le cirque de Buffalo Bill était familier à Mato Wanartaka, puisque son fils Philip avait participé à la tournée européenne de 1889. A Paris, ce dernier sert d'ailleurs de modèle à la confection de la sculpture de Cyrus Edwin Dallin, *Le signal de la Paix. Chef indien de la tribu des Sioux*, dont le plâtre est exposé au Salon de 1890 (n° 3735). Cf. *The quest for unity: American art between world's fairs, 1876-1893*, op. cit., p. 256.

La statue équestre n'évoque pas directement les acteurs du Buffalo Bill's Wild West Show, puisqu'elle se veut une métaphore sur l'histoire indienne des contacts entre l'homme blanc et l'homme amérindien.

¹¹⁰⁹ Les artistes suivants se retrouvent notamment à Chicago pendant l'hiver 1892-1893 : Augustus de Saint-Gaudens, Frederick MacMonnies, Henry Augustus Lukeman (1872-1935), Edward Clark Potter (1857-1923), Karl Bitter (1867-1915), Isidore Fonti (?-?), Philip Martiny (1858-1927), Alexander Phimister Proctor et Carl Rohl-Smith. Cf. Wayne Craven, *Sculpture in America*, New York, Crowell, 1968, p. 398.

¹¹¹⁰ Pour réaliser *the Fort Dearborn Massacre*, on sait que le sculpteur a choisi, parmi la troupe du Wild West Show, deux hommes, dont Mato Wanartaka ou Kicking Bear.

¹¹¹¹ D'autres œuvres d'art, non exposées aux Salons parisiens, célèbrent certains acteurs du Wild West Show. James Earle Fraser (1876-1956), par exemple, réalise une pièce de five cents frappée en 1913 avec un portrait d'Indien des Plaines en bas-relief, utilisant comme modèle trois acteurs amérindiens du Wild West Show, dont le célèbre Iron Tail (Queue-de-fer) (1842-1916).

Les œuvres de Maximilien Luce appartiennent à un autre registre ; elles ne s'attachent pas à la figure particulière des acteurs amérindiens, mais rendent compte du spectacle en tant que performance artistique. Elles forment un cycle pictural montrant le mouvement d'entraînement collectif du Wild West Show¹¹¹². L'artiste présente séparément deux œuvres à cinq ans d'intervalle, au Salon des Indépendants¹¹¹³. Sa petite toile intitulée *Souvenir de Buffalo* (fig. 155) ne s'arrête pas à l'espace délimité de la piste. La ligne d'horizon placée en hauteur permet d'incorporer aussi bien le numéro joué par les cavaliers cowboys et les Indiens que la description de la foule parisienne, placée sur des gradins et faisant face au spectateur. Le peintre décompose en taches lumineuses et colorées le mouvement des acteurs qui se déploient sur la toile rectangulaire, hachurée par une succession de piliers, en habile séquençage spatial. La revue *L'Art et les Artistes* signale le triomphe du peintre aux Indépendants, ainsi que « le grouillement pyrotechnique des carrousels » des « pochades prises à Buffalo » exposées ensemble quelques mois plus tard à la Galerie Druet¹¹¹⁴. Les archives du fonds Maximilien Luce conservées au musée d'Orsay, qui conservent une partie de sa correspondance, n'apportent pas d'information sur les circonstances de la création de cette série d'œuvres, ni sur la démarche de l'artiste. Néanmoins, l'intérêt du peintre pour les minorités sociales et les opprimés politiques peut avoir guidé sa main. Autre indice, l'historique de l'œuvre. *Souvenir de Buffalo* appartient au moment de son exposition à Félix Fénéon (1861-1944) connu pour ses convictions politiques anarchistes, partagées par le peintre. Cette conjoncture laisse envisager une implication personnelle de Maximilien Luce, voire un engagement en faveur de la « cause indienne »¹¹¹⁵. Cette supposition reste à l'état d'hypothèse ; la correspondance entre les

¹¹¹² La photographie de l'œuvre *Souvenir de Buffalo* de Maximilien Luce est issue de la documentation du Musée d'Orsay.

¹¹¹³ Maximilien Luce expose plusieurs œuvres sur le thème du cirque de Buffalo en 1906, lors d'une exposition personnelle à la Galerie Druet, du 23 avril 12 mai 1906. Les œuvres sont difficilement identifiables, puisqu'elles portent des titres similaires, tels que : *Le Lasso* (n° 38), *La Course* (n° 39), *Le Carrousel* (n° 40), *Le Carrousel* (n° 41). Cf. *Maximilien Luce*, Lausanne, Paris, Bibliothèque des arts, 1982, p. 138.

¹¹¹⁴ M. Guillemot, « Le mois artistique. Exposition M. Luce », *L'Art et les Artistes*, t. 3, avril-septembre 1906, p. 133.

¹¹¹⁵ La tournée de 1905 du spectacle Wild West Show de Buffalo Bill génère un intérêt singulier chez certains amateurs français, qui ne manquent pas d'associer leur propre combat personnel en faveur de la défense des peuples amérindiens minoritaires, persécutés en Amérique du Nord. Ainsi, le marquis Jacques de Barocelli-Javon (1881-1951) défenseur des traditions provençales, lie étroitement dans ses poèmes la cause indienne à la Croisade des Albigeois venus envahir l'ancien comté de Toulouse. Barocelli fréquente en France deux acteurs amérindiens du Buffalo Bill Wild West Show, Jacob White Eye et Iron Tail, avec qui il correspond à leur retour aux Etats-Unis. Vers 1900, il pense trouver une

deux hommes ne mentionne pas non plus d'élément venant confirmer de telles motivations¹¹¹⁶. Toujours est-il que le divertissement populaire procuré par les spectacles de Buffalo Bill est mis en avant dans la toile du Salon des Indépendants de 1905. Elle offre, au-delà de la simple « cavalcade sauvage et bariolée¹¹¹⁷ », une chronique de son temps. Il est certain que la tournée française du cirque de Buffalo Bill n'est pas passée inaperçue en 1905, année riche en événements politiques, avec notamment la promulgation de la loi de séparation de l'Église et de l'État et la création de la Section Française de l'Internationale Ouvrière (SFIO).

La seconde toile présentée par Luce aux Indépendants en 1910 se distingue de la première tant par son sujet que par sa forme plastique. La *Frise, Buffalo*¹¹¹⁸ (fig. 156) adopte un cadrage plus classique. La description s'arrête sur les multiples participants du spectacle. En effet, en plus de rendre hommage au courage de Buffalo Bill, homme de l'Ouest américain, la tournée française inclue au programme des exercices de cavaleries de Cosaques, Mexicains, Arabes et Japonais¹¹¹⁹. Le programme est adapté spécialement au public français. La désapprobation française de l'intervention américaine à Cuba et la sympathie pour la monarchie espagnole exclut, en clôture du spectacle, le tableau de « la bataille de San Juan Hill », épisode de la Guerre hispano-américaine. Il est remplacé par « Custer's Last Stand » ou « la bataille de Little

origine commune aux Gitans (dont il se sentait très proche) et aux Amérindiens. Pour plus d'informations à ce sujet, voir le catalogue d'exposition *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, qui réévalue la fascination de Baroncelli pour les acteurs du Buffalo Bill Wild West.

¹¹¹⁶ Cf. *Correspondance de Fanny et Félix Fénéon avec Maximilien Luce*, éd. établie par Maurice Imbert, Tusso, du Lérot, 2001.

¹¹¹⁷ Cf. Anonyme, « Exposition Luce », *L'Art et les Artistes*, t. 4, octobre 1906-mars 1907, p. 449.

¹¹¹⁸ Je remercie la galerie Jane Kahan, qui conserve l'œuvre *Frise, Buffalo*, de me permettre d'en publier une photographie.

¹¹¹⁹ Se reporter à la description faite du programme du Wild West Show à Paris en 1905 dans le catalogue d'exposition *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, pp. 25-26 : « [...] ouverture exécutée par l'orchestre des cowboys ; présentation par Buffalo Bill en grand défilé de son Congrès des "Rough Riders of the World" ; exhibitions de cavaliers, cowboys, Indiens, Cosaques, Mexicains et Arabes ; le convoi des émigrants ; exercices de tir par Buffalo Bill et Johnny Backer ; le Poney Express et son cavalier ; grande manœuvre d'artillerie par les vétérans de l'armée des États-Unis ; exercices de cavalerie par des détachements des Cavaleries française, anglaise et américaine ; manœuvres des Devlin Zouaves (milice des États-Unis) ; attaque de diligence de Deadwood par les Indiens ; les sports nationaux des Arabes et des Japonais ; exercices équestres par des écuyères du Far West ; cavaliers Mexicains ; le dernier combat du Général Custer ; divertissements équestres des cowboys ; exercices des vétérans du 6^e régiment de Cavalerie des États-Unis ; les voleurs de chevaux ; manœuvres équestres des Cosaques ; courses de chevaux montés par des Indiens ; attaque de la hutte d'un colon par des Indiens et enfin défilé final dirigé par Buffalo Bill ». Sic.

Bighorn » avec le colonel Cody en vedette¹¹²⁰ (fig. 157). Les insurgés cubains ne font donc pas partie du spectacle parisien. Le Wild West Show de 1905, enclin à peindre des événements contemporains, capitalise sur la guerre russo-japonaise. Les Cosaques représentent les Russes dans ce jeu mimant le conflit qui les oppose aux Japonais pour le contrôle de la Corée et de la Mandchourie. Une troupe impériale japonaise est recrutée à cette occasion¹¹²¹. Le format allongé de la *Frise, Buffalo* permet à Maximilien Luce de développer sur près d'un mètre le défilé des différents acteurs, parmi lesquels on distingue clairement, de gauche à droite, des Indiens traînés sur un travois, des cowboys, des cavaliers indiens, cosaques et arabes enrubannés. Le cowboy montant un cheval se cabrant semble être une citation directe de l'œuvre de 1905. Les formes de plusieurs figures sont répétées au sein de la frise créant dynamisme et sentiment de profusion. Fait singulier, les Indiens sont littéralement des êtres de couleurs, jaunes, verts et rouges. Cette distinction entre les participants se retrouve précisément dans les affiches publicitaires du cirque¹¹²² (fig. 158). Peut-être le peintre a-t-il en mémoire ces posters de format rectangulaire qui recouvraient alors les murs de Paris ?

La proximité plastique entre les cavaliers Indiens des affiches du Wild West Show (fig. 159) et ceux des peintures d'Ulpiano Checa y Sanz et d'Henri Deluermoz (1876-1943) aux salons apparaît quant à elle évidente. Leurs œuvres, bien que séparées par vingt années, laissent penser que les affiches publicitaires ont durablement marqué les artistes dès la première tournée parisienne du Wild West Show en 1889.

Ulpiano Checa est connu pour ses compositions historiques sur le thème des cavaliers lancés à vive allure, d'origine et d'époque diverses. Il expose en 1893, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts un grand format intitulé : *Les Peaux-Rouges*¹¹²³ (fig. 51). L'artiste est alors déjà connu pour « cette furie de mouvements

¹¹²⁰ Une affiche en français rend compte de ce dernier numéro du spectacle. Il s'agit d'un programme dépliant, ou affichette, daté du mardi 6 juin 1905. Cf. Catalogue de vente *Western: Old west et western, Buffalo Bill's Wild West Show, Indiens, Mexicana, Americana, US Militaria* vente, Paris, Drouot-Richelieu, mardi 16 février 2010. Ader, société de vente.

¹¹²¹ Cf. Paul Reddin, *Wild West Shows*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, pp. 148-149.

¹¹²² Nous pensons tout particulièrement à deux affiches de l'imprimeur américain Courier Lithographic & Co : *Buffalo Bill's Wild West and Congress of Rough Riders of the World Wild rivalries of savage, barbarous and civilized races*, c. 1896 et *Buffalo Bill's Wild West and congress of rough riders of the world A congress of American Indians*, c. 1899.

¹¹²³ Je remercie le conservateur en chef Angel Benito García de m'avoir fait part d'œuvres (peintures, sculptures et dessins) de Checa représentant des Indiens ainsi que pour l'ouvrage qu'il m'a fait parvenir sur l'artiste. Cf. Angel Benito García, Ulpiano Checa, *Autobiografía apócrifa. catálogo general*, Museo

équestres où nul ne s'entend comme lui¹¹²⁴ ». L'œuvre est très remarquée à cette occasion, comme l'atteste sa réception critique¹¹²⁵. La référence à l'univers forain des *Peaux-Rouges* n'échappe pas au romancier Camille Le Senne (1851-1931), qui y voit un « grand spectacle pour Châtelet ou [la] Porte-Saint-Martin¹¹²⁶ », sans pour autant citer le Wild West Show que le peintre a peut-être admiré lors de l'Exposition universelle de 1889, alors qu'il est membre du jury de la section espagnole des Beaux-Arts. Pour décrire les Indiens, Camille Le Senne se réfère aux personnages de Gustave Aimard, « ces cavaliers passés au minimum et montés sur des chevaux dont l'emballement respire la plus farouche convention¹¹²⁷ ». Cette comparaison est encore utilisée par l'auteur pour présenter aux lecteurs la toile d'Henri Deluermoz *Le Lasso (Far West)*¹¹²⁸ (fig. 65), exposée au Salon de 1913, et « qui pourrait servir, selon lui, à illustrer une réédition des œuvres complètes de Gustave Aimard¹¹²⁹ ». Elle témoigne du poids de la littérature et de la permanence de ses mythes dans l'imaginaire collectif lorsqu'il est question d'aborder la figure de l'Indien d'Amérique. L'œuvre représente un exercice du lasso tout droit tiré d'un numéro du Wild West Show. La parenté esthétique entre les chevaux des campagnes publicitaires du cirque et les toiles de Deluermoz est un nouvel indice de l'impact des tableaux pittoresques créés par Buffalo Bill. Un an

Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja, Madrid, Museo Ulpiano Checa, 2010. L'œuvre est reproduite en page 79.

¹¹²⁴ Anonyme, « Figaro-Salon », *Le Figaro*, 30 juin 1893, 3^e série, 39^e année, p. 2.

¹¹²⁵ Cf. *Le Gaulois*, 10 mai 1893, n° 3913, n. p. : « Je devrai [...] vous conduire devant les Peaux-Rouges de Checa ».

Voir également, Firmin Javel, « Guide – Salon. Champ de Mars », *Gil Blas*, 10 mai 1893, n° 4922, 15^e année, p. 3 : « Salle XI. La dernière grande galerie. Attention, Madame et Monsieur : Voici les Peaux-Rouges, emportés au galop de leur chevaux, par M. Checa. Ces sauvages ne se nourrissent que des cadavres de leurs ennemis, qu'ils dévorent tout vivants ! » ; *Supplément au Journal, Le temps*, « Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », 9 mai 1893, n° 11672, n. p. : « Oh ! les grandes dimensions (j'entends par là les dimensions disproportionnées quant au sujet) et l'emphase ! Quelles mauvaises conditions pour les exposants de 1893 ! plus d'un sociétaire s'est égaré, s'est tout à fait perdu même dans sa toile. Les Peaux-Rouges de M. Checa sont très laids. »

¹¹²⁶ Camille Le Senne, « La Musique et le théâtre au Salon du Champ de Mars », *Le Ménestrel*, 25 juin 1893, 59^e année, n° 26, p. 204.

¹¹²⁷ *Ibid.*

¹¹²⁸ La photographie du *Lasso, Far West* provient de l'album de François Antoine Vizzavona (1876-1961). L'œuvre est attribuée sur le site de la Réunion des Musées Nationaux, par erreur, nous semble-t-il, au peintre espagnol José Carbonero Moreno (1858/1860-1942). Après vérification dans le catalogue du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, aucune œuvre de ce titre et sur ce sujet n'est inscrite sous son nom. D'autre part, il est aisé de reconnaître sur la toile en bas à gauche, la signature au D barré de Deluermoz.

Un article précise en 1927 que l'œuvre le *Lasso, Far West* par Henri Deluermoz se trouve au musée d'Oran. Cf. Roger Reboussin, « Henri Deluermoz », *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, t. XV, n° 75, mars 1927 à Juillet 1927, p. 208.

¹¹²⁹ Camille Le Senne, *op. cit.*, p. 137.

plus tard, Henri Deluermoz expose deux autres scènes de cavalcade au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

La toile *Le cri de guerre ; (Indiens Sioux)* (fig. 160) est sans doute la plus emblématique des œuvres issues de l'expérience du spectacle américain. Elle arrête même un temps l'attention d'Arsène Alexandre (1859-1937) lors de sa visite du Salon¹¹³⁰. Selon l'artiste Roger Reboussin (1881-1965), qui lui consacre un article monographique dans *L'Art et les Artistes*, Deluermoz a bien visité le cirque de Buffalo Bill à Paris en 1889. Cependant, selon l'auteur, c'est « doué d'une mémoire qui enregistrera en choisissant gestes et couleurs, attitudes et costumes, cortèges et groupements, classera ses impressions en les traduisant sans document autoritaire ou fugitif sous les yeux¹¹³¹ » que le peintre réalise par la suite ses œuvres. Imaginer que le peintre ne se soit pas aidé de l'affiche papier est aussi une hypothèse à prendre en compte. L'énigme reste donc entière. La fascination tardive de Deluermoz pour les peuples des Plaines et sa description du monde guerrier trouvent par ailleurs un écho singulier à la veille de la Première Guerre mondiale. *Le cri de guerre* repose sur un processus de projection identitaire rebattu tout au long du XIX^e siècle dans les œuvres des Salons.

Le décalage obtenu entre le modèle et le sujet représenté est donc plus ou moins grand, si l'œuvre est issue ou non d'une confrontation directe avec des Amérindiens. Mises à part les toiles de Maximilien Luce, qui mettent à jour les composantes du divertissement, les œuvres inspirées du spectacle s'accommodent de la fiction historique proposée par Buffalo Bill. Malgré la gravité des événements historiques évoqués, la représentation artistique n'incarne ni protestation, ni élan de sympathie.

Finalement, certains genres iconographiques, dont le portrait peint ou sculpté, de même que certains thèmes, tel que celui de la danse, témoignent d'un élargissement des intérêts pour la description des peuples autochtones chez les artistes exposant aux Salons. Ces nouveaux horizons artistiques reposent sur l'idée d'une rencontre, provoquée ou orchestrée, sur le sol français et américain. Du fait du renouvellement de

¹¹³⁰ Arsène Alexandre, « Les Salons de 1914. Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 12 avril 1914, n° 102, p. 4 : « Des Indiens Sioux excitant une fougueuse randonnée par M. Deluermoz, l'habile peintre d'animaux ; ...empêchent qu'on se hâte trop vers la dernière salle,... ».

¹¹³¹ Roger Reboussin, *op. cit.*, p. 207.

ces confrontations sur un siècle, il semblait nécessaire de regrouper l'étude de ces œuvres afin d'apprécier les évolutions du regard porté sur les cultures amérindiennes et leurs productions artistiques. En tenant compte des éléments qui composent les modes de vie amérindiens, les œuvres du Salon se situent à un croisement culturel. Elles amorcent les réflexions du XX^e siècle sur les arts dits « primitifs »¹¹³².

Le prochain chapitre a pour objet de cerner et de définir les enjeux de la représentation des Amérindiens dans le cadre concurrentiel et international des Expositions universelles. Il semble nécessaire d'étudier séparément le corpus d'œuvres présenté dans les Expositions universelles françaises, puisqu'elles imposent dans chacune des sections une confrontation nationale des savoirs. Isoler les caractéristiques des œuvres exposées dans les sections nationales des Beaux-Arts permet d'étudier la place réservée à l'iconographie amérindienne et le rôle qui lui est dévolu dans le débat artistique contemporain.

¹¹³² Le XX^e siècle a remis en cause la pertinence des critères d'évaluation des arts dits primitifs. Claude Lévi-Strauss rend compte de ce changement de destination des objets amérindiens, provenant en particulier de la côte nord du Pacifique, depuis l'Alaska à la Colombie britannique, et traditionnellement conservés dans les musées d'ethnographie, aux musées des Beaux-Arts, en particulier dans son ouvrage *La Voie des masques* (1943) : « L'époque n'est pas lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place, dans les musées des Beaux-arts, entre l'Égypte ou la Perse antiques et le Moyen-Age européen. Car cet art n'est pas inégal aux plus grands, et, pendant le siècle et demi qui nous est connu de son histoire, il a témoigné d'une diversité supérieure à la leur et déployé des dons apparemment intarissables de renouvellement. ». Cf. Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Pocket, 2004, p. 7. Il rassemble dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage* les observations qu'il avait publiées plus tôt en anglais dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Cf. Claude Lévi-Strauss, « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History », *Gazette des Beaux-Arts*, New-York, 1943, pp. 175-182. Concernant la prise en compte par le surréalisme des arts océaniques et amérindiens dans les années 1920, se reporter à l'article de Marie Mauzé, « Premiers contacts entre les surréalistes et l'art de la côte Nord-Ouest. Le tambour d'eau des Castors », in *Destins croisés*, *op. cit.*, pp. 287-296.

3.2 PORTRAITURER L'INDIEN A L'ECHELLE INTERNATIONALE

Tandis qu'autrefois – hier – chaque peuple se renfermait dans les petites circonscriptions de son territoire, de ses traditions spéciales, de son culte idolâtre, de ses lois égoïstes, de ses préjugés ténébreux, de ses coutumes et de son langage, il tend aujourd'hui à s'épandre hors de ses bornes étroites, à ouvrir ses frontières, à généraliser ses traditions et sa mythologie, à humaniser ses lois, à éclairer ses conceptions, à élargir ses usages, à confondre ses intérêts, à prodiguer partout son activité, sa langue et son génie. Telle est la propension actuelle de l'Europe, et même des autres parties du monde.

Théophile Thoré, *Nouvelles tendances de l'art*, 1857¹¹³³.

Le critique d'art Théophile Thoré (1807-1869) conçoit l'Exposition universelle de 1855 comme un espace symbolique offrant la possibilité pour les peuples, et donc aux artistes, de promouvoir la culture des pays participants, par l'encouragement des écoles nationales de peinture et de sculpture. En effet, les arts libéraux, qui font leur entrée à l'Exposition parisienne de 1855, sont exposés, à compter de cette date, dans des espaces attribués à chaque pays¹¹³⁴. La distinction établie entre les artistes en fonction de leur nationalité est à l'époque innovante et significative. Aux Expositions universelles, les œuvres des sections « étrangères » des Beaux-Arts sont communément appréciées dans les comptes rendus de l'exposition en comparaison avec celles de la section des Beaux-Arts du pays organisateur. Jusqu'alors, dans les Salons, les artistes exposent sans distinction de nationalité. L'entrée des patronymes dans le catalogue, suivant l'ordre alphabétique, les artistes sont par conséquent tous concurrents les uns des autres.

Au cours des Expositions, la critique d'art tente de démontrer la primauté de l'art « national » de chaque pays dans une compétition à l'envergure internationale, bien

¹¹³³ Théophile Thoré signe en 1857 un texte de Bruxelles, faisant le bilan de la participation des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855. Cf. Théophile Thoré, « Nouvelles tendances de l'art », in *Salon de T. Thoré, 1844, 1845, 1847, 1847, 1848, avec une préface par W. Bürger*, Paris, Librairie internationale, 1868, pp. XIV-XV.

¹¹³⁴ Tous les pays participant à l'Exposition universelle de 1855 n'organisent pas une exposition de Beaux-Arts. La pratique se systématisait au fil des expositions, et s'impose à la fin du siècle à chaque pays participant.

qu'elle reconnaisse la plupart du temps la prédominance de l'école française. Ainsi, la nomenclature des expositions d'art français, organisé lors des Expositions universelles de 1889 et 1900, ne cesse de croître. Dans la construction du discours esthétique identitaire, elles rappellent la place hégémonique de la France¹¹³⁵. Dans ce temple de la consécration nationale que représentent les Expositions universelles, se forge une critique artistique capable d'apprécier les caractéristiques « psychologiques » et « picturales » propres à chaque pays participant. Cependant, au-delà de l'appréciation des caractéristiques du « style » des œuvres, c'est surtout la question du sujet qui nous intéresse. En effet, bien que l'iconographie amérindienne présentée aux Expositions universelles de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900 ne représente qu'un sixième du corpus total de cette thèse, elle joue un rôle de premier ordre dans l'élaboration d'un art proprement « national », selon les comités de sélection nord-américains¹¹³⁶. Tant, le contexte cosmopolite du lieu d'exposition que la nationalité des participants doivent être soulignés pour apprécier la portée symbolique de la représentation de l'Amérindien. Dans le cadre des Expositions universelles, les artistes présentant un sujet indien dans les sections des Beaux-Arts sont majoritairement américains¹¹³⁷, devançant le contingent français – neuf peintres et sculpteurs –, les six artistes canadiens et les trois artistes européens. Leur répartition au sein des Expositions universelles s'élabore à rebours, puisque les Nord-Américains exposent massivement aux deux dernières Expositions françaises du siècle, tandis que les trois Expositions universelles de 1855, 1867 et 1878 sont marquées par la production européenne à sujet indien¹¹³⁸.

¹¹³⁵ Lors de l'Exposition universelle de 1889, six expositions rattachées aux Beaux-Arts sont répertoriées selon la nomenclature établie dans le rapport général : une exposition décennale de peinture, de sculpture, architecture et gravure (artistes français et étrangers), une exposition centennale française des Beaux-Arts (1789-1878), une exposition rétrospective de l'art français au Palais du Trocadéro, une exposition sur l'enseignement des arts du dessin en France, une exposition sur les manufactures nationales et une exposition théâtrale. Cf. Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général*, France, Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, t. 3, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 36.

Lors de l'Exposition universelle de 1900 sont organisées une exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889, une exposition décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900, et une exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800. L'école française est ainsi présentée et analysée dans tous les comptes rendus comme une puissance sachant mêler tradition et innovation.

¹¹³⁶ Nous avons répertorié trente-huit œuvres à sujet indien (dix-huit peintures et vingt sculptures) présentées lors des cinq Expositions universelles parisiennes de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900.

¹¹³⁷ Nous avons répertorié seize artistes américains, neuf artistes français, six artistes canadiens et trois artistes européens (non français).

¹¹³⁸ A la lecture des titres des œuvres portés au catalogue, il ne semble pas que la section des Beaux-Arts des Etats-Unis compte des œuvres à sujet indien en 1855. La majorité des œuvres peintes sont des portraits. Un doute subsiste concernant sur la toile de Thomas Prichard Rossiter (1818-1871), intitulée

L'intérêt est d'observer la progression de l'iconographie amérindienne dans les sections des Beaux-Arts, et d'en étudier ses causes, parallèlement aux inflexions des thèmes représentés. Comprendre les critères de sélection des œuvres instaurés par des comités nationaux permet de déchiffrer la place symbolique réservée aux peuples amérindiens d'Amérique du Nord, son surgissement et ses reconfigurations au fil des expositions. En effet, l'iconographie amérindienne joue un rôle primordial au sein de la construction des représentations identitaires. L'approche chronologique des œuvres exposées dans les différentes sections permet de mettre en valeur des thèmes tirés de l'expérience personnelle des artistes et retenus par leurs pairs¹¹³⁹. Or, dans l'analyse de notre corpus, l'Exposition universelle de 1889 marque un tournant. Bien que la supériorité numérique des sujets indiens se trouve encore dans la section française, en raison de l'organisation des Expositions centennale et décennale des Beaux-Arts, s'amorce l'engouement des comités américains de sélection pour des représentations des Amérindiens, intérêt qui ne faiblira pas en 1900. En reconstituant les modalités de sélection des comités nationaux et l'élaboration d'un récit de l'art national dans les comptes rendus d'expositions, nous dégagerons la dimension politique de ces œuvres, qui ont pour objectif de « raconter » le patrimoine de la nation. De cette section ressort plus

Vie Primitive en Amérique (n° 728) que nous n'avons pas réussi à retrouver au sein de sa production. Cf. « Etats-Unis d'Amérique », *Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, op. cit.*, pp. 81-84.

A l'Exposition universelle de 1867, la section des Beaux-Arts des Etats-Unis présente deux œuvres à sujet indien : une toile d'Albert Bierstadt et une sculpture de John Quincy Adams Ward. Cf. *Official catalogue of the products of the United States of America exhibited at Paris, 1867, with statistical notices*, Paris, A. Chaix, 3^e édition, 1867, pp. 3, 55.

D'après l'étude du catalogue, la section des Beaux-Arts des Etats-Unis de 1878 ne semble pas exposer de sujet indien. Cf. Thomas R. Pickering, « Fine Arts », *Official catalogue of the United States exhibitors, Paris Universal exposition MDCC LXXVIII*, published by dir. of the Commissioner-general, London, Chiswick Press, 1878, pp. 241- 255. Un doute subsiste toutefois concernant la toile de Thomas Worthington Whittredge (1820-1910), intitulée *The Platte River* (n° 120), que nous n'avons pas réussi à identifier précisément au sein de sa production du fait de son titre vague et de son sujet, souvent traité par le peintre. Cf. Thomas R. Pickering, *op.cit.*, p. 251. La section américaine des Beaux-Arts de 1878 présente cent-quarante-trois huiles sur toile et aquarelles, dix-neuf gravures, et aucune sculpture. Cf. *Reports of the United States commissioners to the Paris universal exposition, 1878*, publ. under dir. of the Secretary of State by authority of Congress, Washington, Government printing office, 1880, vol. 2. , p. 11.

¹¹³⁹ La composition des comités de sélection des Beaux-Arts rassemble les plus éminents artistes capables d'organiser sur place, à Paris, une exposition d'art américaine. En 1867, un comité de collectionneurs, de marchands d'art et de connaisseurs venant de New York et de Philadelphie se charge de la sélection des œuvres. Cf. Annette Blaugrund, *op. cit.*, p 13.

A partir de 1878, il existe deux comités de sélection, l'un à New York et l'autre à Paris. Cette double entité résulte de l'ambition américaine de soutenir des artistes produisant aux Etats-Unis. Cf. Thomas R. Pickering, *op. cit.*, p. 241.

particulièrement le rôle joué par l'iconographie amérindienne dans l'histoire de la construction de l'identité esthétique américaine lors des foires internationales du XIX^e siècle. Cette perspective permet en outre de garder à l'esprit les œuvres présentées en parallèle dans les Salons parisiens¹¹⁴⁰ – en raison de leur rejet par les comités de sélection nationaux des Expositions universelles, ou en conséquence d'un choix personnel de l'artiste – ou dans les foires internationales, telle la Columbian Exhibition de Chicago en 1893. Ainsi, notre étude de l'iconographie amérindienne entend confronter les critères d'évaluation qui distinguent ces deux lieux que sont les Salons parisiens et les sections nationales des Beaux-Arts des Expositions universelles.

¹¹⁴⁰ Le Salon annuel de 1854 a été reporté en 1855, seule année où l'Exposition universelle des Beaux-Arts remplace le Salon annuel.

3.2.1 LES FIGURES INTEMPORELLES DES SECTIONS EUROPEENNES DES BEAUX-ARTS DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES FRANÇAISES DE 1855, 1867, 1878, 1889

Les sections européennes des Expositions universelles de 1855, 1878 et 1889, présentent des images de l'Indien pour la plupart connues du public, selon des formules plastiques éprouvées au fil des Salons. L'absence du thème dans les sections européennes des Beaux-Arts des Expositions universelles de 1867 et 1900¹¹⁴¹ en fait une spécificité américaine que les critiques français, eux-mêmes, peinent à voir, comme le suggère le manque de témoignages contemporains. Les allégories de l'Amérique-en-Indienne, au sein du programme iconographique de la représentation des Continents, offrent cependant une variation sur le thème. Les œuvres donnent ainsi une image renouvelée de la diplomatie française aux Expositions universelles, empreintes de sa souveraineté.

Les Indiens des sections européennes des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1855

Les sections des Beaux-Arts des Pays-Bas, de l'Autriche¹¹⁴² et de la France de l'Exposition universelle de 1855 regroupent cinq œuvres à sujets indiens. Hormis l'œuvre présentée dans la section française, il s'agit pour chacune de leur première exposition en France. La toile de Charles Auguste Van Den Berghe, *Le Major Heyward*

¹¹⁴¹ Dans la section française des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1867, nous avons seulement répertorié comme représentation d'Indien la toile de Jean-Léon Gérôme, *Sortie du bal masqué*, précédemment exposée au Salon de 1857. En revanche, la section américaine des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1867 compte deux œuvres à sujet indien : la toile d'Albert Bierstadt, *Les Montagnes Rocheuses*, et *Le chasseur indien et son chien* du sculpteur John Quincy Adams Ward.

¹¹⁴² La section autrichienne des Beaux-Arts regroupe les productions de l'Italie septentrionale. Cette réunion d'œuvres laisse une impression « incertaine », n'ayant pas de « caractère bien déterminé » selon Théophile Gautier. Les commentaires de Théophile Gautier, issus de son article « Exposition universelle de 1855. Peinture.-Sculpture. LI », publié dans *Le moniteur Universel* du 26-27 décembre 1855 sont tirés de l'ouvrage de Jean-François Rodriguez, « *L'Italie, - hélas !* » : les littérateurs et les artistes français critiques des peintres et des sculpteurs italiens de la « salle de l'Autriche » à l'Exposition universelle de 1855 : le cas du « peintre-patriote » Ippolito Caffi, Padova, Esedra, 2006., p. 16.

et les Hurons (fig. 66), figurant dans la section française des Beaux-Arts de 1855, est tirée du *Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper. Il s'agit de la seconde exposition de l'œuvre puisqu'elle est présentée au Salon de 1835, du vivant de l'artiste. A titre d'hommage posthume, l'Etat achète l'œuvre un an après son accrochage dans la section française des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1855¹¹⁴³. Elle est aussitôt attribuée au musée de Beauvais, en 1862¹¹⁴⁴, où elle est détruite lors de l'incendie de la ville en 1940. Dans les autres sections, les sujets retenus sont majoritairement issus de la littérature française et américaine. Deux œuvres sont inspirées du roman de Chateaubriand, *Atala* : celle d'un certain F. S. Cool (?-?), peintre hollandais – sur laquelle nous ne possédons pas d'information¹¹⁴⁵ – et un groupe sculpté présenté dans la section autrichienne par l'artiste Innocent Fraccaroli (fig. 21)¹¹⁴⁶. Une toile seulement relate un épisode de l'histoire contemporaine. L'œuvre, aujourd'hui perdue, est connue sous le titre d'*Une Halte. Scène de la vie d'aventuriers au Nouveau Mexique* par Adolphe Bourgoin. La sculpture de Joseph Pierotti, *Un sauvage d'Amérique attaqué par un serpent boa* (fig. 91), est, quant à elle, fantaisiste. Qu'il s'agisse ou non d'un compliment adressé envers au pays organisateur, la référence au roman de Chateaubriand témoigne du rayonnement de l'œuvre devenue un thème artistique européen. La précédente exposition du groupe de Fraccaroli lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851 évoque également une certaine continuité dans les choix artistiques des jurys des foires internationales. Ceci n'empêche que l'œuvre reçoive un accueil quelque peu contrasté en France. On n'hésite pas à souligner, en 1855, l'ancienneté du sujet traité¹¹⁴⁷.

¹¹⁴³ L'œuvre est à nouveau présentée sous le titre *Le Major Heyward et les Hurons* dans la section française des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1855, (n° 4132). Elle est répertoriée aux Archives Nationales sous le titre *Alice et Cora*.

¹¹⁴⁴ Voir le cahier d'enregistrement des dépôts faits par les Beaux-Arts au musée, dossier 2, pièce 58 de la série F/21/4500/B, AN.

¹¹⁴⁵ L'œuvre *Chactas l'indien et l'ermite Aubry veillant auprès du corps d'Atala* n'a pas, semble-t-il, retenu l'attention des critiques d'art et des rapporteurs de l'Exposition universelle de 1855. C'est la seule participation de cet artiste à l'exposition des Pays-Bas. Cf. *Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, op. cit.*, p. 157.

¹¹⁴⁶ Cf. *Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Panis, 1855, p. 9.*

¹¹⁴⁷ Se reporter à la critique d'Edmond About, *op. cit.*, 1855, p. 261.

De l'absence de représentations dans les sections européennes des Beaux-Arts des Expositions universelles de 1867 et 1878

L'absence de représentation artistique d'Amérindiens dans les sections européennes des Beaux-Arts lors des deux Expositions universelles suivantes, en 1867 et 1878, est surprenante. L'art européen se tient en retrait de l'effervescence suscitée par la construction de représentations identitaires, dans le domaine scientifique aux Expositions de 1867 et de 1878, discours élargi à tous les champs disciplinaires à l'Exposition universelle de 1889¹¹⁴⁸. Aux questions : comment représenter l'altérité, comment contrôler les représentations des autres cultures et comment maîtriser ces différences ? ce sont les disciplines scientifiques supervisées par les comités français qui tentent de répondre, en intégrant la figure de l'Indien.

¹¹⁴⁸ D'autres types de représentations de l'Amérindien, présentés dans l'enceinte de l'Exposition, aux Palais des arts libéraux ou dans les jardins attenants, permettent de reconstituer le parcours d'un visiteur de l'époque. En 1889, par exemple, les espaces d'exposition consacrés à la représentation des peuples amérindiens sont décuplés. En voici quelques exemples :

L'habitat amérindien est représenté par trois tentes, sur soixante mètres carré de jardin, au sein de l'exposition consacrée à *l'histoire de l'habitation*, organisée par l'architecte Charles Garnier. Au Palais des arts libéraux, Paul Topinard (1830-1911), ancien secrétaire général de la Société d'anthropologie de Paris, conservateur des collection de la Société d'anthropologie et ancien collaborateur immédiat de Broca, est chargé d'organiser la section 1 « Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques » où sont visibles des moulages envoyés par la Smithsonian Institution comme des restes archéologiques de « Peaux-Rouges ». Le prince Roland Bonaparte présente dans cette même section ses photographies tirées de l'album *Peaux-Rouges* qui regroupe des portraits d'Omahas pris en 1883 au Jardin d'acclimatation.

Dans la section décorative de l'Industrie américaine est présentée une statuette en bronze doré de 96 cm, *Indian Spearing a Mountain Lion*, commandée à l'artiste Theodore Baur (1835- après 1902) par la firme Meridian Britannica Co, à l'origine pour l'Exposition de Philadelphie de 1876. (fig. 161) Elle est reproduite dans l'ouvrage d'Annette Blaugrund, *op. cit.*, 1989, p. 20.

Le stand de la marque de joaillerie Tiffany remporte un immense succès et une médaille de première classe avec ses designs amérindiens. Elle expose des pièces d'ornement d'origine amérindienne dans « une merveilleuse vitrine circulaire contenant des échantillons de pierres précieuses de l'Amérique du Nord » et « quelques spécimens très curieux de la joaillerie des Indiens », reproduits au trait dans l'article du journal *La Nature*. Cf. Anonyme, « Pierres précieuses de l'Amérique du Nord à l'Exposition Universelle de 1889 », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Dix-septième année, deuxième semestre 1889, 1^{er} juin 1889, p. 240 (fig. 162) et Theodore Child, « The Paris Centennial Exposition. Decorative Art », *The Art Amateur*, vol. 21, n° 4, September 1889, pp. 67-68. Pour plus d'informations sur ces pièces, se reporter au catalogue publié par l'entreprise. Cf. *Catalogue of a collection of precious and ornamental stones of North "America", exhibited at the Paris exposition, 1889*, by Tiffany and Co., New York, the De Vinne press, 1889. Concernant la collection dessinées par George Paulding Farnham (1859-1927), de bijoux d'inspiration amérindienne à partir de modèles Navajo et « Sitka » (Tlingit), et d'objets d'argenterie fabriqués sur le modèle de motifs Pueblo, Aztec et Zuni, se reporter à l'article d'Elizabeth Hutchinson, « Native American art at Laurelton Hall », in *Louis Comfort Tiffany and Laurelton Hall: An Artist's Country Estate*, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, November 21, 2006 - May 20, 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 177-190.

Dans un premier temps, l'Exposition de 1867 inaugure « la Préhistoire comme nouvelle science, singulièrement française, et est, pour le public, le moment de son inscription dans l'histoire humaine¹¹⁴⁹ ». Onze ans plus tard, le préhistorien Gabriel de Mortillet¹¹⁵⁰ organise la section anthropologique de l'Exposition universelle de 1878 dans un modeste bâtiment érigé dans les jardins du Palais du Trocadéro. Bien que restreinte, l'exposition est jugée tout à fait complète et fidèle aux développements contemporains de l'anthropologie préhistorique, selon l'archéologue américain et conservateur à la Smithsonian Institution, Thomas Wilson (?- ?)¹¹⁵¹. Ainsi, l'histoire de l'homme, – par l'intermédiaire des nouveaux champs disciplinaires de la Préhistoire –, la paléontologie humaine et les théories de l'évolution orientent en partie la constitution de l'anthropologie en France¹¹⁵². Dans ce contexte d'expositions comparées de l'histoire de l'homme, qui entretient la confusion entre « ancien », « primitif » et « exotique », est créé en 1879 le musée d'ethnographie du Trocadéro, sous l'impulsion d'Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), ancien élève d'Armand de Quatrefages¹¹⁵³. Ce nouveau musée a pour ambition de répondre « à un besoin généralement éprouvé¹¹⁵⁴ », à l'occasion de l'Exposition de 1878, d'organiser « sous les yeux du public un tableau de la marche de la civilisation à travers les âges et de ses développements successifs dans les différentes contrées du globe¹¹⁵⁵ ». Des collections américaines et océaniques y sont déployées dès l'ouverture des premières salles en 1882. Comme l'explique le professeur Nelia Dias, auteur d'une monographie sur le musée : « Tout concourait donc

¹¹⁴⁹ Manuel Charpy, « Les “techniques archaïques” : produits d'un autre temps et produits artisanaux dans les Expositions universelles », in *Les Expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines*, Paris, CNRS Ed., 2012, p. 296. Cette section porte le nom de « galerie de l'histoire du travail ».

¹¹⁵⁰ Gabriel de Mortillet est titulaire à la même époque de la chaire d'anthropologie préhistorique à l'École d'anthropologie de Paris, fondée en 1876 par Paul Broca (1824-1880).

¹¹⁵¹ Thomas Wilson, *Anthropology at the Paris Exposition in 1889*, Smithsonian Institution. United States National Museum. From the Report of the National Museum for 1890, Washington, U.S. Govt. print. off., 1892, p. 641.

¹¹⁵² Sur l'émergence de la discipline de l'anthropologie en France au XIX^e siècle et ses orientations, se reporter à l'article de Claude Blanckaert, « Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIX^e siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, vol. 8, n° 29, premier trimestre 1995, pp. 31-54.

¹¹⁵³ A l'Exposition universelle de 1878, la 9^e section de « l'exposition historique de l'art ancien dans tous les pays et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe » est donc consacrée à l'« Ethnographie des peuples étrangers à l'Europe ».

¹¹⁵⁴ Ministère de l'agriculture et du Commerce, *Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881, t. 1, p. 91.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 90.

à faire de l'américanisme, l'aire géographique privilégiée de l'ethnographie¹¹⁵⁶ », notamment à travers la figure de son fondateur. Pour Léandre Vaillat (1878-1952), critique d'art et collaborateur de la revue *L'Art et les Artistes*, le développement en France, au sein des sciences humaines, de l'étude du continent américain, repose essentiellement sur le dr. Hamy, à qui l'« on doit : 1° l'organisation du musée ethnographique du Trocadéro, dont la collection américaine est un modèle achevé d'objets sélectionnés et représentatifs ; 2° une description méthodique, en une œuvre monumentale, de la galerie américaine ; 3° des mémoires nombreux d'archéologie, histoire et anthropologie américaines ; 4° la publication de deux des manuscrits Loubat. Le dr. Hamy, qui continue Quatrefages au Muséum, est vraiment un des créateurs (en France, le créateur) de l'américanisme scientifique¹¹⁵⁷ ». Seule une statue du décor extérieur du Palais du Trocadéro, représentant l'Amérique-en-Indienne, pallie à la carence des arts plastiques en 1878.

Les allégories des quatre continents aux Expositions universelles de 1878 et de 1889¹¹⁵⁸

Le sculpteur Ernest-Eugène Hiolle (1834-1886) reçoit la commande par l'Etat français d'une statue représentant l'*Amérique du Nord* pour le décor du Palais du Trocadéro (fig. 163). Réalisée en fonte de fer dorée, elle orne la terrasse qui surplombe la cascade du Palais avec les quatre autres continents que sont l'Amérique du Sud, l'Asie, l'Afrique, l'Europe et l'Océanie. Le journal de l'exposition, qui rend compte de l'avancée de l'organisation et des travaux, considère que « ces immenses statues dorées sont d'un

¹¹⁵⁶ Nélia Dias, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1991, pp. 177-178.

¹¹⁵⁷ Sic. Léandre Vaillat, « L'archéologie américaine. Le mois archéologique », *L'Art et les Artistes*, 1905, t. 2, p. XIII.

¹¹⁵⁸ Dans les salons du XIX^e siècle, nous avons répertorié une seule œuvre ayant pour thème la description des continents, présentée cinq ans plus tôt. Il s'agit des *Quatre parties du Monde* de Gabriel-Jules Thomas. Ces statues en bois foncé sont recouvertes d'or « dans le style Louis XIV », selon une mention du catalogue d'exposition. Présentées au Salon de 1872 (n° 1855), elles sont commandées pour la galerie dorée de l'Hôtel de Toulouse par la Banque de France. L'*Amérique* est représentée sous les traits d'une Indienne-dite-des-caraïbes conformément aux allégories des XVI^e et XVIII^e siècles. Elle porte une couronne ouvragée ornée de plumes et un pagne de plumes attaché par un tressage végétal. Une cape de peau sur les épaules, elle est à l'arrêt, son arc à la main. Le corps dénudé de la jeune femme dévoile la couleur rougeoyante de sa peau, obscurcie par l'éclat des dorures recouvrant chacun de ses attributs. Je remercie le photographe Arnaud Frich de m'avoir autorisé à reproduire sa photographie de l'œuvre (fig. 164).

effet grandiose sur les fonds de marbre rouge et blanc des vasques de la cascade¹¹⁵⁹ ». Ces statues « décoratives¹¹⁶⁰ » sont dans l'ensemble bien accueillies. Elles participent à une esthétique ornementale en adéquation avec le cadre euro-centré des Expositions universelles.

Si l'*Afrique* d'Eugène Delaplanche (1836-1891) est reproduite en frontispice du tirage du mois de mai de la revue de l'Exposition¹¹⁶¹, l'œuvre de Hiolle n'introduit, quant à elle, aucun des articles signalant la présence américaine à l'Exposition¹¹⁶². Est-ce en raison de son iconographie ? D'un choix éditorial ? Ou plus concrètement en raison de l'inachèvement du modèle et, par conséquent, de l'indisponibilité de sa reproduction ? le sculpteur Ernest-Eugène Hiolle offre, quoi qu'il en soit, à travers sa figure de l'Amérique, une description allégorique s'appuyant sur les attributs conventionnels de la femme « sauvage », essentiellement véhiculés, en France, dans les arts décoratifs depuis le XVI^e siècle¹¹⁶³. Du pagne à la couronne de plumes, l'exotisme du costume varie peu¹¹⁶⁴. Un collier de griffes d'ours, des bracelets aux pieds et aux

¹¹⁵⁹ Octave Lacroix, « Chroniques. Section française », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 119, p. 517.

¹¹⁶⁰ Ces statues des quatre continents sont qualifiées de cette manière par le critique d'art Charles Blanc, qui estime qu'elles demandent « une exécution convenue et de parti pris », probablement en raison de leur coloration dorée. Il ajoute : « il y faut un modelé plus sommaire, des surfaces qui ne soient pas divisées par des enfoncements, diminuées par le détail ». Cf. Charles Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, H. Loones, 1878, p. 19.

¹¹⁶¹ Cf. L. de Fresnes, « L'Afrique à l'Exposition », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 113, p. 472.

¹¹⁶² Cf. Victor Favry, « Les Américains à l'Exposition », *op. cit.*, mai 1878, n° 113, p. 474 ; Ferdinand des Tournelles, « Les Sections étrangères. Les Américains à l'Exposition », *ibid.*, mai 1878, n° 117, p. 504 ; Ferdinand des Tournelles, « Les Sections étrangères. Les Américains à l'Exposition », *ibid.*, juin 1878, n° 126, pp. 573-574 ; Ferdinand des Tournelles, « Sections Etrangères : La Société des ingénieurs civils américains », *ibid.*, juillet 1878, n° 138, pp. 673-674 ; Jules Creux, « Les Beaux-Arts à l'Exposition. Les Etats-Unis », *ibid.*, septembre 1878, n° 158, p. 826 ; Ferdinand des Tournelles, « Sections Etrangères : La Société des ingénieurs civils américains », *ibid.*, septembre 1878, n° 160, pp. 837-838.

¹¹⁶³ Le thème des quatre continents a trouvé une place de choix dans les arts décoratifs (tapisserie, céramique, horlogerie) dès le XVI^e siècle. Voir à ce sujet le chapitre II (Les « Sauvages » dans le miroir européen XVI^e) et le chapitre XI section II (les Allégories de l'Amérique) de l'ouvrage de Jean-Paul Duviois, *Le Miroir du Nouveau Monde : images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 19-57, 294-313, et l'article de Clare Le Corbellier, « Miss America and her sisters: Personification of the Four Parts of the World », *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New Series, XIX, 1961, pp. 209-223 ainsi que les fiches documentaires éditées par le musée de La Rochelle sur les pendules aux Quatre continents et les « pendules au nègre », ces dernières apparues sous le Directoire. Cf. Thierry Lefrançois, *Les pendules du Musée du Nouveau monde*, La Rochelle, Ed. des Musées d'art et d'histoire, 2002.

¹¹⁶⁴ Au Salon de 1806, le peintre français Alexandre Veron-Bellecourt (1773 - ?) présente une *Allégorie à la gloire de Napoléon*, dont le programme iconographique est expliqué par un long passage restitué dans le catalogue du Salon : *Sous le portique du temple de l'Immortalité, Cléo, muse de l'histoire, montre aux nations les faits mémorables de Napoléon le Grand, qu'elle a gravés sur le bronze. Ces peuples enviant le bonheur du Français soumis à son empire, s'écrient dans leur enthousiasme, Qui fut jamais plus digne de*

bras, ceinturent une figure à moitié couverte d'une longue cape. Sa tenue de plumes rappelle son statut de « sauvage » d'Amérique, à l'instar de l'image, plus ancienne, de l'« Amérique-en-Indienne-des-Caraïbes », censée représenter, dès le XVI^e siècle, l'hémisphère le plus à l'Ouest des quatre continents¹¹⁶⁵. *L'Amérique du Nord* de Hiolle est héritière de l'iconographie des *Quatre continents* codifiée par Cesare Ripa au début du XVII^e siècle, en ce qu'elle est nue et donc sauvage¹¹⁶⁶ (fig. 166). Avec la sculpture de l'Océanie de Mathurin Moreau (1822-1912), elle est l'effigie la plus dénudée du groupe. Pour autant, *L'Amérique du Nord* n'est pas accompagnée par les animaux qui lui sont habituellement attribués dès le XVI^e siècle¹¹⁶⁷ – un tatou, un alligator ou un perroquet – mais d'un gouvernail sur lequel sont inscrits les noms des grands hommes de la Révolution et de l'Indépendance américaine (1783) : « Washington, Lafayette, Franklin, Jefferson ». Ces figures tutélaires réaffirment l'amitié franco-américaine dans une perspective diplomatique promue par les Expositions universelles. Rappeler, en 1878, l'alliance politique franco-américaine permet de renforcer les liens entre les deux Républiques, un temps compromis par les visées expansionnistes de l'Empereur Napoléon III sur le Mexique ainsi que son soutien pour les Etats Confédérés du Sud¹¹⁶⁸ lors de la guerre civile américaine (1861-1866)¹¹⁶⁹.

Fortement empreinte de l'imaginaire européen, l'allégorie de Hiolle n'est pas gagnée par la description anatomique du « type » indien. Cette caractéristique est propre à l'art du sculpteur, si l'on en croit les avis rendant compte à cette même manifestation

régner ! Au bas du buste du héros on lit veni, vidi, vici. On aperçoit dans le fond du tableau le Louvre, ce superbe monument, que tant de rois n'ont pu finir, et qu'enfin notre monarque achève. Parmi « ces peuples enviant le bonheur du Français soumis à son empire », se trouve la figure de l'Amérique, sous les traits d'un Indien dont on aperçoit distinctement la couronne de plumes multicolores (fig. 166).

¹¹⁶⁵ E. McClung Fleming, « The American Image as Indian Princess 1765-1783 », *Winterthur Portfolio*, vol. 2, 1965, p. 65.

¹¹⁶⁶ Cesare Ripa Perugino, *Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavre. de sti. Mauritio, e Lazzaro : nella quale si descriuono diuerse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altere infinite materie : opera vtile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatore, e ad ogni studioso...*, Firenze, Adriflanza di Bartolomeo Ruoti Libraio, Sienna, appreffo gli Heredi di Matteo Florimi, 1613, p. 68.

¹¹⁶⁷ Dans son article sur les effigies de l'Amérique du XVI^e au XVIII^e siècle, d'E. McClung Fleming distingue cinq phases de développement. Cf. E. McClung Fleming, *op. cit.*, pp. 65-81.

¹¹⁶⁸ Cf. Philippe Roger, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme*, Paris, Ed. du Seuil, 2004, pp. 109-111.

¹¹⁶⁹ Par conséquent, la participation américaine à l'Exposition universelle de 1878 est défendue au Congrès comme un devoir des institutions en vue de prouver la validité du régime et de soutenir la République française, entourée de monarchies. Cf. Merle Curti, « America at the World Fairs, 1851-1893 », *The American Historical Review*, vol. 55, n° 4, July 1950, p. 836.

de l'« éclat du type impersonnel¹¹⁷⁰ » de ses œuvres et de la proximité de son art avec les anciens, qui se « préoccupaient peu du choix de leurs sujets, et qui évitaient – volontairement [...] – de donner à leurs statues une personnalité trop accentuée¹¹⁷¹ ». L'*Amérique du Nord* d'Hiolle apparaît également proche de l'allégorie de l'« Amérique-en-princesse-indienne » (the Indian Princess) réalisée par le graveur Augustin Dupré (1748-1833) vers 1785-1790 dans le cadre de commandes gouvernementales américaines pour des médailles honorifiques et diplomatiques commémorant la guerre d'Indépendance¹¹⁷². Hiolle préfère donc la princesse indienne de « tradition » française à la déesse antique couronnée de plumes (Plumed Greek Princess), ou à d'autres figures féminines à l'antique incarnant l'idée de liberté¹¹⁷³ (the American Liberty¹¹⁷⁴, Columbia¹¹⁷⁵, Minerve¹¹⁷⁶). Aux Etats-Unis, la représentation de l'« Amérique-en-Indienne » est perçue et représentée comme la fille de Britannia – effigie de la Grande-Bretagne¹¹⁷⁷. Elle disparaît donc vers 1815 au profit des figures quasiment interchangeables de Liberty, Columbia et Minerve¹¹⁷⁸, symboles de l'indépendance des Etats-Unis. La représentation de *l'Amérique du Nord* pose par conséquent plusieurs interrogations concernant le sujet retenu et sa portée symbolique au sein de l'exposition de 1878. En France, du fait de l'alliance franco-américaine, cette iconographie de l'« Amérique-en-Indienne » repose moins sur la question, politique, de la souveraineté, que sur celle, philosophique, du mythe du « bon sauvage » vivant en

¹¹⁷⁰ Les œuvres d'Ernest-Eugène Hiolle, et tout particulièrement son *Narcisse*, sont très appréciées à l'Exposition universelle de 1878. Cf. Louis Dupont, « Narcisse par Hiolle », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 117, p. 501.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² Dans son article sur les développements successifs de l'image de l'Amérique et leur portée symboliques, E. McClung Fleming souligne, à travers la figure du graveur Augustin Dupré (1748-1833) et de son associé Nicolas Marie Gatteaux (1751-1832), la participation française à l'élaboration des médailles honorifiques gouvernementales représentant l'Amérique sous les traits d'une femme indienne et d'une déesse antique. Cf. d'E. McClung Fleming, *op. cit.*, pp. 39-42, 54, 56.

¹¹⁷³ Sur les développements des représentations de l'Amérique, se reporter aux articles et d'E. McClung Fleming, *op. cit.*, pp. 37-66 et de Véronique Ha Van, « Représentations de la nouvelle nation », in *L'Amérique des images*, *op. cit.*, pp. 50-55.

¹¹⁷⁴ Au sujet de la représentation de l'Amérique à travers la figure de la Liberté, se reporter à l'article d'Yvonne Korshak, « The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 1, n° 2, Autumn 1987, pp. 52-69.

¹¹⁷⁵ Au sujet de la représentation de l'Amérique à travers la figure de « Columbia », se reporter à l'article de Thomas J. Schlereth, « Columbia, Columbus, and Columbianism », *The Journal of American History*, vol. 79, n° 3, « Discovering America: A Special Issue », Dec., 1992, pp. 937-968.

¹¹⁷⁶ Ces trois dernières personnifications de l'Amérique sont presque interchangeables, et ne possèdent aucune caractéristique indienne.

¹¹⁷⁷ Cf. E. McClung Fleming, *op. cit.*, 1965, pp. 74-76.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

harmonie avec une nature hospitalière et nourricière. L'adoption de la figure de l'« Amérique-en-sauvage » semble peu à propos en 1878, d'autant que sa nudité « validait l'idée d'infériorité culturelle¹¹⁷⁹ ». Aux côtés de la jeune femme représentant *l'Amérique du Sud* par Aimé Millet (1819-1891), dont les deux colliers de griffes rappellent également la « barbarie », l'œuvre de Hiolle témoigne du retard de la France à renoncer à la représentation allégorique de l'Amérique en « bon sauvage ». En effet, l'immobilisme iconographique des représentations allégoriques des continents se trouve confirmée par l'exposition d'une œuvre en plâtre au Salon de 1872¹¹⁸⁰ (fig. 167), puis à l'Exposition universelle suivante de 1889 (fig. 168)¹¹⁸¹.

Les *Quatre Parties du Monde* de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) gravitent autour d'une sphère ancillaire enserrant un globe¹¹⁸². Les figures représentant l'Europe, l'Afrique, de trois-quarts, l'Amérique, de profil, et l'Asie, vue de dos, doivent, selon l'idée du sculpteur, « [...] représenter les quatre points cardinaux tournant comme pour suivre la rotation du globe [...] ¹¹⁸³ ». Bien que les figures de l'Asie et de l'Afrique aient bénéficié d'un travail ethnographique sur « les types humains¹¹⁸⁴ », le profil de l'« Amérique-en-Indienne » ne se distingue pas de celui de l'Europe. Carpeaux a probablement rencontré quelques difficultés pour trouver une formule plastique convaincante afin de représenter à la fois le continent nord et sud-américain, d'où son

¹¹⁷⁹ Véronique Ha Van, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁸⁰ Carpeaux reçoit la commande d'une fontaine pour les jardins de l'Observatoire en 1867 par le préfet de la Seine, le baron Haussmann.

¹¹⁸¹ *Les Quatre Parties du Monde* (n° 31).

¹¹⁸² Carpeaux accueille d'abord l'idée de représenter les *Quatre Parties du Monde* avec quelques réticences, avant d'entreprendre l'idée de la Révolution du globe entraînant les quatre parties du monde. En novembre 1872, il écrit dans une lettre à Ernest Chesneau: « ... recommencer, pour la cent millième fois, les quatre cariatides adossées et portant une boule... Ça aurait l'air d'un grand chandelier ». Sic. La citation est tirée de l'ouvrage de Louise Clément-Carpeaux, *La Vérité sur l'œuvre et la Vie de Jean-Baptiste Carpeaux*, Paris, impr. de Dousset et Bigerelle, 1934-1935, p. 349.

¹¹⁸³ La citation est tirée d'une lettre de Carpeaux à Chesneau citée plus longuement dans l'ouvrage de Laure de Margerie, *Carpeaux : la fièvre créatrice*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 66.

¹¹⁸⁴ Carpeaux expose un *Buste de Nègresse* en marbre au Salon de 1869, selon le catalogue (n° 3283). Il est connu pour porter l'inscription *Pourquoi naître esclave ?* Pour, la représentation de l'Asie, Carpeaux fait poser un chinois, n'ayant pas de modèle féminin disponible. Le buste de *l'Européenne* est quant à lui détruit dans un incendie du musée municipal de Toul en 1939, selon les informations données à la note 13 par Lisa Salay Miller dans « Carpeaux's America : Art and Sculptural Politics », in *Art and the Native American. Perceptions, reality, and Influences*, Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. X, p. 205. Par ailleurs, le souhait du sculpteur était de voir ses figures en pied, patinées en des tons « accordés à la coloration des races ». Un choix auquel s'oppose l'architecte Gabriel Jean Antoine Davioud (1824-1881), directeur des travaux de la ville de Paris et en charge du programme iconographique. Cf. Laure de Margerie, *op. cit.*, p. 69.

choix porté sur l'idéalisation des traits de la figure¹¹⁸⁵ (fig. 168). Ainsi, seule la couronne de plumes de *l'Amérique* dévoile son identité, tout comme sa gestuelle. Piétinant le symbole esclavagiste de la chaîne de *l'Afrique*, l'œuvre félicite ainsi la trajectoire prise par les Etats-Unis d'Amérique à la sortie de la guerre de Sécession. L'œuvre renoue, intentionnellement ou non, avec la figure métaphorique de l'Amérique en génie de la Liberté, à travers la figure de l'esclave affranchi¹¹⁸⁶. Le talent du sculpteur s'exprime dans le mouvement giratoire qu'il insuffle à un sujet iconographique traditionnel, qui permet de traiter les *Quatre Parties du Monde* sur un même pied d'égalité.

Plusieurs raisons peuvent expliquer la présence du plâtre de la fontaine de l'Observatoire à l'Exposition universelle de 1889, et non à celle de 1878. Tout d'abord, il est possible que le comité de sélection des Beaux-Arts ait repoussé cette commande impériale de la Ville de Paris¹¹⁸⁷ alors qu'était prévu un groupe décoratif sur le même thème pour le Palais du Trocadéro. D'autre part, l'artiste et ses œuvres divisent encore ses contemporains en 1878. Devant la violence des critiques lors de la réception de l'œuvre au Salon de 1872, il est même envisagé de retirer au sculpteur la commande du bronze¹¹⁸⁸. En 1889, l'œuvre remporte un succès mitigé à l'exposition rétrospective de

¹¹⁸⁵ *L'Amérique* est le seul continent à ne pas avoir fait l'objet d'un buste préliminaire. Il existe plusieurs esquisses dans les collections du musée de Valenciennes qui pourraient être des études pour la figure de l'Amérique (fig. 169). Deux d'entre elles sont datées de 1867-1868. Elles font partie d'un ensemble de « Quatre études de Costumes exotiques ». Selon la fille de l'artiste, elles seraient des études préparatoires menées « parmi les sculpturales figurantes du Théâtre du Châtelet ». Cf. André Hardy et Anny Braunwald, *Dessins de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 1975, p. 25.

¹¹⁸⁶ L'article précédemment cité d'Yvonne Korshak évoque les rôles et les emplois du *pileus* ou « liberty cap » dans les représentations allégoriques de l'Amérique.

¹¹⁸⁷ Pour plus d'informations sur les modalités de la commande, se reporter à l'article de Laure de Margerie, « Fountain of the Observatory », in *The passions of Jean-Baptiste Carpeaux*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, London, Distributed by Yale University Press, 2014, pp. 156-167.

¹¹⁸⁸ Pour Lisa Salay Miller, Les *Quatre Parties du Monde* de Carpeaux pâtissent de l'accueil qu'a reçu plus tôt le groupe de la *Danse* placé en façade de l'Opéra de Paris. En effet, les critiques concernant le groupe pour la fontaine de l'Observatoire évoquent directement la joyeuse frénésie de la *Danse*. Cf. Lisa Salay Miller, *op. cit.*, p. 199.

Nous rapportons ici les propos de l'écrivain Barbey d'Aurevilly (1808-1889) et ceux du critique d'art Paul Mantz. Le premier écrit, sur le modèle en plâtre du Salon de 1872 : « Elles sont là toutes les quatre, se faisant dos à dos, et rien n'est plus laid (je dis bravement le mot) que ces quatre paires de jambes et ces huit pieds qui courent en rond les uns après les autres ! Et d'autant plus que ces jambes ne sont pas féminines. Ce sont des jambes de jeunes garçons, maigres, musculeuses, sans grâce et sans richesse de galbe, dans lesquelles la tension nerveuse s'accuse pauvrement ; des jambes enfin de jeunes apprentis portefaix qui ne seront jamais des Hercules. Deux, parmi ces huit jambes, font illusion vues par-devant ; mais vous tournez, et l'illusion s'en va aussi à mesure qu'on tourne. ». Sic. Cf. Laure de Margerie, *op. cit.*, p. 68.

sculpture française¹¹⁸⁹. Finalement, ce n'est qu'en 1900 qu'un hommage posthume est rendu à Carpeaux à travers la présentation de vingt-et-un de ses chefs-d'œuvres lors de l'Exposition centennale de l'art français¹¹⁹⁰.

En France, la figure de l'« Amérique-en-Indienne » perdure à travers les représentations des continents car elle est aisément reconnaissable, donc identifiable¹¹⁹¹. L'allégorie de l'*Amérique* est, dès la fin du Second Empire, un sujet prisé aux Salons

Dans la presse, Paul Mantz fait paraître une note tout aussi défavorable au groupe : « Ce groupe, destiné à surmonter une fontaine, n'est pas rassurant. Il représente quatre femmes sauvages et mal nourries, qui s'égayent hors de propos et, la main dans la main, dansent une folle sarabande, sous prétexte de porter une sphère qu'elles vont laisser choir. Le jardin du Luxembourg, où le catalogue veut placer cette sauterie dégingandée, en sera médiocrement embelli. » Cf. Paul Mantz, « Salon de 1872 », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, 1^{ère} livraison, t. 6, n° 181, 1^{er} juillet 1872, p. 63.

¹¹⁸⁹ C'est en tout cas ce que suggère un ouvrage destiné à un large public visitant l'Exposition universelle de 1889 et intitulé *Paris-Exposition, Champ de Mars & Trocadéro, Esplanades des Invalides*, Paris, A. Colin, 1889, p. 88 : « De la vie, mais point de style, ni de grand caractère. »

¹¹⁹⁰ Se reporter au catalogue de l'Exposition centennale de l'art français et aux numéros de 1498 à 1517 bis. Cf. *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, imprimé par Chamerot et Renouard, pp. 222-223.

¹¹⁹¹ Nous avons répertorié une peinture contemporaine aux œuvres d'Hiolle et de Carpeaux, intitulée *Les Etats-Unis d'Amérique*, par Adolphe Yvon (1817-1893) (fig. 170), qui illustre clairement le problème posé par l'allégorie de l'Amérique en *Minerve casquée*, méconnue du public parisien. L'œuvre exposée au Salon de 1870 est mal accueillie du fait qu'elle ne repose pas sur « une convention qui doit être comprise » et donc « présente des difficultés qui dans certains cas peuvent être insurmontables » pour le spectateur, selon l'homme de lettres, René Ménard (1827-1887). Il explique que cette commande privée a obligé l'artiste à obéir à un programme iconographique qui produit « la confusion en empêchant l'unité ». Cf. René Ménard, « Salon de 1870. Article premier », *Gazette des Beaux-Arts*, 12^e année, t. 3, 2^e période, 1870, pp. 500-501.

La toile monumentale est en effet commandée à Yvon par un homme d'affaire américain, Alexander Turney Stewart (1803-1876), qui souhaite précisément que les trente-quatre Etats de l'Union soient peints groupés autour de la figure symbolique de la République américaine donnant la main à la Sagesse. Le catalogue du Salon offre une longue description de la toile que nous rapportons ici : *A gauche les immigrants arrivent d'Europe avec leurs familles et leurs instruments de travail, et débarquent sur la terre de la Liberté. Un des grands fleuves d'Amérique éteint dans son onde la torche de la guerre et les Prédécesseurs illustres soulèvent la pierre de leurs tombes pour saluer le triomphe de la cause à laquelle ils ont consacré leur vie. A droite des traces sanglantes représentent le passé. Des archanges y précipitèrent les mauvaises passions. De cette nuit émergent les populations de couleur, depuis les Indiens que la lumière commence à effleurer jusqu'aux Nègres, que les Blancs relèvent, moralisent et affranchissent. Les génies de la Paix et du Travail s'ébattent sur un riche tapis couvert de fleurs et de fruits. Enfin autour de la statue de Washington, fondateur de la République, des Renommées s'élancent aux quatre coins du monde pour proclamer la gloire des Etats-Unis d'Amérique.* Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, Paris, Ch. de Mourgues frères, 1870, pp. 391-392.

Il n'est pas envisageable, pour un commanditaire anglophone, de représenter une « Amérique-en-Indienne » alors que l'allégorie de la Nation a pour rôle d'éduquer les populations tenues en infériorité jusqu'alors, selon l'énoncé du programme iconographique. La différence de traitement de la figure de l'Amérique entre la toile d'Yvon et les sculptures d'Hiolle et de Carpeaux tient aussi au fait que les deux dernières appartiennent à la thématique précise de la description des continents. La toile du Salon est exposée dans la salle « Chancellors Hall » du bâtiment « the New York State Education Building » à Albany (New York). Une petite version de l'œuvre intitulée *Genius of America* se trouve au Saint Louis Art Museum (Missouri).

comme aux Expositions universelles. La commande publique est en partie responsable du conservatisme des représentations, mais n'empêche pas les artistes d'adopter de légères variations témoignant de leur appropriation du sujet, telles les plumes d'aigles plantées dans la coiffe de *L'Amérique du Nord* par Hiolle, moins imaginaires que la couronne de plumes multicolores ou le mouvement progressiste de *L'Amérique* de Carpeaux en lutte contre l'esclavagisme.

***Atala* à l'Exposition universelle de 1889, ou la célébration centennale et décennale de l'art français**

D'après la liste des œuvres exposées dans les sections des Beaux-Arts des différents pays participants, les Etats-Unis sont les seuls à présenter des œuvres à sujets indiens encore inédites en France. En effet, les œuvres mentionnées dans le catalogue général français, qui regroupe celles présentées dans les expositions centennale et décennale admises par le Jury à participer aux récompenses, ont toutes été précédemment accueillies aux Salons annuels parisiens. Trois d'entre elles y ont même été achetées par l'Etat. *Chactas et Atala*, exposé au Salon de 1881 par Elie Nonclercq, est présenté comme appartenant au musée du Havre¹¹⁹² (fig. 12). La statue de marbre représentant *Chactas*, exposée un an plus tôt au Salon de 1888 par Eugène Marioton, appartient alors au Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts¹¹⁹³ (fig. 33). *L'Enterrement d'Atala* de Gustave Courtois¹¹⁹⁴ (fig. 13, 14), aujourd'hui disparu, a fait un temps partie des collections du musée du Luxembourg. Il est inscrit sans numéro d'ordre, dans le catalogue général officiel parmi les œuvres qui « par leur destination, n'ont pu figurer à l'Exposition mais ont été néanmoins admises par le Jury à participer aux récompenses » ou « qui appartiennent à la ville de Paris et figurent à son Exposition

¹¹⁹² L'œuvre est mentionnée sous le numéro d'ordre 1077 du Catalogue de l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Catalogue général officiel. Groupe 1 Œuvres d'art. Exposition centennale de l'art français (1789-1889), Lille, imp. de L. Danel, 1889, t. 1, p. 43.

Elle est aussi signalée comme figurant dans la section de l'exposition décennale des Beaux-Arts. Cf. *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Dix années du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1889, p. 29.

¹¹⁹³ L'œuvre est mentionnée sous le numéro d'ordre 2011. Cf. *Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Catalogue général officiel. Groupe 1 Œuvres d'art. Exposition centennale de l'art français (1789-1889)*, Lille, imp. de L. Danel, 1889, t. 1, p. 88. Le marbre est déposé au musée des Beaux-Arts de Rouen en 1897. Cf. AN, F/21/2257.

¹¹⁹⁴ L'œuvre est mentionnée sans numérotation parmi huit autres œuvres exposées par l'artiste. Cf. *Ibid.*, p. 15.

spéciale ¹¹⁹⁵ ». Il serait hâtif de tirer des conclusions quant à une éventuelle « politique » d'acquisition de l'Etat français favorisant l'iconographie amérindienne, sachant qu'il n'en existe pas à proprement parler, et que les achats aux Salons ont généralement pour but de soutenir financièrement les artistes.

Par ailleurs, cette visibilité offerte aux héros du roman de Chateaubriand à l'Exposition universelle de 1889 met en valeur le *Chactas en méditation sur la tombe d'Atala* de Francisque-Joseph Duret (fig. 28), qui apparaît comme fondateur dans cette généalogie d'œuvres. Son exposition est autorisée par son propriétaire, le peintre William Bouguereau (1825-1905), alors membre du Bureau du jury d'admission des expositions des Beaux-Arts ¹¹⁹⁶.

3.2.2 THEMATISER LA REVENDICATION DE L'IDENTITE ESTHETIQUE AMERICAINE

La participation américaine aux Expositions universelles françaises progresse numériquement au fil du siècle. L'intérêt porté à ces expositions internationales s'explique par le désir d'orienter une lecture extérieure du progrès américain, un progrès qui relèverait aussi bien des domaines de l'industrie que des Beaux-Arts. L'art est d'ailleurs considéré à ce titre par l'historiographie américaine comme un indicateur de la « vitalité nationale ¹¹⁹⁷ ». La fréquence des sujets indiens varie cependant en fonction des époques et des choix des comités de sélection. Absente des sections américaines des Beaux-Arts en 1855 et 1878, l'iconographie amérindienne connaît un développement à la fois quantitatif et qualitatif en 1889 et en 1900. Cette période correspond à un

¹¹⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. VIII.

¹¹⁹⁶ Cf. Armand Dayot, *op. cit.*, 1890, p. 175.

¹¹⁹⁷ En 1900, aux Etats-Unis, l'art est considéré comme un indicateur de la « vitalité nationale », c'est-à-dire d'un état d'esprit délimité dans l'historiographie de l'art américain par l'exposition de Philadelphie en 1876 et par celle de San Francisco en 1915. Cf. Diane Fischer, « L'invention de l'«Ecole américaine» en 1900 », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, cat. exp. Musée Carnavalet, Paris, 21 février - 29 avril 2001 par E. S. Harris, Diane P. Fischer, Linda J. Docherty, et al., trad. par Jeanne Bouniort, Paris, Paris musées, 2001, pp. 20-91.

engouement certain des artistes, soutenus par des organisateurs soucieux de favoriser l'avènement d'un art proprement national¹¹⁹⁸.

La vision rousseauiste de l'Exposition universelle de 1867

Si la thématique indienne partie intégrante de l'art américain, elle trouve une place de choix au sein des sections américaines des Beaux-Arts, qui privilégient sa représentation tout en introduisant, à travers la sélection des œuvres, nuances et variétés de traitement. Absente de la section de 1855¹¹⁹⁹, la représentation des Amérindiens est assurée en 1867 par les contributions uniques de deux artistes américains : Albert Bierstadt, avec sa toile *Les Montagnes Rocheuses*¹²⁰⁰ (fig. 171), et le sculpteur John Quincy Adams Ward, avec le *Chasseur indien et son chien*¹²⁰¹ (fig. 172). Les deux œuvres, dont l'exécution précède de plusieurs années l'Exposition universelle de 1867, sont alors très appréciées de l'élite artistique américaine¹²⁰². Pour cette raison, elles font parties de la sélection d'œuvres d'artistes vivants sélectionnées au préalable sur le sol américain¹²⁰³. Elles concordent avec la vision contemporaine de l'Amérique, aujourd'hui analysée comme « une terre Rousseauiste d'innocence et de promesse¹²⁰⁴ ». A l'époque, les œuvres répondent surtout à l'injonction lancée dès 1856 aux artistes par la revue culturelle américaine *The Crayon*, les incitant à préférer des sujets Indiens dans

¹¹⁹⁸ En 1867, le critique Henry Theodore Tuckerman (1813-1871) exhorte les artistes à préférer l'Indien et son habitat sauvage aux thèmes urbains, les premiers étant des sujets « originaux », c'est-à-dire libres de toute influence européenne. Cf. Kenneth Neal, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁹⁹ La section américaine des Beaux-Arts de 1855 comptait trente-neuf œuvres prêtées par dix artistes américains résidant en France. Cf. Annette Blaugrund, *op. cit.*, 1989, p. 13.

¹²⁰⁰ Traduction de l'américain *The Rocky Mountains*, donnée par le catalogue officiel des objets américains présentés à l'Exposition universelle de 1867. Cf. *Official catalogue of the products of the United States of America exhibited at Paris, 1867, with statistical notices*, p. 3.

¹²⁰¹ Traduction de l'américain *The Indian Hunter and his dog*, donnée par le catalogue officiel des objets américains présentés à l'Exposition universelle de 1867. Cf. *Ibid.* p. 55.

¹²⁰² Sur la popularité de l'œuvre de Bierstadt, plusieurs fois exposée aux Etats-Unis et en Europe, se reporter au catalogue d'exposition : *Albert Bierstadt: art & enterprise*, New York, Hudson Hills Press in association with the Brooklyn Museum, 1990, pp. 24-34.

Après avoir reçu une aide financière de vingt-trois citoyens américains, John Quincy Adams Ward signe un contrat de fonte avec L. A. Amouroux. Le catalogue officiel des objets américains présentés à l'Exposition universelle de 1867 indique que l'œuvre est déjà la propriété du Central Park de New York. Cf. *Official catalogue of the products of the United States of America exhibited at Paris*, p. 55.

¹²⁰³ Sur le comité de sélection new-yorkais et les dispositions qui ont dictées son choix, se reporter à l'article de Carol Troyen, « Innocents Abroad: American Painters at the 1867 Exposition Universelle Paris », *American Art Journal*, vol. 16, n° 4, Autumn, 1984, p. 5.

¹²⁰⁴ Traduit de l'américain : « [...] Some displays represented America as a land of Rousseauian innocence and promise ». Cf. Carol Troyen, *op. cit.*, p. 3.

le but de se distinguer de l'art européen : « Nous devrions nous réjouir de voir plus souvent la silhouette indienne sur nos toiles et moins le costume Européen¹²⁰⁵ ». Cet article est souvent signalé dans les études contemporaines portant sur le *Chasseur Indien et son chien*, puisqu'il suggère un sujet proche plastiquement de la sculpture de bronze : « Imaginons un chasseur indien dans cette attitude, rampant en vue de sa proie, faisant signe de retour avec sa main derrière lui, son chien accroupi, et tenant de l'autre son fusil. Voici une action originale, inconnue de la sculpture antique – pittoresque, composée agréablement, entièrement américaine, pleine d'animation et parfaitement narrative¹²⁰⁶ ».

Le succès du thème doit autant au sujet indien qu'à sa postérité supposée. Dans l'esprit des contemporains, comme pour le sculpteur John Quincy Adams Ward et le peintre Albert Bierstadt, il est question, à travers la représentation de l'Indien, de sauvegarde picturale¹²⁰⁷ : « La postérité le regardera avec un intense intérêt¹²⁰⁸ ». Aux Etats-Unis, dans les décennies 1850-1860, la réception des figures indiennes dans l'art américain est comprise comme un travail de mémoire, en cours, rendu nécessaire par la disparition prochaine de l'Indien¹²⁰⁹. En France, *Chasseur Indien et son chien*, malgré la

¹²⁰⁵ Traduit de l'américain : « We should rejoice to see the Indian figure more upon our canvas, and the costumed European less ; [...] ». Cf. Anonyme, « The Indian in American Art », *The Crayon*, 3 janvier 1856, p. 28.

¹²⁰⁶ Traduit de l'américain : « Suppose an Indian hunter in this attitude, crawling along in sight of his prey, beckoning back with his hand behind him, his crouching dog, and holding with the other his gun. Here is an original action, unknown in antique sculpture – picturesque, composing agreeably, wholly American, full of lively incident and telling its story perfectly ». Cf. *The Crayon*, p. 28.

¹²⁰⁷ Les deux artistes ont des démarches différentes vis-à-vis des peuples autochtones. Pour John Quincy Adams Ward, il s'agit de trouver un sujet ayant un caractère national. Il voyage dans ce but à la rencontre des Indiens Dakota, afin de sculpter un portrait qu'il voulait représentatif. Cf. Milliard F. Rogers, *Sketches and bozzetti by American sculptors 1880-1950*, Cincinnati, Ohio, Cincinnati Art Museum, 1987, pp. 224-225.

Son engagement en faveur des sujets indigènes et patriotiques a accru sa popularité en tant que Président de la National Academy of Design à partir de 1874. Cf. Michele Cohen and Karen Lemmey. "Ward, John Quincy Adams." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed May 6, 2014, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T090682>.

Quant à Bierstadt, son cycle d'œuvres réalisées dans les années 1860 plébiscite le concept de Destinée Manifeste. Dans la notice des *Montagnes Rocheuses*, il s'attarde à rêver espérant voir croître un jour, au premier plan de l'œuvre, une ville habitée par les descendants de ses contemporains, l'œuvre en tant que telle trouvant alors une place dans une galerie d'art. Cf. *Albert Bierstadt: Art and enterprise*, p. 25 : « Bierstadt's own pamphlet for The Rocky Mountains, Lander's Peak concluded with the hope that, upon the painting's foreground plain, "a city, populated by our descendants, may rise, and in its artgalleries this picture may eventually find a resting place" ».

¹²⁰⁸ Traduit de l'américain : « Posterity will regard him with intense interest ». Cf. Anonyme, « The Indian in American Art », *The Crayon*, p. 28.

¹²⁰⁹ En partie pour cette raison, il était prévu de présenter au public parisien des Indiens « à plusieurs stades de civilisation » afin d'atténuer l'opinion européenne majoritairement hostile au gouvernement qui menait selon elle une politique « froide et cruelle » à leur rencontre. Cf. Merle Curti, *op. cit.*, pp. 842-843.

liberté de son traitement réaliste, son thème en vogue et son emplacement au cœur de la section américaine des Beaux-Arts¹²¹⁰, ne retient pas l'attention des critiques français¹²¹¹, à l'inverse l'œuvre de Bierstad, citée par Ernest Chesneau (1833-1890), rapporteur des sections étrangères de peinture et futur inspecteur des Beaux-Arts, parmi les paysages « dignes d'intérêt¹²¹² ». Toutefois, ce dernier, fort critique à l'encontre de la section américaine, s'indigne du « nombre des imitateurs » et reste « frappé [...] dans les Ecoles étrangères du défaut d'accent local », concluant que « nulle part, à fort peu d'exceptions près, on ne reconnaît l'énergie d'une race¹²¹³ ». L'opinion négatif d'Ernest Chesneau s'explique mal au regard de l'énergie dépensée par le comité de sélection pour regrouper des œuvres qualifiées, encore en 1950, de « viriles, honnêtes et américaines¹²¹⁴ ». En effet, un article récent traitant de la participation des peintres américains à l'Exposition universelle de 1867 souligne, à juste titre, la manière dont la section des Beaux-Arts a été « conçue pour présenter à une audience internationale les accomplissements de l'art américain comme équivalents à ceux de son industrie et de ses inventions¹²¹⁵ », à travers cinquante-sept œuvres d'art « qui décrivaient des paysages indigènes et illustraient des mœurs domestiques¹²¹⁶ ».

Il semble que la longueur des délais pour débloquer les sommes nécessaires au Congrès ait rendu impossible cette entreprise gouvernementale. Néanmoins, il faut souligner la rencontre que le visiteur pouvait faire sur le Champ de Mars, lors de l'Exposition universelle de 1867, avec un personnage identifié comme étant un Indien. Cf. L. G. Jacques, « Promenades au Champ de Mars », *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, G. Richard, 1867, p. 28.

¹²¹⁰ Je remercie le Professeur François Burnet de m'avoir signalé les photographies stéréoscopiques de la section américaine par M. Léon et J. Levy, qui témoignent de la place prédominante donnée au bronze de Ward.

¹²¹¹ Un commentaire anonyme paru à Londres remarque néanmoins le bronze pour « la hardiesse de la conception » et « son naturalisme vigoureux ». Traduit de l'américain : « Also must be noted for boldness of conception and vigorous naturalism, "The Indian Hunter and his Dog", by J.Q. Ward ». Cf. Anonyme, « Notabilia of the Universal Exhibition. Modern Sculpture », *The Art Journal*, New Series, vol. VI, London, Virtue and CO, 1867, p. 156.

¹²¹² Ernest Chesneau, « Sections étrangères, Groupe 1 Peinture et Dessins », *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, p. 51.

¹²¹³ Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 52.

¹²¹⁴ Traduit de l'américain : « In the art exhibits the Americans did not seem to Europeans to be either impressive or original ; but the technical skill and sensitiveness of the "Sleeping fawn" of Harriet Homer and of the landscapes of Kensett and Church were granted. The spectacular paintings of Albert Bierstadt, Winslow Homer's "Confederate Prisoners at the Front," and Eastman Johnson's "Old Kentucky Home", were virile, honest, and American ». Cf. Merle Curti, *op. cit.*, p. 846.

¹²¹⁵ Traduit de l'américain : « [...] designed to present to an international audience the achievements of American art was the equal of its machinery and inventions. » Cf. Carol Troyen, *op. cit.*, p. 4.

¹²¹⁶ Traduit de l'américain : « [...] which depicted native scenery or illustrate domestic manners. » Cf. *Ibid.*

Dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts*, le critique Paul Mantz (1821-1895) reconnaît que, matériellement, « on a fait un médiocre accueil aux œuvres envoyées par la grande république. Elle a dû se contenter de quelques places restées vides dans la galerie des tableaux anglais, et d'un corridor sans gaieté et sans lumière, que le public traverse, mais où personne ne s'arrête¹²¹⁷ ». Il analyse la production américaine essentiellement sous l'angle de l'héritage de l'école anglaise, et rappelle le déracinement dont ont fait preuve les peintres, à l'instar du « Pennsylvanien Benjamin West¹²¹⁸ », concluant ainsi à « un manque d'originalité¹²¹⁹ » des « artistes des Etats-Unis¹²²⁰ ». Dans son commentaire, il attribue clairement l'apprentissage des peintres en Europe à un manque d'indépendance artistique. Cet argument trouve un écho considérable dans les rapports ultérieurs des comités officiels français concernant les expositions américaines des Beaux-Arts de 1878 et de 1889. Mais le fait que Paul Mantz omette de citer les œuvres de Ward et Bierstadt est étonnant car, il conseille pourtant aux artistes, dans le même temps, de raconter « la nature particulière » et les « choses, presque inconnues de la vieille Europe » susceptibles de hisser, d'après lui, l'art pictural et sculptural à la hauteur des figures littéraires américaines. Il cite alors, parmi les écrivains américains, « Cooper, Prescott, Edgard Poe, Emerson, Longfellow¹²²¹ », deux auteurs particulièrement attachés à la description des Indiens. En outre, Paul Mantz avait consacré, vingt-deux ans plus tôt, un article publié dans la revue *L'Artiste*, à la troupe Ojibwas accompagnant le peintre américain George Catlin, qu'il plaignait « au-delà des mers, en les voyant disparaître [...] comme des amis qu'on regrette de n'avoir pas connus¹²²² ».

Finalement, ce n'est qu'avec un relatif recul historique que les commentateurs vont apprécier l'originalité de la section américaine des Beaux-Arts de 1867, à l'instar du docteur ès lettres Clovis Lamarre (1836- ?) et de René de La Blanchère (1821-1880), ancien élève de l'Ecole normale supérieure. Dans l'ouvrage qu'ils consacrent *aux Etats-Unis et l'Exposition universelle de 1878*, ils soulignent le paradoxe sur lequel repose la participation américaine : « Beaucoup de noms, que nous avons appris à connaître en

¹²¹⁷ Paul Mantz, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle. X Etats-Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 135^e livraison, t. 23, 1^{er} septembre 1867, p. 229

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² Paul Mantz, « Les O-Jib-Be-Was », *L'Artiste*, série 4, t. 4, 8^e livraison, 31 août 1845, p. 137.

1867, n'y figurent plus, sans que les hommes distingués qui les portent aient disparu, pourquoi ? Pourquoi n'avons-nous là, pour une moitié, que l'exposition des peintres américains qui demeurent chez nous¹²²³ ? » L'observation des deux auteurs formule un constat qui perdure en 1889.

Vers un sujet d'art national en 1889

En 1889, la section américaine des Beaux-Arts installée, sur un emplacement attribué par le comité d'organisation français dans le Palais des Beaux-Arts, regroupe cinq-cent-soixante-douze œuvres, parmi lesquelles trois-cent-trente-six peintures, cent-dix-sept dessins et aquarelles, seize sculptures et médailles, cent-deux gravures et lithographies, et un dessin d'architecture¹²²⁴. Parmi elles, seules quatre peintures et une gravure abordent la description des Amérindiens, témoignant du faible intérêt des artistes pour le sujet. Du point de vue de la critique, ces œuvres et leurs auteurs, Douglas Stephen Volk, Frederic Remington, DeCost Smith et Henry François Farny, ne semblent pas avoir suscité d'intérêt auprès des contemporains, comme en atteste la quasi-absence de commentaires dans la presse internationale.

Des quatre peintres, Frederic Remington est le seul à ne pas avoir exposé précédemment des œuvres aux Salons parisiens¹²²⁵. La carrière des trois autres artistes est par conséquent représentative de la critique adressée par le rapporteur général français Alfred Picard (1844-1913) à la participation américaine des Beaux-Arts. Dans son ensemble, ce dernier considère la section américaine des Beaux-Arts comme « une brillante annexe de la section française¹²²⁶ », du fait des relations artistiques qu'entretiennent artistes américains et français :

¹²²³ Clovis Lamarre et René de La Blanchère, « Groupe I Beaux-arts », *Les Etats-Unis et l'Exposition de 1878*, Paris, C. Delagrave, 1878, pp. 153-154.

¹²²⁴ Ces chiffres proviennent du tableau analytique « A classified table showing the total number of art exhibits from all countries and comprised in Groupe I », reproduit dans le rapport officiel américain. Cf. Rush C. Hawkins, *op. cit.*, p. 105.

¹²²⁵ Henry Farny expose *Femmes sioux dans les plaines brûlées* au Salon de 1882 (fig. 205). L'œuvre du Salon de 1882 appartient à une collection privée. DeCost Smith expose *Vedettes sioux guettant un « wagon-train »* ; *plaines des Etats-Unis* au Salon de 1886 et *Amoureux Sioux* au Salon de 1887.

¹²²⁶ Alfred Picard, « Septième partie. Les Beaux-Arts (Groupe I De l'Exposition Universelle Internationale de 1889. – Exposition Centennale. », *Rapport général. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, t. 4, p. 111.

La section des Etats-Unis n'était qu'une brillante annexe de la section française ; quelques-uns de nos meilleurs médaillés des derniers Salons y avaient pris place. Les artistes américains ont évidemment l'ambition d'interpréter le monde moderne ; mais ils sont venus nous demander la formule en usage. On aurait peine à en citer beaucoup qui ne s'inspirent très directement d'un maître français. Presque seules, leurs aquarelles accusent une note plus personnelle¹²²⁷.

A l'instar de Paul Mantz en 1867, Alfred Picard interprète la section américaine au regard de l'enseignement français, dont trois artistes américains ont bénéficié, et de ses instances de validation. Néanmoins, en évoquant les aquarelles américaines, le président des jurys de l'Exposition universelle fait preuve de clairvoyance. Il distingue la qualité de la classe 2, « Paintings of different Kinds and Drawings », dans laquelle figurent quatre œuvres de l'artiste américain résidant aux Etats-Unis, Frederic Remington¹²²⁸. La description de la vie des cowboys est alors un sujet novateur pour le public français¹²²⁹. Picard écrit aussi regretter le classement des œuvres en fonction de la nationalité des artistes car il fait perdre à la France un grand nombre de peintres et de sculpteurs et empêche de distinguer les « écoles » stylistiques auxquelles appartiendraient ces artistes, donc « de dégager facilement la situation, le caractère, les tendances, les mérites de l'art dans les divers pays¹²³⁰ ». De sa critique ressortent particulièrement les liens artistiques entretenus entre artistes américains et européens, qui abrogeraient les prétendus critères des écoles nationales. L'idée est assez répandue à l'époque, puisque le critique d'art américain Theodore Child (?- ?), qui s'intéresse aussi bien aux œuvres

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ Les quatre œuvres, répertoriées dans la catégorie « Paintings and different kinds, and drawings », ont pour titre : *An Episode, Opening Up A Cattle Country* (n° 433) ; *A Deep Ford* (n° 434) ; *Cutting Out A Steer* (n° 435), *Broncos And Timber Woves* (n° 436) . Cf. « Report of Commissioner-general – Appendix K. », *Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*, Washington, Government Printing Office, 1890, vol. 1, p. 271.

¹²²⁹ Le thème du garçon fermier qui garde des troupeaux de bovins dans l'Ouest américain n'est pas exploité aux Salons parisiens par les artistes qui y présentent leurs œuvres. Voir, au sujet de l'apparition de la figure historique du cowboy dans la culture américaine après de la Guerre de Sécession, l'article de Howard R. Lamar, « The Cowboys », in *Buffalo Bill and the Wild West, op. cit.*, pp. 57-67.

¹²³⁰ Alfred Picard, *op. cit.*, pp. 108-109 : « Si les hasards de la naissance devaient seuls déterminer le classement des artistes dans les divers écoles, la France perdrait un grand nombre de peintres et de sculpteurs, qu'elle s'est habituée à regarder comme siens par l'éducation et les succès qu'elle leur a donnée. C'est cependant d'après la nationalité des artistes que les œuvres ont été nécessairement réparties entre les sections des divers pays, et les visiteurs voyaient, non sans étonnement, figurer à titre d'étrangers des maîtres qui, après avoir grandi dans nos ateliers, avaient définitivement quitté leur patrie d'origine sans esprit de retour et s'étaient fixés en France, pour y faire de l'art français, par des procédés français. Ce mode de classement et les conditions dans lesquelles beaucoup de sections étrangères avaient été organisées, sans aucune attache officielle, par des comités locaux ou parisiens, ou même par de simples groupes d'artistes ne permettaient pas toujours de dégager facilement la situation, le caractère, les tendances, les mérites de l'art dans les divers pays. »

du Salon de 1889 qu'à celles de la section américaine de l'Exposition universelle, ne distingue pas « un caractère spécifique bien à elles », malgré la quantité d'œuvres exposées cette année-là¹²³¹.

Pourtant les œuvres de Douglas Stephen Volk, DeCost Smith, Frederic Remington et Henri Farny, en plus de s'intéresser à la description des Indiens, illustrent un sujet privilégié de l'art américain, celui du conflit. Les œuvres dépeignent l'Indien à un tournant symbolique de son existence. Il est confronté, dans sa chair et spirituellement, à la colonisation, dans des compositions à caractère historique. En 1889, les cinq œuvres de Remington témoignent, dans le cadre international et concurrentiel de l'Exposition universelle, de l'« évolution » à marche forcée entreprise depuis l'établissement des colons dans les régions des Grandes Plaines et des Montagnes Rocheuses dans les années 1860¹²³². Cependant, aucune empathie ne transparait des représentations, si ce n'est dans le cas isolé, de DeCost Smith. En effet, Frederic Remington et Henry Farny, alors illustrateurs de presse, ont l'habitude de couvrir les événements d'actualité dans une décennie marquée par les conflits armés entre peuples autochtones et fermiers¹²³³. Quant à l'ancien élève de Gérôme, Douglas Stephen Volk, il présente une page de l'histoire de la conquête américaine, à travers la représentation d'une scène de captivité de colons puritains retenus dans un campement indien, intitulée *The Puritan Captives*¹²³⁴. DeCost Smith aborde donc l'histoire de la colonisation de manière inédite en adoptant un point de vue qu'il veut être celui de l'Indien. Les photographies d'époque montrent l'œuvre, reconnaissable à son format

¹²³¹ Traduit de l'américain : « The United States make a very interesting exhibit, which, without having any special character of its own, like the English section, for instance, is still superior to all the other foreign sections in the number of important works exhibited by artists of acknowledged reputation. » Cf. Theodore Child, « The Paris Centennial Exposition », *The Art Amateur*, August 1889, vol. 21, n° 3, p. 47.

¹²³² Le 8 février 1887, la loi Dawes, ou « loi de morcellement », divise les réserves tribales en portions individuelles agricoles et propose à la vente le reste des portions non affecté aux membres des tribus, tentant ainsi de mettre fin aux réserves et d'obliger les Amérindiens à s'acculturer. En 1889, le Territoire Indien (Indian Territory) dont les limites sont successivement remises en cause jusqu'à l'Indian Intercourse Act de 1834.

¹²³³ Durant la décennie 1880, Frederic Remington travaille comme illustrateur pour plusieurs journaux. A partir de l'automne 1885, il collabore avec le journal *Harper's Weekly*, l'année suivante avec le magazine *St. Nicholas*, puis avec *Outing Magazine*. Il illustre le récit de Theodore Roosevelt : *Ranch Life and the Hunting Trail* avec de nombreux dessins qui paraissent dans *The Century Illustrated Monthly* dans les livraisons de février, mars, avril, mai, juin et octobre 1888. Cette série attire l'attention du grand public, et les commandes d'illustrations se multiplient. De février 1888 à décembre 1889, il fournit des illustrations au *Youth's Companion Magazine*. Il livre aussi, en 1888, des illustrations pour le *Harper's Bazaar*, le *Harper's Young People* et le *London Graphic*. Cf. Allen P. Splete and Marilyn D. Splete, *Frederic Remington-selected letters*, New York, Abbeville Press, 1988, pp. 36, 38-39.

¹²³⁴ La carrière de l'artiste et la description de l'œuvre ont été abordées dans la première partie de cette thèse.

allongé, en haut des cimaises d'une des salles principales de l'exposition. L'accrochage atteste de l'estime portée à l'œuvre au sein de la section américaine, puisque les sujets indiens sont pour l'essentiel exposés dans les galeries attenantes aux salles centrales¹²³⁵ (fig. 173). Le peintre représente un jeune indien songeur devant le choix qui se présente à lui. Dans une main, il tient un masque en bois, objet de culte ancestral connu sous le nom de Faux-Visages¹²³⁶, dit aussi Ga'gho'sah¹²³⁷, et dans l'autre un crucifix évoquant l'évangélisation des réserves indiennes. Le titre français, mal traduit de l'américain dans les catalogues de la section, est *Croyances en conflit. Iroquois tenant un masque « shamanique », symbole du paganisme, et un prêtre avec un chapelet, symbole du christianisme*¹²³⁸ (fig. 174). Son titre américain précise que la scène se situe au XVII^e siècle au Canada, alors que les jésuites français prônaient l'évangélisation des peuples amérindiens. Le titre descriptif et la surcharge décorative témoignent de l'ambition documentaire de l'œuvre de DeCost Smith.

Fils d'un peintre de la Marine américaine, E. Reuel Smith (?- ?), ayant rencontré et peint les peuples autochtones du Chili en 1849, DeCost Smith s'intéresse depuis l'enfance aux Indiens d'Amérique du Nord. En 1884, il se rend avec son frère, le photographe Leslie Smith (?- ?), dans les réserves Sioux de Standing Rock, Rosebud et Lower Brule, dans les Etats du Dakota du Nord et du Sud¹²³⁹. Son voyage lui a probablement inspiré le costume de l'Indien, qui évoque les leggings et mocassins décorés des peuples des Plaines, ainsi le bouclier, habituellement suspendu à l'extérieur de l'habitat. L'habit de peau comme les artefacts sont donc éloignés de la figure réelle de l'Iroquois que l'œuvre prétend dépeindre. Pourtant, *Croyances en conflits*, œuvre composite, repose bien sur des connaissances à caractère ethnographique des peuples Sioux et Iroquois. Le peintre participe dès 1888 à une publication scientifique sur les

¹²³⁵ L'œuvre était connue jusque-là par une photographie d'époque reproduite dans l'ouvrage d'Annette Blaugrund, *op. cit.*, p. 62 et tiré du rapport de Rush C. Hawkins, *op. cit.*, plate XV.

Notre étude nous a permis de localiser le lieu de conservation actuel de l'œuvre à la bibliothèque de Skaneateles (NY). Nous remercions Mme Judy Ann Kaspar et son fils Marcus Kaspar, les ayants droit de l'artiste et propriétaires de l'œuvre, de nous avoir permis de la reproduire dans notre thèse, ainsi que le restaurateur, M. Michael Farrell, de nous en avoir fourni une photographie.

¹²³⁶ « False face » en américain.

¹²³⁷ Cf. *Amérique du Nord, arts premiers, op. cit.*, p. 19.

¹²³⁸ Traduction de l'américain contemporaine : *Conflicting Faiths, representing an Iroquois holding a Shamanic mask, symbolizing Paganism, and a priest with a Rosary, symbolizing Christianity during the period of the French Jesuit missions among the Iroquois in Canada in the XVIIIth century* (n° 274).

¹²³⁹ Cf. DeCost Smith, *Red Indian experiences*, London, G. Allen and Unwin, printed by Bradford and Dickens, 1949, p. 30, 43.

cérémonies masquées chez les Onondaga, dont est tiré le thème de l'œuvre¹²⁴⁰. Ses travaux d'observation¹²⁴¹ lui font bénéficier d'une certaine notoriété, puisqu'ils sont considérés comme « fidèles » par le milieu ethnographique américain jusque dans les années 1980¹²⁴².

Dans le récit rétrospectif de son séjour auprès des Amérindiens, le peintre explique avoir fait appel pour sa toile à un modèle Onondaga dans une réserve près de Syracuse¹²⁴³ où il avait « collecté » plusieurs des « plus beaux » et des « plus anciens masques » iroquois qui ornaient son atelier¹²⁴⁴. Son appréciation esthétique des masques sous le rapport de l'ancienneté est en conformité avec les jugements de valeur de son époque. De même, sa reproduction peinte fait fi des interdits liés à l'exposition des masques Faux-Visages en dehors des cérémonies cultuelles. Dans la pratique, le masque Faux-Visages ne peut être contemplé de la sorte : « lorsqu'il n'est pas dansé, le masque doit être caché et disposé face contre terre¹²⁴⁵ ». Paradoxalement, cet impératif est retranscrit dans l'ouvrage de DeCost Smith intitulé *Indian experiences*, témoignant des connaissances poussées de l'artiste sur ces masques et les cérémonies cultuelles Onondaga, d'autant plus que son modèle amérindien l'oblige à retourner ceux accrochés aux murs de son atelier¹²⁴⁶. Ce masque est d'ailleurs clairement reconnaissable dans une des planches de son livre reproduisant un pan de son atelier¹²⁴⁷ (fig. 175). Il figurait au sein de sa collection personnelle, avant qu'il n'en lègue une partie au « Royal-Imperial

¹²⁴⁰ Sur les rites dits chamaniques des Onondaga, se reporter à l'article d'Harold Blau, « Function and the False Faces: A Classification of Onondaga Masked Rituals and Themes », *The Journal of American Folklore*, vol. 79, n° 314, Oct. - Dec., 1966, pp. 564-580. Sur l'article de DeCost Smith, « Witchcraft and Demonism of the Modern Iroquois », se reporter à la note 3 de la page 579 de l'article d'Harold Blau.

¹²⁴¹ La vraisemblance historique en peinture est une question qui a préoccupé le peintre tout au long de sa carrière, comme en atteste la lecture de sa correspondance avec la revue *Century Magazine*, notamment au sujet d'une toile de Julian Oliver Davidson (1853-1894), *The Kearsage and Alabama*. Cf. A.A.A. Century Magazine letters, 1870-1918. Reel N8 0408.

¹²⁴² L'universitaire William Nelson Fenton indique que Decost Smith a fourni les premières sources fiables sur les masques Faux-Visages provenant d'un travail d'observation réalisé à Onondaga en janvier 1888, reconnaissant les masques comme des objets d'art. Cf. William N. Fenton, *The false faces of the Iroquois*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, pp. 9-10.

¹²⁴³ La première édition de l'ouvrage de DeCost Smith, intitulée *Indian experiences*, est publiée en 1943.

¹²⁴⁴ Cf. DeCost Smith, *op. cit.*, 1949, p. 354 : « [...] and I was fortunate in being able to collect many of the oldest and best ones at Onondaga. »

¹²⁴⁵ Traduit de l'américain : « When not in use the mask must be kept hidden ; and lying face down ». Cf. DeCost Smith, *op. cit.*, 1949, p. 353.

¹²⁴⁶ *Ibid.*

¹²⁴⁷ Se reporter à la planche sous-titrée : *Iroquois medicine masks and turtle shell rattle from Onondaga Castle, NY. Cupping horn, Omaha*, reproduite dans l'ouvrage écrit par Decost Smith, *op. cit.*, 1949, p. 357.

Museum » de Berlin¹²⁴⁸ et à l'American Museum of Natural History de New York¹²⁴⁹. La force de la toile de DeCost Smith réside dans cet acte d'exposition d'un objet sacré, précautionneusement gardé caché par ses propriétaires pour ne pas en affecter le pouvoir. La fiction se fonde ainsi sur des éléments du réel, de sorte que la vraisemblance de la représentation l'emporte, pour tout néophyte, sur l'imaginaire à l'œuvre. Ultime renversement, l'artiste se joue de la représentation de *Croyances en conflits*, en affirmant, à la dernière phrase de son ouvrage, que le peuple « Onondaga a conservé la foi¹²⁵⁰ ». Sa démarche artistique¹²⁵¹, doublée d'un fort intérêt proto-ethnographique, rencontre un désir partagé à l'époque pour ces pseudo-reconstitutions.

A l'époque de leur exposition, les visions de la conquête américaine de Frederic Remington arborent, elles aussi, une valeur documentaire¹²⁵². La réévaluation contemporaine de œuvres de Remington, qui passe par la lecture de ses notes manuscrites et de sa correspondance, ajoute au traitement outrancier des Indiens qui peuplent ses tableaux. Pour les historiens de l'art contemporains, « les images de conflit entre les Blancs et les Amérindiens par Remington renferment un caractère fort de la notion darwinienne de la survie du plus fort et de la lutte pour l'existence¹²⁵³ ». La toile au titre descriptif qu'il présente à l'Exposition universelle de 1889¹²⁵⁴ *A lust in the Fight. Descriptive of an affair on the Staked Plain (Texas), in 1861, as told by a*

¹²⁴⁸ Aujourd'hui l'Ethnologisches Museum.

¹²⁴⁹ Decost Smith, *op. cit.*, 1949, p. 354.

¹²⁵⁰ Traduit de l'américain : « [...] Onondaga has kept the faith ». Cf. Decost Smith, *op. cit.*, 1949, p. 385.

¹²⁵¹ Engagé dans la représentation des Amérindiens en peinture, DeCost Smith écrit un article sur la collaboration entre Jean-François Millet (1814-1875) et Karl Bodmer autour de quatre lithographies, exécutées vers 1852, ayant pour titre : *Poursuivis par des Peaux-Rouges, Jeunes filles surprises par les Indiens, Délivrance des filles de Daniel Boon et de Callaway et Simon Butler*, connu sous le titre *Mazeppa Américain*. Cf. DeCost Smith, « Jean François Millet's drawings of American Indians », *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. LXXX, n° 1, 1910, pp. 78-84.

¹²⁵² L'historien de l'art Ellwood Parry reconnaît que « c'est en lisant les propres mots de Remington [...] que l'on découvre à quel point il abhorrait et détestait les Indiens du Sud-Ouest tout en gagnant sa vie en créant des images d'eux ». Traduit de l'américain : « It is in reading Remington's own words, however, that one discovers how much he loathed and detested the Indians of the Southwest while making a living by creating pictures of them. » Cf. Ellwood Parry, *The Image of the Indian and the Black Man in American Art 1500-1900*, 1974, p. 155.

¹²⁵³ Traduit de l'américain : « Remington's images of conflict between whites and native Americans, contains a strong element of the Darwinian notion of survival of the fittest and the struggle for existence ». Cf. Carol J. Guttzeit, *The Darwin Presence in American Painting 1859-1900*, thèse, Rutgers, the State University of New Jersey, 1996, p. 66.

¹²⁵⁴ Remington remporte pour sa participation à l'Exposition universelle de 1889 une médaille d'argent, selon la *Liste des récompenses distribuées aux exposants* publiée dans *Le Journal officiel* du 29 septembre 1889, conservée aux Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères, cote 1ADC/480.

*Comanche "brave" who participated*¹²⁵⁵, est connue par une gravure sur bois (fig. 176). *A lust in the Fight* est publié en double-page du quotidien *Harper's Weekly* le 30 mars 1889, illustrant la ligne éditoriale discriminante du journal¹²⁵⁶. L'œuvre est emblématique des scènes de l'Ouest américain produites par l'artiste, comme en atteste le cycle de dessins sur la vie des cowboys qu'il présente dans la même section¹²⁵⁷ (fig. 177). L'absence d'Indiens augmente leur dangerosité, et souligne en creux le dédain du peintre pour leurs figures. La composition pyramidale formée par le groupe des trois cowboys à l'affût du prochain assaut occupe tout l'espace. Leurs montures servent de remparts dans un paysage désertique. La multitude de flèches mortelles plantées dans la chair des chevaux, leurs pattes raidies, les affaires des cowboys éparées, le tout surplombé par l'arrogance du personnage central, ne manque pas d'ironie.

Enfin, la dernière œuvre à représenter une figure indienne est celle du peintre Henry Farny, au titre court mais évocateur : *Danger*¹²⁵⁸ (fig. 178). L'œuvre est signalée dans le rapport officiel américain pour son sujet « graphiquement et artistiquement traité¹²⁵⁹ » décrivant un « Indien descendant la pente d'une montagne saisissant son fusil, évidemment à l'affût d'un ennemi attendu¹²⁶⁰ ». Elle rappelle les illustrations que l'artiste livre à la revue *Harper's Young People*¹²⁶¹, et s'accorde en cela avec l'œuvre de Remington.

Ces deux œuvres rencontrent un accueil favorable, puisque les deux artistes sont récompensés d'une médaille de bronze pour Farny, et d'une médaille d'argent pour

¹²⁵⁵ Plusieurs versions de l'œuvre existent. La dernière date de 1903. *A Lust in the Fight* est donc aussi connu sous le titre *The Last Stand* ayant servi d'illustration pour le *Harper's Weekly* du 30 mars 1889, selon le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste par Peter H. Hassrick et Melissa J. Webster, *Frederic Remington: a catalogue raisonné of paintings, watercolors and drawings*, Cody (Wyo.), Buffalo Bill historical center, Seattle [Wash.], Washington, London, University of Washington press, 1996, vol. 1, p. 165.

¹²⁵⁶ Cf. Allen P. Splete and Marilyn D. Splete, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁵⁷ Seule l'œuvre *An Episode, Opening Up A Cattle Country* (n° 433) (fig. 177) est composée sur le modèle de la toile *A lust in the Fight*. Elle représente, dans le lointain, une attaque d'Indiens. Il semble qu'il s'agisse d'une illustration pour le *Century Magazine* de février 1888, selon le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste par Peter H. Hassrick et Melissa J. Webster, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁵⁸ L'œuvre est reproduite dans le catalogue d'exposition *The realistic expressions of Henry Farny: a retrospective*, Santa Fe, N.M., Gerald P. Peters Gallery, 1981, p. 17.

¹²⁵⁹ Traduit de l'américain : « Henry F. Farny's "Le danger" depicts an Indian riding down the slope of a mountain grasping his rifle and evidently on the lookout for an expected foe. The subject is graphically and artistically treated. » Cf. Rush Christopher Hawkins, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁶⁰ *Ibid.*

¹²⁶¹ A ce sujet, se reporter à l'ouvrage collectif *Henry Farny 1847-1916*, Austin, Tex., Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin, 1983, p. 20, note 61.

Remington¹²⁶². Leur iconographie plébiscite les scènes du spectacle du cirque de Buffalo Bill, installé en marge de l'Exposition universelle, porte Maillot. Comme l'explique Gaston Tissandier (1843-1899) au lecteur de la revue *La Nature*, ces « représentations publiques du plus haut intérêt¹²⁶³ » entremêlent « [...] un défilé de toute la troupe qui comprend plusieurs détachements de Peaux-Rouges, montés sans selle sur des chevaux rapides », des « [...] courses entre Américains, Indiens et Mexicains » et des « [...] simulacres d'attaque de diligence, par des exercices du lasso¹²⁶⁴ ».

Le bilan de la section américaine publié en 1891 cite l'opinion favorable d'André Michel (1853-1925), membre du comité du groupe I des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1889¹²⁶⁵, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Spéciale d'architecture et futur conservateur du département des sculptures du musée du Louvre¹²⁶⁶. Son appréciation est d'autant plus enrichissante pour notre étude, qu'il publie un article dans le *Journal des Débats*, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, dans lequel il encourage les artistes américains n'ayant pas recours à l'artifice de la pédagogie ou à l'imitation de l'antique. Dans son compte rendu de la classe 9, consacrée aux sculptures, gravures en médailles et en pierres fines de 1900¹²⁶⁷, il proclame la naissance d'une école nationale de sculpture américaine, où la figure indienne trouve une place de choix.

¹²⁶² « Liste des récompenses distribuées aux exposants le 29 sept 1889 : publication dans le journal officiel n° 263 », 1ADC/ 480, Archives La Courneuve Affaires Etrangères. Au total, vingt-quatre artistes reçoivent une mention honorable, quatorze reçoivent une médaille d'argent, et trente-huit une médaille de bronze. Cf. Annette Blaugrund, *op. cit.*, p. 27 et note 84, p. 31.

¹²⁶³ Gaston Tissandier, « Les Peaux-rouges et les Américains de Frontière, à Paris », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, dix-septième année, deuxième semestre 1889, 1^{er} juin 1889, p. 87.

¹²⁶⁴ Gaston Tissandier, *op. cit.*, p. 88.

¹²⁶⁵ Cf. Comité d'admission, Direction générale de l'exploitation, *Exposition universelle de 1889 à Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1887, p. 35.

¹²⁶⁶ Rush Christopher Hawkins, *op. cit.*, pp. 110-111.

¹²⁶⁷ André Michel, « Groupe II. Œuvres d'arts. Classe 9. Sculpture et gravure en médailles et en pierres fines », *Rapports du jury international de l'exposition universelle de 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, pp. 100-103.

L'appropriation de la thématique indienne en 1900

Dans l'historiographie de l'art américain, l'Exposition universelle de 1900 apparaît comme le moment choisi par les Etats-Unis pour affirmer, au sortir de la guerre hispano-américaine de 1898, leur ascension au rang des puissances mondiales, notamment par l'intermédiaire des Beaux-Arts. Le triomphe de l'école américaine¹²⁶⁸, obtenu grâce à ses thèmes artistiques propre aux Etats-Unis et au « caractère résolument national¹²⁶⁹ » des œuvres, témoigne d'un esprit de revanche sur la réception française à l'Exposition de 1889. Le choix du directeur de la section des Beaux-Arts, John Britton Cauldwell (1855-1932), de favoriser les sujets spécifiquement américains et les œuvres produites aux Etats-Unis, pour les trois quarts¹²⁷⁰, ambitionne de gagner une indépendance culturelle vis-à-vis de l'Europe. Aussi démultiplie-t-on les représentations artistiques des Indiens dans les espaces réservés aux Etats-Unis. Elles passent de quatre peintures, une gravure et un objet d'art industriel en 1889, à une fresque monumentale pour le Palais des Etats-Unis, quai des Nations, ainsi que trois peintures, cinq sculptures et un dessin dans la section américaine des Beaux-Arts du Palais des Champs-Élysées en 1900. Selon les critiques, la peinture et la sculpture américaines affirment leur originalité, et peuvent dès lors revendiquer l'« appellation convoité d'école¹²⁷¹ ». L'étude des sculptures américaines présentées à l'Exposition de 1900 serait incomplète sans l'analyse du rôle clé tenu par la Columbian Exhibition de 1893, où les formules éprouvées aux Salons parisiens¹²⁷² sont validées et d'où émerge une nouvelle génération de sculpteurs américains auréolée du succès de ses sujets indiens¹²⁷³. En cela,

¹²⁶⁸ Cf. Diane Fischer, « L'invention de l'«Ecole américaine» en 1900 », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, op. cit., pp. 20-91.

¹²⁶⁹ Diane Fischer, « Préface », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, *ibid.*, p. 17.

¹²⁷⁰ Les artistes résidant aux Etats-Unis ont le droit de présenter trois tableaux, contre deux pour les artistes vivants en France, au lieu de six en 1889. Le règlement stipule qu'au moins 70% des peintures exposées doivent avoir été exécutées aux Etats-Unis. Cf. *Ibid.* p. 25.

¹²⁷¹ Diane Fischer, « Préface », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, op. cit., p. 21.

¹²⁷² A la Columbian Exhibition de Chicago, cinq sculptures et une peinture ont précédemment été présentées aux Salons parisiens. Il s'agit des œuvres : *Mato Wanartaka (Kicking bear)*, *Chief Sioux* de Carl Rohl Smith ; *The Signal of Peace* de Cyrus Dallin ; *The Ghost Dancer* de Paul Wayland Bartlett ; *Indians scouts* de Gutzon Borglum et *Sioux Lovers*, de DeCost Smith.

¹²⁷³ Les décors d'Hermon Macneil, entrepris lors des chantiers de construction de l'Exposition de Chicago en 1893 – notamment pour l'Electricity Building –, sont remarqués, ainsi que la contribution d'Alexander Phimister Proctor dans la section des Beaux-Arts.

l'Exposition universelle de 1900 constitue un tournant discursif dans la réception des représentations des Amérindiens.

L'analyse de notre corpus d'œuvres regroupe les productions présentées dans les cinq salles de la section américaine, réparties à l'étage et en rez-de-chaussée du Palais des Champs-Élysées, dans le Palais des États-Unis, et en extérieur, dans les jardins. Les œuvres montrent comment la vision pacifiée de l'Indien, qui suit la reddition historique des peuples des Plaines, entre dans le panthéon artistique de l'histoire américaine. Dans son incontournable étude sur la participation américaine à l'Exposition universelle de 1900, Diane Fischer démontre combien les partisans du nationalisme culturel envisagent, dans les années 1890, un art américain « s'appuyant sur une vision idéale du rôle édifiant de la civilisation¹²⁷⁴ ». En atteste la frise¹²⁷⁵ du peintre américain Robert Reid (1862-1929), *L'Amérique dévoilant sa Force Naturelle* (fig. 179, 180). Le peintre fait alors partie de ces artistes « tous américains et hommes de talent¹²⁷⁶ » retenus pour embellir le Palais des États-Unis. Décorant l'abside du portique d'entrée du pavillon national, construit sur les quais de Seine par l'architecte américain Charles Allerton Coolidge (1858-1936), secondé du français Georges Morin-Goustiaux (1859-1909)¹²⁷⁷, cette dernière frise illustre les desseins de la participation américaine à l'Exposition. Le programme iconographique, décrit dans le rapport de la commission générale des États-Unis, est complexe ; certaines figures semblent avoir été supprimées dans le rendu final : « Le groupe du centre représentait les esprits de l'Amérique soulevant un voile. A l'extrême gauche, la force du passé, générant l'électricité, puis la force de l'avenir

¹²⁷⁴ Linda J. Docherty, « Pourquoi pas un art national ? Les réponses affirmatives dans les années 1890 », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, op. cit., p. 111.

¹²⁷⁵ Selon le rapport de la commission générale des États-Unis, il s'agit d'une peinture sur toile marouflée. Cf. *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, Washington, Government Printing Office, 56th Congress, 2nd Session, Document n° 232, 1901, vol. 1. p. 205. L'œuvre aujourd'hui disparue est connue grâce à plusieurs documents d'époque que nous reproduisons : une prise de vue d'Eugène Pirou de l'entrée du bâtiment (AN F/12/4230), Commerce et Industrie, Expositions : Exposition universelle de 1900, Direction Générale de l'Exploitation, Sections étrangères, États-Unis, Photographies), une photographie du porche reproduite dans le catalogue d'exposition du musée Carnavalet (2001, p. 31), une photographie réduite de la frise dans le *Catalogue officiel illustré : Exposition des Beaux-Arts. États-Unis d'Amérique. Exposition Universelle de Paris 1900*, Boston, États-Unis Noyes, Platt et Cie., 1900, s. p., et une reproduction détaillée parue dans un article de presse non référencé se trouvant dans le dossier biographique (Vertical File) consacré à l'artiste à la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery.

¹²⁷⁶ Traduit de l'américain : « [...] all Americans and men of talent [...] ». Cf. *Ibid.*, p. 201.

¹²⁷⁷ Cf. *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, op. cit., p. 195.

représentée par un personnage debout. A la gauche du groupe central, quand on regardait la toile, figurait un groupe de la renommée et de la mère et de l'enfant, ce qui représente l'agriculture et la productivité de l'Ouest. Le Nord était représenté par un Indien avec du maïs et des pommiers. A droite du groupe central, l'Est a été représenté par l'industrie et la décoration. Le Sud était représenté par un nègre avec du coton et un oranger. Le fond du décor était composé "d'étoiles et de rayures", de ciel bleu, de nuages blancs et de gratte-ciels, caractéristiques des Etats-Unis¹²⁷⁸ ».

La frise allégorique de Reid répond à la volonté de la commission de montrer une Amérique puissante, prospère, et de surcroît civilisée, aux racines agraires, prête à dominer le nouveau siècle¹²⁷⁹. Séparés du groupe central, et à chaque extrémité, Noir et Indien sont relégués à la périphérie de l'œuvre, prenant part au développement économique du pays, bien que gardés symboliquement éloignés de la représentation du progrès américain. Cette idée de « l'adaptation culturelle » est également exprimée à travers trois portraits d'Amérindiens : deux peintures, que nous pensons pouvoir identifier à ce jour et un dessin. Désormais, la représentation artistique prend en compte le sujet représenté, son nom et son histoire. Cette évolution vient probablement de la démarche personnelle des deux artistes, Elbridge Ayer Burbank et Joseph Henry Sharp, connus à leur époque pour être des portraitistes rigoureux des Amérindiens¹²⁸⁰.

Le premier est le neveu du célèbre collectionneur Edward Everett Ayer, membre du comité exécutif de la Newberry Library et premier président du Field Columbian Museum de Chicago. Ce dernier joue un rôle de premier plan dans la carrière du peintre en lui commandant, dès 1897, le portrait du prisonnier de guerre Geronimo, alors à Fort Sill en Oklahoma¹²⁸¹. C'est lors d'un séjour de plusieurs mois, entre 1897 et 1898,

¹²⁷⁸ Traduit de l'américain : « The center group represented the Spirits of American lifting the veil. At the left steam, the force of the past, generating electricity, the force of the future, was represented by a standing figure. To the left of the center group, as one looked at the canvas, was a group of farmer and mother and child, representing the agriculture and productiveness of the West. The North was represented by an Indian with corn and apple trees. To the right of the center group the East was shown by manufacture and decoration. The South was represented by a negro with cotton and orange tree. The background of the decoration was composed of "Stars and Stripes," blue sky, white clouds, and tall buildings, characteristic of the United States ». Cf. *Ibid.*, pp. 206-207.

¹²⁷⁹ Cf. Diane P. Fischer, « Declaration of Empire: The United States National Pavilion at the Paris Exposition of 1900 », in *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 34.

¹²⁸⁰ Burbank est souvent consulté pour ses connaissances en artisanat amérindien. Il publie un long article à ce sujet dans la revue artistique *Brush and Pencil* en 1900. Cf. E. A. Burbank, « Studies of Art in American Life-III: In Indian Tepees », *Brush and Pencil*, vol. 7, n° 2, Nov. 1900, pp. 75-91.

¹²⁸¹ Cf. Frederick E. Hoxie, « Businessman, Bibliophile, and Patron: Edward E. Ayer and his Collection of American Indian Art », *Great Plains Quarterly*, vol. 9, n° 2, Spring 1989, p. 85.

auprès des Apaches, Zunis, Utes, Navajos et Hopis du Nord-Est de l'Arizona – anciennement appelés Moqui – que Burbank développe une formule plastique qui fera le succès de ses portraits d'Indiens, représentés sur un fond uni, généralement en buste, et indiquant au dessus du sujet le nom du modèle et son affiliation tribale¹²⁸². Elbridge Ayer Burbank est un artiste apprécié lorsqu'il expose à la section américaine de l'Exposition universelle le portrait d'une femme Navajo sous le titre de *Thi-ich-no-pa (Navajo)*¹²⁸³ (fig. 181). Ses œuvres ont déjà reçu une attention particulière de la scène artistique américaine¹²⁸⁴. Charles Francis Browne (1859-1920), éditeur du journal *Brush and Pencil : An Illustrated Magazine of the Arts of Today*, lui consacre un article en 1898, reproduisant plusieurs de ses œuvres, dont celle que nous supposons être l'œuvre envoyée à l'Exposition universelle¹²⁸⁵. Les motifs ayant prévalu à sa sélection, en tant qu'unique contribution du peintre, restent inconnus. Peut-être est-ce en raison de l'aura de « sincérité¹²⁸⁶ » dont bénéficie l'œuvre, qui dépeint : « une squaw caractéristique, avec des traits robustes beaucoup plus angulaires que l'Indien Pueblo domestiqué¹²⁸⁷ ». Si, à l'Exposition, l'œuvre est passée inaperçue auprès des commentateurs français comme américains, elle reste cependant remarquable à l'heure où les peuples des Plaines bénéficient, en France, d'une surreprésentation en comparaison des peuples du Sud-Ouest. Ce phénomène se mesure pleinement à travers la production de Joseph Henry Sharp, second artiste américain à présenter des portraits d'Amérindiens à l'Exposition universelle de 1900.

Au tournant du siècle, Sharp partage son temps entre les états du Montana et du Nouveau-Mexique, en quête de sujets de peinture. L'artiste visite Santa Fe en 1883 et découvre le village de Taos au Nouveau Mexique exactement dix ans plus tard. A partir

¹²⁸² Cf. « Notable Acquisitions at the Art Institute of Chicago. Museum Studied », *The Art Institute of Chicago*, vol. 32, n° 1, spring 2006, p. 20.

¹²⁸³ Nous pensons pouvoir identifier l'œuvre de l'Exposition universelle de 1900 avec celle conservée et achetée par le Butler Institute of American Art en 1912 (Accession No. 912-O-531) sous un titre à l'orthographe légèrement différente datant de 1899 : *Tli-ich-na-pa; Navajo*. Une grande partie de la documentation compilée par Burbank sur ses œuvres a brûlé lors de l'incendie du Butler Institute en 1917, et empêche donc d'affirmer avec certitude cette attribution.

¹²⁸⁴ Il publie ses portraits d'Indiens en janvier 1898 dans le périodique *Art Amateur* ; en septembre 1898 dans le *McClure's Magazine* et dans *Arts for America*. Cf. Charles Francis Browne, « Elbridge Ayer Burbank: a Painter of Indian portrait », *Brush and Pencil*, vol. 3, n° 1, Oct. 1898, p. 16.

¹²⁸⁵ Charles Francis Browne, *op.cit.*, pp. 16-35. Le portrait de *Tli-Ich-Na-Pa* est reproduit en page 25 de l'article.

¹²⁸⁶ Charles Francis Browne parle de « truthfulness to fact » pour qualifier les œuvres de Burbank. Cf. *Ibid*, p. 19.

¹²⁸⁷ Traduit de l'américain : « Tli-ich-na-pa is a characteristic squaw, with much more angular, rugged features than the domesticated Pueblo Indian ». *Ibid*, p. 35.

de 1893, il y passe tous ses étés, avant de s'y installer définitivement en 1910. Il est l'un des membres fondateurs de la célèbre colonie d'artistes américains The Taos Society of Artists. Bien qu'il se dise fasciné par le village du Nouveau-Mexique dès 1893, Sharp explique avoir poussé ses pérégrinations plus au nord, convaincu que « [...] Taos allait durer plus longtemps¹²⁸⁸ ». Son travail de représentation des peuples des Plaines qu'il mène de front, lui permet, au préalable, d'occuper une place de choix dans les collections américaines¹²⁸⁹. En décembre 1900, l'exposition, au Cosmos Club de Washington, de quatre-vingt-treize portraits peints dans des réserves ou des foyers amérindiens, consacrent sa réputation de « spécialiste des Indiens ». Les peuples des Plaines y sont surreprésentés en comparaison du nombre de portraits d'Amérindiens du Sud-Ouest¹²⁹⁰. Cette surreprésentation se transpose dans les collections américaines conservant les œuvres de Sharp, à l'instar de la sélection effectuée par l'anthropologue William H. Holmes (1846-1933), pour le compte du Bureau of American Ethnology de la Smithsonian Institution, à l'issue de l'exposition du Cosmos Club. Cet achat confère une valeur ethnographique à ses œuvres, en plus de leur qualité artistique saluée par ses contemporains. Ainsi, le choix du comité américain d'un portrait peint intitulé *Tête de Cheyenne* (n° 249) pour l'Exposition de 1900 n'est pas surprenant. Il est représentatif, plus spécifiquement, du goût des collectionneurs d'art américain contemporain, et de leur prédilection pour les représentations des Indiens des Plaines. Sa seconde contribution présentée dans la section des dessins, illustrations, gravures et eaux-fortes, n'est pas identifiable du fait de son titre non descriptif – *Tête d'un Indien d'Amérique* (n° 133) – et du manque d'archives concernant sa participation à l'Exposition universelle de 1900.

La Tête de Cheyenne de Sharp représente plus précisément *Bull Thigh*¹²⁹¹ (fig. 182), un modèle qu'affectionne particulièrement le peintre. Il réalise son portrait à

¹²⁸⁸ Laura Bickerstaff, *Pioneer Artists of Taos*, Denver, Sage Books, 1955, p. 68.

¹²⁸⁹ Joseph G. Butler (1840-1927) achète le premier portrait de sa collection à Sharp en 1899. Phoebe Elizabeth Apperson Hearst (1842-1919) achète à partir de 1901 des portraits d'Amérindiens représentant majoritairement les peuples des Plaines.

¹²⁹⁰ Six portraits seulement dépeignent des Indiens Pueblo. Cf. *Special exhibition of Indian: Portraits painted from life by Joseph Henry Sharp*, Washington, D.C., Cosmos Club, 1901, p. 6.

¹²⁹¹ L'œuvre est authentifiée comme étant un portrait de Bull Thigh dans l'ouvrage de Forrest Fenn, *The beat of the drum and the whoop of the dance: a study of the life and work of Joseph Henry Sharp*, Santa Fe, N.M., Fenn Pub. Co., 1983, pp. 138-139.

Il existe plusieurs portraits de Bull Thigh datés de différentes époques dans la production de Sharp. Le portrait conservé au Butler Institute of American Art de Youngstown (Ohio) semble bien être celui exposé à Paris en 1900.

Lame Deer, dans l'une des réserves du Montana, pendant l'été 1899. Deux textes d'archives indiquent que l'artiste aurait choisi Bull Thigh en partie pour « son caractère doux et aimable¹²⁹² » et pour l'exemplarité de sa conduite devant la fatalité de son destin. Il indique que le vieux guerrier a été battu si fort par un homme blanc que son agresseur a été traduit en justice, une avancée juridique pour l'époque. Le témoignage de Bull Thigh étant indispensable pour le procès, il est emmené en train au tribunal à cet effet. Comme il est d'usage, toutes ses dépenses sont payées et il est logé dans un hôtel. Bull Thigh refuse alors de témoigner, ayant reçu réparation par la qualité de l'hospitalité. Ce portrait participe de l'engouement encore vif pour les peuples des Plaines au tournant du siècle, de part et d'autre de l'Atlantique. S'ils restent une source d'inspiration majeure pour son art, Sharp regrette que les Indiens de la jeune génération ne possèdent pas la « force et les traits caractéristiques¹²⁹³ » des vieux guerriers qui se sont opposés à la marche du progrès américain. Pour le peintre, l'évolution du mode de vie des Indiens des Plaines a anéanti la spécificité culturelle amérindienne et entraîné la dégradation de ses conditions de travail dans la réserve Crow du Montana. En effet, l'indisponibilité progressive de ses modèles¹²⁹⁴ s'explique par l'accroissement du commerce de bétail et de l'élevage, qui permettent aux Crows d'amasser quelques richesses dès 1908. Par ailleurs, les tensions avec les nouveaux agents de la réserve remettent en cause sa présence au sein de la Crow Agency¹²⁹⁵. Pour ces raisons, il s'installe toute l'année au Nouveau Mexique, à Taos, où les Indiens sont d'après lui plus enclins à poser. Bien qu'il apprécie chez les Indiens Pueblo leur « type doux, des Indiens pacifiques », il leur manque selon lui « l'histoire des vieux guerriers des Plaines¹²⁹⁶ ». Le portrait de *Bull Thigh*, empreint des préjugés de la société américaine

Deux autres portraits plus tardifs sont conservés au Gilcrease Institute of American History and Art de Tulsa (Oklahoma).

¹²⁹² Traduit de l'américain : « Time and weather made his skin leathery, but was mild and loveable character ». Cf. A.A.A. Joseph Henry Sharp papers, Reel 3281, fr. 75-470.

¹²⁹³ Cf. Marie Watkins, *op. cit.*, p. 183.

¹²⁹⁴ Sur l'indisponibilité de ses modèles se reporter à l'article de presse publié dans le *Cincinnati Enquirer*, Tuesday May 3, 1904.

¹²⁹⁵ En 1901, les autorités fédérales autorisent Sharp à construire une maison et un atelier dans la réserve indienne des Crows, près du champ de la bataille de Little Big Horn (1876). Il s'installe dans la réserve en 1903 et commence la construction d'une cabane en rondins en 1905. Il choisit de transformer son chariot en atelier mobile. Le gouvernement ne peut lui donner un titre de propriété sans le soutien du Congrès américain, ce qui l'oblige à faire valoir son droit auprès de chaque nouveau responsable de la réserve.

¹²⁹⁶ Traduit de l'américain : « [...] a mild type, peaceful Indians [...] » ; « [...] fine for figure compositions but very few have the interesting faces and history of the old plains fighters. » La citation est tirée de la thèse de Marie Watkins, *op. cit.*, p. 183.

et supposé obéir aux principes d'un réalisme scientifique et historique, se distingue toutefois de l'œuvre emblématique de la section américaine, *My Bunkie*¹²⁹⁷, du peintre Charles Schreyvogel (1861-1912) (fig. 183).

La toile de Schreyvogel symbolise l'ambition colonisatrice des Etats-Unis. Le peintre rapporte une anecdote qu'il a recueillie auprès d'un soldat de cavalerie rencontré dans l'Etat du Colorado en 1893¹²⁹⁸. *Mon compagnon de chambrée* représente un soldat de la cavalerie et l'un de ses compagnons échappant de justesse, et par une acrobatie, aux Indiens. Le peintre laisse à l'imaginaire du spectateur le travail de reconstitution de l'attaque, préférant ne pas représenter les Indiens. En cela, *Mon compagnon de chambrée* rappelle fortement *A Lust in the fight*, présenté par Remington à l'Exposition universelle de 1889, onze ans plus tôt¹²⁹⁹. Le parallèle est d'ailleurs établi par les compatriotes de Schreyvogel lors de la présentation de l'œuvre à l'exposition annuelle de la National Academy of Design en 1900, où elle remporte le Thomas B. Clarke Prize, une médaille d'or et un prix de 300 dollars¹³⁰⁰. Le succès de l'œuvre, parmi les deux-cent-quatre-vingt-dix-huit peintures inscrites, a vraisemblablement abouti à sa sélection pour l'Exposition internationale. Comme le souligne Diane Fischer, elle ressuscite en 1900 une époque révolue, à travers une scène de l'histoire de la conquête de l'Ouest¹³⁰¹. Le discours de l'historien américain Jackson Turner tenu à Chicago en 1893, qui entérine l'idée de frontière dans les imaginaires collectifs, sert ainsi de « grille de lecture » aux artistes pour l'invention d'une nation toute entière¹³⁰².

Les œuvres de la section américaine de l'Exposition universelle de 1900 adoptent des registres de représentations variés, entre allégorie, portrait ethnographique

¹²⁹⁷ L'œuvre est connue en français sous le titre *Mon compagnon de chambrée*.

¹²⁹⁸ *The American West in bronze, 1850-1925, op. cit.*, p. 120.

¹²⁹⁹ Cf. Anonyme, « New York Art News », in *Brush and pencil*, February 5 1900, p. 218. L'article se trouve dans le Curatorial file de l'œuvre au MET : « Le travail rappelle celui de Frederick Remington, de même que tous sur ces thèmes ; mais il est mieux dessiné, mieux peint, et possède des nuances de couleurs, une qualité que l'on ne peut que rarement attribuer qu'au meilleur illustrateur. Il semble en outre que M. Schreyvogel a douté jusqu'au dernier moment d'envoyer sa toile ». Traduit de l'américain : « The work recalls that of Frederick Remington, as all such themes must ; but it is drawn better, painted better, and has some notion of color, a quality not often claimed for the better known illustrator. It furthermore seems that Mr. Schreyvogel had been doubtful of sending his picture until the last moment ».

¹³⁰⁰ James David Horan, *The life and art of Charles Schreyvogel, painter-historian of the Indian-fighting army of the American West*, New York, Crown Publishers, 1969, p. 24.

¹³⁰¹ Diane Fischer, « L'invention de l'«Ecole américaine» en 1900 », in *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle, op. cit.*, p. 62.

¹³⁰² Nous empruntons l'expression à Jean-Michel Durafour, « «Cette frontière qui battait sans cesse en retraite» : Turner et le cas américain », *Cités*, 2007/3, n° 31, p. 49.

et réinterprétation de l'histoire américaine, créant néanmoins une image moins guerrière des peuples autochtones que les représentations de l'Exposition de 1889. Cette variété iconographique se retrouve également dans la section de sculpture. Les trois petits formats d'Alexander Phimister Proctor (1860-1950), d'Hermon Atkins MacNeil et de Solon Hannibal Borglum, sont présentés dans les salles de peinture, tandis que les œuvres grandeur nature du même MacNeil et de Cyrus Edwin Dallin (1861-1944) sont disposées à l'extérieur du Palais des Champs-Élysées.

La sculpture américaine à Paris en 1900, tributaire de la section des Beaux-Arts de Chicago en 1893

Parmi les cinq sculpteurs américains présentant des sujets indiens à l'Exposition universelle de 1900, Cyrus Edwin Dallin et Alexander Phimister Proctor travaillent en France depuis 1895, et leurs contributions à la section américaine ont déjà figuré aux Salons parisiens. Dallin est coutumier des Salons et a étudié auprès de Jean Dampft (1854-1945) et d'Henri-Michel-Antoine Chapu (1833-1891)¹³⁰³. Sa production d'œuvres à sujets indiens est néanmoins antérieure à son voyage en France, puisque dès 1887, il expose à New York une étude anatomique intitulée *The Indian Hunter*¹³⁰⁴. Avant 1900, il présente à deux reprises des Indiens sculptés à Paris. *Le signal de la Paix. Chef indien de la tribu des Sioux* (n° 3735) figure en plâtre au Salon de 1890 (fig. 184, 185), et *Le Médecin* (n° 3370), appelé aussi *Le guérisseur (The Medicine Man)*, est exposé en bronze au Salon de 1899 (fig. 186, 187). L'œuvre est alors distinguée par deux commentateurs réputés, le critique d'art Roger Marx (1859-1913)¹³⁰⁵ et le

¹³⁰³ Cyrus Edwin Dallin débute son apprentissage à Boston avec Truman Howe Bartlett. Sur son expérience à Paris, son passage à l'Académie Julian dans l'atelier de Chapu à partir de 1880, puis dans l'atelier de Jean Dampft à l'École des Beaux-Arts, et le Prix de Rome, se reporter au fonds d'archives : A.A.A. Edwin Coupland Shaw papers, 1864-1937. Reel 2803 (fr. 168-178). Se reporter aussi au catalogue d'exposition : *The Quest for unity: American art between world's fairs, 1876-1893*, op. cit., pp. 255-256, et à l'ouvrage *Le voyage de Paris. Les américains dans les écoles d'art 1868-1918*, cat. exp. Musée national de la coopération franco-américaine, Château de Blérancourt, 29 juin-1^{er} octobre 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 63.

Cyrus Edwin Dallin travaille à Paris de 1896 à 1899. Cf. William Howe Downs, « Cyrus E. Dallin, Sculptor », *Brush and Pencil*, vol. 5, n° 1, Oct., 1899, p. 16.

¹³⁰⁴ Cf. William Howe Downs, op. cit., p. 9.

¹³⁰⁵ Cf. Roger Marx, « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique Larousse*, n° 306, 15 juillet 1899, p. 556 : « [...] par surcroît, des statues nous viennent maintenant des pays du Nord – telle l'étrange *Nuit* de M. Sorensen Ringi – d'Amérique même, comme *le Médecin* de M. Dalin, et l'icône équestre du général Sherman par M. Saint-Gaudens. » Sic.

conservateur du musée du Luxembourg Léonce Bénédite (1859-1925)¹³⁰⁶. Dallin devance en France ses confrères américains de l'Exposition de 1900, en s'affirmant comme un sculpteur confirmé, tant par le sujet représenté que par sa stratégie promotionnelle¹³⁰⁷. La figure équestre de taille réelle du *Médecin* appartient à ce qui deviendra, par la suite, un cycle d'œuvres sur les échanges entre l'Indien et l'homme blanc. *Le Médecin* est le second maillon de cette série qui débute en 1890 avec *Le signal de la Paix*, sculpture d'un chef « Sioux » accueillant le pionnier blanc sur ses terres¹³⁰⁸. L'artiste explique, dans des entretiens tardifs, ce qu'il a souhaité évoquer à travers la figure du *Médecin*, dont le sens est resté énigmatique, semble-t-il, pour les visiteurs de l'Exposition¹³⁰⁹. L'œuvre représente l'éveil de l'Indien à la menace possible de la venue de l'homme blanc. Cette prise de conscience est symbolisée par le chef spirituel de la tribu, qui avertit son peuple du danger de l'homme blanc après avoir eu une vision¹³¹⁰. *Le Médecin* est la première du genre à prendre partie pour les peuples amérindiens. Cette inclinaison s'enracine, selon le récit du sculpteur, dans son enfance passée au sein de la communauté mormone de Springville en Utah¹³¹¹. Un temps convoité par la délégation autrichienne, l'œuvre, médaillée d'argent, est finalement achetée par la délégation américaine lors de son exposition de 1900, faisant de Dallin une autorité en matière de description sculptée des Indiens. Elle est placée depuis son arrivée en Amérique dans le Fairmount Park de Philadelphie.

¹³⁰⁶ Cf. Léonce Bénédite, *Exposition universelle internationale de 1900. Rapports du jury international*, Paris imp. Nat., MCMIV, p. 578 : « On remarquera aussi M. Dallin, auteur d'une figure équestre de chef sioux, *l'Homme de médecine*, très appréciée il y a quelque années à un salon parisien [...] ».

¹³⁰⁷ Proctor est le seul, avec Dallin, à présenter auparavant au Salon sa contribution pour l'Exposition universelle. Il s'agit de son *Guerrier Indien*, présenté en bronze au Salon de 1898.

¹³⁰⁸ Katherine Thayer Hodges, « Dallin the sculptor; his Indian stories in marble », *American Magazine of art*, October 1924, p. 522.

¹³⁰⁹ Lorado Taft commente les œuvres américaines exposées à Paris donne une description du *Médecin* qui laisse penser qu'il ignore le sens de l'œuvre. Cf. Lorado Taft, « American Sculpture at the Exposition, I », *Brush and Pencil*, vol. 6, n°. 4, Jul., 1900, p. 166 : « Approching now the Art Palace, one is greeted first by Dallin's "Medicine Man," who sits his Indian pony well, and lifts his hand as in amazement at the wonderful scene about him. One remembers, however, that the Indians never show surprise, and this must be a gesture of command. »

¹³¹⁰ Katherine Thayer Hodges, *op. cit.*, p. 524.

¹³¹¹ Dallin rapporte l'anecdote selon laquelle la ville de Springville était protégée des attaques des Indiens Ute et Paiute par un mur, ce qui n'a pas empêché le sculpteur d'aller à leur rencontre, reconnaissant qu'« ils avaient une culture et un raffinement qui manquaient dans [sa] colonie à l'intérieur de l'enceinte de pisé [...] ». Traduit de l'américain : « They had a culture and refinement that was lacking in our settlement inside the adobe wall [...] ». Cf. Katherine Thayer Hodges, *op. cit.*, p. 565.

Alexander Phimister Proctor sculpte son *Guerrier Indien* à Paris, dans son atelier de l'impasse Ronsin¹³¹². Il l'expose une première fois en bronze au Salon en 1898, puis dans la section américaine de l'Exposition de 1900, dont il est membre du comité de sélection (fig. 188, 189). La sculpture résulte d'un travail d'étude réalisé dans le cadre d'une bourse américaine pour l'apprentissage de la sculpture à l'étranger, le Rinehart Fellowship abroad¹³¹³, au même titre que *Le Vœu au soleil* d'Hermon Atkins MacNeil, (fig. 190) avec qui il partage le Prix ex-aequo en 1896. Proctor décide de travailler à Paris tout en effectuant de courts séjours aux États-Unis, tandis qu'Hermon Atkins MacNeil choisit de s'installer à la Villa dell'Aurora, dans les locaux de l'American School of Architecture de Rome, où il exécute ses deux envois à l'Exposition de 1900 : *Le Vœu au soleil* et *la Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)* (fig. 141). La carrière de Proctor prend une orientation nouvelle avec *Le Guerrier Indien*. C'est la première fois qu'il présente une telle figure à une manifestation artistique d'envergure internationale. Lors de sa participation à la Columbian Exposition de Chicago de 1893, il n'expose que des sculptures d'animaux. L'Indien ne fait pas encore partie de son répertoire sculpté. *Le Guerrier Indien* lui permet donc de dévoiler ses aptitudes pour la représentation de la figure humaine, innovation qu'apprécie le critique d'art américain Lorado Taft dans un article commentant l'exposition de l'œuvre au Salon de 1898¹³¹⁴. Proctor utilise comme modèle un Blackfoot qu'il rencontre dans une réserve du Montana¹³¹⁵, tandis que le cheval est réalisé d'après un spécimen appartenant à un avocat du nom de Dixon¹³¹⁶.

Le fait que les deux bénéficiaires du Prix Rinehart aient choisi de représenter des figures indiennes est significatif. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer le choix pour

¹³¹² Cf. *Sculptor in buckskin: the autobiography of Alexander Phimister Proctor, op. cit.*, p. 130.

Selon un article de l'époque, Proctor réalise le quadrigue décorant le Palais des États-Unis de l'Exposition universelle de 1900 dans un atelier rue Boileau. Cf. Georgia Fraser, « The Sculptors of the United States Pavilion at the Paris Exposition », *Brush and Pencil*, vol. 5, n° 5, Feb. 1900, p. 233.

¹³¹³ Concernant le prix remporté conjointement par Alexander Phimister Proctor (1860-1950) et Hermon Atkins MacNeil (1866-1947), et plus généralement sur cette bourse, voir A.A.A. William Henry Rinehart Fund records, 1875-1930. Reel 3162.

¹³¹⁴ Lorado Taft, « A Phimister Proctor », *Brush and Pencil*, vol. 2, n° 6, Sept. 1898, p. 244 : « The "Indian Warrior" shows us that Mr. Proctor is fully equal to the difficult problem of the human figure. This admirable group is the most important thing which he has thus far given us. »

¹³¹⁵ *Sculptor in buckskin: the autobiography of Alexander Phimister Proctor, op. cit.*, p. 128 : « While staying with the Blackfoot Indians, I began a small model of an Indian Warrior, which I later finished in New York and Paris. That was the first of several pleasant summers I spent modeling Indians on the Blackfoot Reservation. »

¹³¹⁶ *Ibid*, pp. 125-126.

ce sujet, non imposé. La figure incontournable de l'américain Augustus de Saint-Gaudens, vivant entre Paris et New York, en est peut-être l'instigatrice. Le célèbre sculpteur d'*Hiawatha*, héros de Longfellow, suit attentivement la carrière des deux artistes et encourage leur effort. Membre du comité de sélection du Prix Rinehart¹³¹⁷, il recommande MacNeil, après lui avoir demandé des photographies de ses statuettes d'Indiens¹³¹⁸, exposées au retour d'un séjour en Arizona dans son atelier de Chicago. Proctor travaille également sous son autorité à New York comme à Paris, notamment pour la statue équestre du général William Tecumseh Sherman (1820-1891). De plus, c'est encore lui qui intercède en 1905, sur la demande du Président Théodore Roosevelt, auprès du sculpteur américain James Earl Fraser (1876-1956), pour la sculpture d'une tête d'Indien incarnant la figure de Liberty sur la pièce de dix dollars¹³¹⁹. Ceci étant, la présence du *Guerrier Indien* de Proctor et du *Vœu au soleil* de MacNeil à l'Exposition universelle de 1900 s'inscrit également au sein d'une quête d'identité artistique américaine, entamée en 1889 et proclamée lors de la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893¹³²⁰. Au lendemain de l'Exposition de Chicago, le rédacteur en chef de la revue *The Arts* insiste sur le fait qu'à « chaque année devrait correspondre un certain volume d'art tenu par les liens de l'Américanisme¹³²¹ ». Les deux sculpteurs, distingués par leur pays d'origine lors de leur participation à la Columbian Exhibition, s'imposent à Paris avec des motifs d'inspiration « tout à fait américains », capables de prouver à

¹³¹⁷ Selon le rapport conservé dans les archives du Rinehart Fellowship Abroad, à la page 96, il est mentionné qu'« il fut impossible de prendre des dispositions à temps pour organiser un concours public ou général pour ces prix, en conséquence ces deux nominations ont été faites sur la désignation et la recommandation du conseil consultatif, composé de Messieurs St Gaudens, GLA Ward, et d'autres. » Sic. Traduit de l'américain : « It was found impossible to make arrangements in time for a public or general competition for these prizes, accordingly these two appointments were made upon the nomination and recommendation of the advisory council, composed of Messrs. St Gaudens, G. L. A. Ward, and others¹³¹⁷. » Cf. A.A.A. William Henry Rinehart Fund records, 1875-1930. Reel 3162.

¹³¹⁸ Cette information est tirée des A.A.A. Interview of artists associated with the National Academy of Design 1926-1927. Reel 503.

¹³¹⁹ Brian W. Dippie, *op. cit.*, 1991, pp. 91-92.

Les liens entre les deux artistes sont étroits, puisque Saint-Gaudens choisit Fraser pour être son assistant en chef dans ses ateliers de Paris, et Cornish dans le New Hampshire, selon la notice biographique de l'ouvrage *The American West In Bronze*, *op. cit.*, p. 155.

¹³²⁰ Dix-neuf œuvres d'art représentant des Indiens sont présentées à World's Columbian Exposition de Chicago, dont dix sculptures et neuf peintures. Parmi elles, six œuvres ont déjà été présentées aux Salons parisiens.

¹³²¹ Traduit de l'américain : « Each year should represent a volume of art bound by the ties of Americanism ». Citation de Charles Francis Browne, « H. A. MacNeil », *The Arts* 3, October 1894, p. 125. Reproduite dans l'article d'Andrew J. Walker, « Aesthetics of Extinction: Art and Science in the Indian Sculptures of Hermon Atkins MacNeil », in *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, coll. « The Metropolitan museum of art symposia », New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2004, p. 98.

leurs concitoyens « qu'il existe des motifs puissants et poétiques » chez eux¹³²². Ce discours matérialise le souhait de voir la sculpture américaine se dégager des préceptes européens. La figure de l'Indien devient dès lors le principal atout des artistes américains. Dans un entretien, Proctor se montre convaincu qu'il s'agit d'un sujet national réservé aux seuls Américains : « Ces Italiens, ils sont bons, mais ils ne peuvent pas représenter notre Ouest. Et ces gars de l'Est, c'est la même chose pour eux. Ils ne nous connaissent pas. [...] Ils ne peuvent pas comprendre notre immensité ». Le journaliste qui l'interroge, conclut en ces termes : « L'Ouest est à lui avec ses *Injuns*, "son summum". C'est comme ça qu'il les appelle. Il a vécu avec eux, dessiné dans leurs tipis, chassé avec eux¹³²³ ». C'est encore ce qu'André Michel sous-entend lorsqu'il affirme, dans son compte rendu de l'Exposition, que « [...] les sculpteurs américains tendent aussi de plus en plus à s'affirmer comme une école nationale. La plupart, sans doute, ont fait chez nous leurs études et leurs premières armes et sont restés fidèles à nos salons ; mais l'influence du milieu social et ethnique se fait sentir d'une façon déjà persuasive chez les meilleurs d'entre eux¹³²⁴ ».

Cette orientation nouvelle du discours critique rend compte d'un changement d'attitude des artistes américains occupés à retranscrire la figure indienne. Ils pensent davantage perdre leur indépendance esthétique et leurs sujets de sculpture sur les routes d'Europe. MacNeil se laisse le temps de la réflexion avant d'accepter sa bourse de voyage¹³²⁵, ayant déjà bénéficié d'un apprentissage parisien de 1880 à 1891, dans les ateliers d'Henri-Michel-Antoine Chapu à l'Académie Julian et dans celui d'Alexandre Falguière (1831-1900) à l'École des Beaux-Arts¹³²⁶. Ses deux amis, le peintre Charles Francis Browne (1859-1920/21) et l'écrivain Hannibal Hamlin Garland (1860-1940),

¹³²² Traduit de l'américain : « Some of our sculptors found inspiration in motives thoroughly American. "The Medecin Man," by Cyrus E. Dallin ; "Indian on Horseback," by A. Phimister Proctor; "Horse and Indian," by Solon H. Borglum, and the "Sun Vow," by H. A. MacNeil, all gave evidence that there are powerful and poetic motives at home. » Cf. John B. Cauldwell, « Report of the department of fine Arts Group II », *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, Washington, Government Printing Office, 1901, vol. 2, p. 557.

¹³²³ Traduit de l'américain : « These Italians, they're good, but they can't do our West. And these Eastern fellas, the same for them. They don't know us. [...] They can't get our vastness. The West is his and the "Injuns" best of all. That's what he calls them. He has lived with them, sketched in their tepees, hunted with them. » Cf. Abe Mellinkoff, « Phimister Proctor, sculptor, in S.F. Perpetuates Older days of Plains in Bronze », *San Francisco Chronicle*, Sunday, August 23, 1936.

¹³²⁴ André Michel, « Groupe II. Œuvres d'arts. Classe 9. Sculpture et gravure en médailles et en pierres fines », *op. cit.*, p. 100.

¹³²⁵ Cf. Andrew J. Walker, *op. cit.*, p. 106.

¹³²⁶ James Alexander Mackay, *The dictionary of Western sculptors in bronze*, Woodbridge, Eng., Antique Collectors' Club, 1977, p. 245.

craignent qu'il perde son « Américanisme en s'associant à l'art ancien européen¹³²⁷ ». Burbank critique expressément le choix de MacNeil d'accepter cette bourse de voyage. Il se confie à son oncle, le collectionneur d'art amérindien Edward E. Ayer, au sujet de l'éloignement du modèle et de sa disparition anticipée : « Comment diable veut-il réaliser une sculpture indienne à non moins de 5000 miles de ses modèles ? Il devrait être ici en ce moment même avec les Indiens. Je n'ai aucune patience avec les artistes américains qui se rendent en Europe pour peindre des autochtones, quand dans notre propre pays nous avons des indigènes qui ne peuvent être égalés en couleur, et en composition, à tout autre endroit dans le monde. Mais je suis content que ce soit ainsi car j'ai ce magnifique genre pour moi, et d'ici deux ans, ce ne sera plus la peine de peindre les Indiens, car il sera identique à l'homme blanc. Tous ses vêtements indiens auront disparu. C'est ainsi maintenant avec la majorité des Indiens¹³²⁸ ».

La réception critique du *Vœu au soleil* et de *La Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)*, que MacNeil réalise à Rome et présente à l'Exposition de 1900, portent les contradictions du siècle en matière de représentation de l'indigène nord-américain. Dans un premier temps, à l'Exposition de 1900, Lorado Taft apprécie le traitement plastique de la *Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)*, dont le sens lui échappe¹³²⁹. Mais, trois ans plus tard, dans son *Histoire de la sculpture américaine* (1903), il juge sévèrement la statuette à l'aune de l'anthropologie. Il incrimine alors l'escapade européenne du sculpteur : « Bien que poétiquement défailante et dépourvue d'idéalité, la figure pourrait aussi posséder un intérêt

¹³²⁷ Andrew J. Walker, *op. cit.*, p. 106. Traduit de l'américain : « [...] Americanism by associating with the old European Art. »

¹³²⁸ Traduit de l'américain : « What in the world kind of Indian sculpture does he want to do at least 5000 miles away from his models ? He ought to be here this very minute with the Indians. I have no patience with American Artists who go to Europe for natives to paint when in our own country we have natives that can no be equaled in color in composition any other place in the world. But then I am glad it is just as it is as I have the whole splendid field to myself and inside of two years it won't be worth while to paint the Indians as he will be the same as a white man. All his Indian clothes will be gone. It is that way now with the majority of Indians. » Lettre de Burbank à Ayer, datée du 21 décembre 1898, reproduite dans Andrew J. Walker, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹³²⁹ « Dans une autre galerie nous découvrons l'étrange Moqui snake-dancer de MacNeil, avec ses mains remplies de serpents ondulants. La figure semble se précipiter sur nous, sa pose est très animée, mais elle est modelée avec une gravité de traitement et d'expression qui profite à la portée religieuse de cette cérémonie peu ragoûtante ». Traduit de l'américain : « In another gallery we find MacNeil's weird Moqui snake-dancer, with his hands full of writhing serpents. The figure looks as though it would rush by us, so animated is its pose, but it is modeled with a seriousness of treatment and expression that benefits the religious significance of this rather unappetizing ceremonial ». Cf. Lorado Taft, « American Sculpture at the Exposition, I », *Brush and Pencil, op. cit.*, 1900, p. 172.

ethnologique si elle portait les caractéristiques de la race qu'elle est censée représenter. Les Moqui sont, cependant, une race d'hommes élancés et délicats aux traits réguliers – presque des Japonais dans l'idée – alors que cette créature a la corpulence d'un jeune Hercule et le visage d'un démon aimable. Peut-être cela a-t-il été fait à trop longue portée – Rome est loin de l'Arizona¹³³⁰ ». A contrario, de passage dans l'atelier romain du sculpteur, Edward E. Ayer reconnaît le caractère novateur de l'œuvre. Conquis, il commande à MacNeil dix reproductions en bronze¹³³¹, faisant de l'œuvre une source d'information anthropologique valable. Lorado Taft semble en effet préférer le thème du *Vœu au soleil* et son parti pris idéaliste à la représentation de la « Dance hopi du serpent »¹³³². Il commente le groupe sculpté à plusieurs reprises, s'appuyant sur la description de la figure de la jeunesse guidée par la maturité : « L'expression des deux visages est remarquablement réussie, le plissement d'yeux grave du vieil homme à la lumière étant extrêmement réaliste, tandis que la pose du jeune, aussi sauvage fût-il, a quelque chose de très convainquante¹³³³ ». Selon MacNeil, l'œuvre représente un rite de passage durant lequel le jeune Indien prouve son habileté, l'objectif étant de porter sa flèche au plus haut, vers le soleil. Cependant, l'origine exacte de ce rite n'est pas déterminée et le sculpteur est resté intentionnellement évasif. Dans une lettre répondant à une demande de clarification, MacNeil explique qu'« [il] ne [se] souvien[t] pas où [il] a trouvé cette idée, mais qu'elle est apparue dans [son] esprit en offrant un arrangement extrêmement intéressant du contraste entre l'épanouissement de la jeunesse à la rencontre de la lumière de l'avenir et l'âge décroissant, et [qu'il s'est] souvent demandé si c'était cette note plus élémentaire dans ce groupe ou si c'était l'idée même de cette

¹³³⁰ Traduit de l'américain : « While poetically delinquent and void of ideality, the figure might also possess an ethnological interest if it bore the characteristics of the race which it purports to represent. The Moqui are, however, a slender, delicate race of gentle men and regular features, – almost Japanese in suggestion, – while this creature has the build of a young Hercules and the face of an amiable demon. Perhaps it was done at too long range – Rome is far from Arizona. » Cf. Lorado Taft, *The History of American Sculpture*, New York, Macmillan, 1903, pp. 439-440.

¹³³¹ Andrew J. Walker, *op. cit.*, p. 106.

¹³³² Lorado Taft, « Sculptors of the World's Fair: A Chapter of Appreciations », *Brush and Pencil*, vol. 13, n° 3, Dec. 1903, p. 209 : « Ici et là le sculpteur a simplifié arbitrairement pour le but de la subordination, mais c'est toujours à l'avantage du tout. » Traduit de l'américain : « Here and there the sculptor has simplified arbitrarily for purpose of subordination, but it is always to the advantage of the whole. »

¹³³³ Traduit de l'américain : « The expression of the two faces are remarkably good, the old man's earnest squinting in the light being extremely realistic; while the pose of the youth, savage though he be, has in it something very winning. » Cité par Judith A. Barter, *op. cit.*, p. 43.

histoire qui semblait frapper l'intérêt du public¹³³⁴ ». En dépit de la formule de Lorado Taft – « Rome est loin de l'Arizona » –, l'idéalisation des deux figures échappe à la description d'un type précis. Plusieurs photographies non datées conservées dans les fonds d'archives du sculpteur pourraient bien faire partie de la genèse de l'œuvre. Elles reproduisent les poses d'un modèle à l'identité inconnue, arborant un arc, une culotte de peau et une coiffe des peuples des Plaines (War bonnet)¹³³⁵. Cependant, aucun indice ne laisse penser que la statuette dont est issue l'œuvre, *The Vow of Vengeance*¹³³⁶, soit le résultat d'une observation directe. *Le Vœu au soleil* et *La Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)* témoignent des tergiversations de MacNeil entre une forme idéalisée et une description plus réaliste. Il montre ainsi, à l'Exposition universelle de 1900, l'étendue de ses capacités.

De toutes les représentations sculptées présentes dans la section américaine des Beaux-Arts, l'œuvre de Solon Hannibal Borglum est sans doute la plus singulière. Plutôt que la traditionnelle figure épique dont font usage Proctor et Dallin, Borglum préfère montrer un Indien étendu au sol, dissimulé par sa monture. *On the Border of White Man's Land* (fig. 191) lui aurait été inspiré par le récit du chef Black Eagle, éclaireur pour le général George Armstrong Custer (1839-1876) dans les années 1870. Alors qu'il épiait les Indiens ennemis de l'Ouest de la rivière Missouri, Black Eagle est découvert et tue son adversaire, obtenant ainsi une plume d'aigle¹³³⁷. Un second récit plus tardif décrit l'œuvre et évoque un Indien anonyme en train de surveiller un

¹³³⁴ Traduit de l'américain : « I cannot remember where I got this notion but it formed itself in my mind as offering an extremely interesting arrangement of the contrast between youth opening up toward the light of future and age closing and I have often wondered myself whether it was this latter more basic note in this group or whether it was the suggestion of the story that seemed to strike public interest. » Lettre du 27 novembre 1923 de Macneil à Miss May Morrison. Cf. A.A.A. Isidore Kondi Paper. Reel 1125.

¹³³⁵ A.A.A. Hermon Atkins MacNeil papers, 1885-1947. Reel 2726.

¹³³⁶ Il est difficile de déterminer précisément si *The Vow of Vengeance*, modelé et fondu, en 1894, a fait partie des vingt-cinq statuettes issues de son travail d'observation entrepris lors de ses voyages en Arizona et au Nouveau Mexique. Cf. A.A.A. Interviews of artists and architects associated with the National Academy of Design, 1926-1927. Reel 503, p. 91.

L'œuvre ne fait pas partie des cinq statuettes présentées lors de l'exposition du Cosmopolitan Art Club's Exhibition à l'Art Institute de Chicago en 1896. Voir la note 32 de l'article de Andrew J. Walker, *op. cit.*, p. 115.

¹³³⁷ Au sujet de cette sculpture et des œuvres inspirées par son séjour dans la réserve Sioux de Crow Creek dans le Sud Dakota, se reporter à l'article de Phil Kovicnik, « South Dakota's "Other" Borglum », *op. cit.*, pp. 222-223.

transport de migrants ou une colonie¹³³⁸. Solon Hannibal Borglum est un habitué du Salon de la Société des Artistes Français¹³³⁹. Il étudie à l'Académie Julian auprès de Denys Puech (1854-1942), et reçoit les conseils d'Emmanuel Fremiet et d'Augustus de Saint-Gaudens¹³⁴⁰. Installée à Paris en 1897, il passe l'été 1899 avec son épouse française dans la réserve Sioux de Crow Creek dans le Sud Dakota, où il esquisse une première étude de son œuvre *On the border of the White Man's Land*¹³⁴¹. Ce voyage est déterminant dans sa future production artistique et au regard de ses œuvres à thématique indienne.

Issu d'une famille mormone, Solon H. Borglum est l'un des nombreux frères du célèbre sculpteur John Gutzon de la Mothe Borglum (1867-1941), futur auteur du mémorial national du Mont Rushmore dans le Sud Dakota, avec qui il entretient des rapports conflictuels¹³⁴². Au tournant du siècle, les deux hommes exposent à Paris chacun de leur côté, de préférence à la Société des Artistes Français pour Solon et à la Société Nationale des Beaux-Arts pour John Gutzon¹³⁴³. La médaille d'argent que remporte Solon H. Borglum en 1900 l'introduit définitivement sur la scène artistique internationale, malgré la primauté du thème indien dans la production de son frère, John

¹³³⁸ Cette seconde version datant de 1902 provient de l'article d'Arthur Goodrich, « The Frontier in Sculpture », *World's Work* 3, mars 1902, p. 1872, retranscrit dans l'article de Carol Clark, *op. cit.*, p. 37.

¹³³⁹ Solon Hannibal Borglum expose parmi les envois de sculpture du Salon de 1898 : *La chasse des chevaux sauvages* (n° 3195) et *l'Hiver* (n° 3196), au Salon de 1899 : *Sous l'ouragan* (n° 3247) et *Chevaux sauvages emballés, arrivant au bord du précipice* (n° 3248) ; au Salon de 1900 : *Bufflow* (sic) (n° 1857) et au Salon de 1901 : *Le vainqueur de la danse du Soleil, chez les Peaux-rouges de l'Amérique du Nord* (n° 3016) et « *Notre esclave* » – *cheval sauvage nouvellement capturé au lasso* (n° 3017).

¹³⁴⁰ Cf. *The Figure in American Sculpture: a Question of Modernity*, Los Angeles, Calif., Los Angeles County Museum of Art in association with University of Washington Press, 1995, p. 183.

¹³⁴¹ Cf. Peter Hassrick, *The way West: art of frontier America*, New York, Abrams, 1977.

¹³⁴² La fille de Solon H. Borglum confirme qu'il existait une « certaine tension » entre les deux hommes, et que sa mère répétait à son père de ne pas parler de ses œuvres à Gutzon, ce dernier s'appropriant souvent les commandes de son frère. Cf. A.A.A. Oral history interview with Monica Borglum Davies, 1990 May 8-Aug. 27.

¹³⁴³ John Gutzon de la Mothe Borglum dit Gutzon Borglum expose, en peinture, à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1892 : *Le Nuage* (n° 139) ; en 1897 : *La Diligence* (n° 133), *Automne, Californie* (n° 134) ; en 1898 : *Les baigneurs* (n° 915) ; en 1899 : *Portrait de M. Clarence Lucas* (n° 1083) et *Portrait de Miss Kathleen Purcell* (n° 1084), en 1901 : *Le rêve de la harpiste* (n° 115). Il expose en dessin à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1897 : *Le soir (Californie)* (n° 1308), *La siesta « de Los Angeles » (sud de Californie)* (n° 1309) et en 1898 : *Soir* (n° 1717). Il expose, en sculpture, en 1891 : *Mort du Chef* (n° 1278) ; en 1892 : *Indian Scouts* (n° 1453) ; en 1897 : *Le Pêcheur mort* (n° 7), « *Le cheval mourant* » *dans le combat de taureaux* ; – *Madrid (Espagne)* (n° 8) ; en 1898 : *Cheval* (n° 137) et *Cheval* (n° 138) ; en 1899 : *Tête marbre* (n° 100) ; en 1901 : *Indiens américains suivis par les troupes* (n° 12), *Le retour du Boër*. Sic (n° 13), *Le Remords* (n° 14), *L'ours gris d'Amérique (Californie)* (n° 15) ; en 1902 : *Groupe en bronze « Grant »* (n° 22), *Le Boer* (n° 23), *Un portrait* (n° 24), *Indiens* (n° 25) ; en 1906 : *Chevaux de Diomède (fragment)* (n° 1706), *Chevaux de Diomède (fragment)* (n° 1707), *Néron* (n° 1708), *Ruskin* (n° 1709).

Gutzon. Trois ans plus tard, Lorado Taft rend un vibrant hommage à Solon H. Borglum, qu'il considère comme le pionnier de la sculpture de l'Ouest américain. Il fait de son origine ouest-américaine le gage du non-conformisme de ses œuvres¹³⁴⁴. Lorado Taft termine sur un vibrant éloge du style de l'artiste, telle « [...] une nouvelle et virile interprétation de la magnifique “épopée de l'Ouest” ; d'un art de caractère national, encore distinctement individuel, qui sera encore longtemps apprécié après que les cowboys aient suivi les sauvages hommes rouges sur le “long sentier” jusqu'au populaire pays de légende et de chanson – un art qui vivra de son mérite intrinsèque¹³⁴⁵ ».

A l'Exposition de 1900, la sculpture emprunte la voie ouverte par la peinture en 1889 et achève de compléter la relecture du passé de la conquête. La figure de l'Amérindien apparaît désormais comme le motif privilégié de l'art national, en accord avec la critique contemporaine qui constate, sous la plume d'André Michel qu'« après des tâtonnements plus ou moins prolongés, on s'aperçut que l'art ne saurait croître efficacement qu'en accord avec la vie morale et sociale, que la valeur définitive des diverses écoles nationales se mesure toujours, en dernière analyse, à l'indépendance des maîtres indigènes, à la décision avec laquelle ils ont gardé ou repris contact non pas avec les théories académiques, mais avec la nature, leur pays et leur propre cœur¹³⁴⁶ ». Désormais, les artistes américains sont sollicités dans les foires internationales pour

¹³⁴⁴ « [...] Solon H. Borglum, a été déclaré par au moins une autorité “le sculpteur le plus original que ce pays ait produit”. Il est un véritable produit de l'Ouest, et il réunit dans ses créations la liberté sauvage de la frontière avec la tendresse d'un véritable artiste. Les groupes de M. Borglum ont une allure très peu académique, mais ils ont généralement la concentration de la bonne sculpture ainsi que de nombreuses preuves nées de l'observation attentive. Ses créations sont une nouvelle et enthousiaste manifestation de la vie de ce grand pays ; elles sont significatives et importantes, mais sont formulées en des termes si familiers presque parfois grossiers. Encore qu'elles détiennent par droit de naissance plus de la nature et plus de l'art qu'il est communément donné à un sculpteur de mettre en œuvre ». Traduit de l'américain : « [...] Solon H. Borglum, who has been pronounced by at least one authority “the most original sculptor that this country has produced”. He is a genuine product of the West, and he unites in his creations the untamed freedom of the frontier with the tenderness of a true artist. Mr. Borglum's groups have a very unacademic look, but they generally have the compactness of good sculpture as well as many evidences of careful observation. His creations are a new and enthusiastic manifestation of the life of this great land ; they are significant and important but are couched in terms so unfamiliar as to seem at times uncouth. Still they hold by birthright more of nature and more of art than it is commonly given to a sculptor to put into works ». Cf. Lorado Taft, « Sculptors of the World's Fair: A chapter of Appreciations », *op. cit.*, pp. 218-219.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 220. Traduit de l'américain : « [...] a new and virile interpretation of the magnificent “epic of the West” ; of an art of national flavor, yet distinct individual, which will be enjoyed long after the cowboys have followed the wild redmen over the “long trail” into the dim land of legend and song – an art that will live by intrinsic merit. »

¹³⁴⁶ André Michel, *op. cit.*, 1904, p. 100.

produire une iconographie nationale. Ainsi, au tournant du siècle, la représentation des Amérindiens à l'étranger participe à la construction de l'identité américaine.

3.2.3 L'INDIEN DE LA SECTION DES BEAUX-ARTS DU CANADA AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES FRANÇAISES DE 1855 ET 1900

Dans son ensemble, la participation artistique canadienne aux Expositions universelles parisiennes, de 1855 à 1900, est difficile à appréhender du fait du statut de ce pays, possession coloniale de l'Empire britannique. Avant 1900, seule la section britannique des Beaux-Arts bénéficie d'un catalogue à part entière. Les Beaux-Arts canadiens sont répertoriés jusqu'alors dans des catalogues aux multiples catégories, englobant les produits des diverses colonies de l'Empire. Ainsi, cette section est décrite de manière succincte dans les rapports officiels, qui mentionnent rarement plus que le nom de l'artiste et la classe dans laquelle l'œuvre est inscrite. Les œuvres présentées aux Expositions de 1855, 1867 et 1878 restent par conséquent difficilement identifiables.

L'origine linguistique des artistes ne semble pas avoir été un facteur décisif dans le choix du comité des œuvres à présenter en France¹³⁴⁷. Pourtant, les deux dernières Expositions universelles du siècle, celle de 1889, à laquelle le Canada ne participe pas¹³⁴⁸, et celle de 1900, se déroulent alors qu'une vague importante migratoire

¹³⁴⁷ Pour l'Exposition de 1855, et selon le commissaire du comité exécutif, « quelques petits tableaux d'une collection excessivement intéressante d'esquisses des scènes de l'ouest de l'Amérique » de Paul Kane, artiste travaillant à Toronto, sont exposés en même temps que des peintures à l'huile de l'artiste J.-H. Ryland (?-?), travaillant au Bas-Canada. Cf. J. C. Taché, *Le Canada et l'exposition universelle de 1855*, Toronto, des presses à vapeur de John Lovell, rue Yonge, 1856, p. 208.

Tous les artistes exposant en 1867 travaillent dans la province du Québec. Cf. *Catalogue of the British section containing a list of the exhibitors of the United Kingdom and its colonies, and the objects which they exhibit: with statistical introductions, and an appendix, Paris universal exhibition of 1867*, London, Her Britannic Majesty's commissioners, 1867, vol. 1, p. 238.

Dans la section des Beaux-Arts de 1878, trois artistes sur onze artistes exposant dans les classes 2, 3 et 4 travaillent dans la province du Québec. Cf. « Les Colonies. La puissance du Canada. Groupe I.- Œuvres d'art », *Catalogue des colonies anglaises, Exposition universelle de 1878 à Paris*, Londres, Paris, Bureaux de la commission royale, 1878, pp. 9-10.

A l'Exposition universelle de 1900, les peintres et sculpteurs canadiens se divisent entre ceux travaillant en France et ceux travaillant au Canada. Plus de la majorité (14 peintres sur 18 et 3 sculpteurs sur 4) indiquent travailler à Paris. Cf. *Catalogue Officiel des Œuvres d'Art exposées dans le Pavillon du Canada, Exposition universelle, Paris 1900*, Paris, Imprimerie Eugène Lemasson, s. d., n. p.

¹³⁴⁸ Bien que l'Angleterre soit représentée à l'Exposition universelle de 1889, le Canada n'y figure pas. La célébration du centenaire de la Révolution française dissuade Honoré Mercier, premier ministre du Québec, à y participer. Le sculpteur canadien-français Louis-Philippe Hébert présente donc son groupe *Une famille d'Abenakis – La Halte dans la forêt* (n° 316) dans la classe 3 de la section britannique des

d'artistes canadiens-français afflue à Paris, de 1885 à 1905. Ainsi, l'Exposition universelle de 1900, où la représentation artistique canadienne est la plus forte, expose sans distinction des artistes anglophones et canadiens-français, introduits dans le milieu artistique français depuis une dizaine d'années¹³⁴⁹.

Quantitativement, la représentation des Amérindiens en art occupe peu les artistes canadiens. Seulement six artistes présentent des sujets indiens aux trois Expositions universelles de 1855, 1878 et 1900¹³⁵⁰. Les données de la section des Beaux-Arts de 1878 n'étant pas exploitables, l'étude se concentrera sur les deux Expositions inaugurant et clôturant le siècle¹³⁵¹. Les œuvres exposées renvoient précisément à l'image que les artistes, sujets britanniques, souhaitent diffuser, de leur territoire et de leur histoire.

Beaux-Arts consacrée à la sculpture et la gravure en médailles. Cf. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel, op. cit.*, t. 1, 1889, p. 214.

¹³⁴⁹ Au sujet de la participation des sculpteurs canadiens-français aux Salons parisiens de 1890 à 1912 et aux Expositions universelles de 1889 et 1900, se reporter au mémoire de DEA du présent auteur, soutenue en septembre 2006 à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne sous la direction du Professeur Eric Darragon et effectué dans le cadre d'un échange CREPUQ à l'Université de Toronto (Ontario).

¹³⁵⁰ Nous faisons référence ici aux peintres Paul Kane, William Blair Bruce, Caroline Benedieks-Bruce (1856-1935) et Théodore Dubé, ayant présenté des œuvres dans la section des Beaux-Arts des Expositions universelles, et aux sculpteurs Adolphe Rho (1839-1905) et Louis-Philippe Hébert.

¹³⁵¹ Il existe très peu d'informations sur *Le Portrait d'indien* du sculpteur canadien-français Adolphe Rho (1839-1905) alors unique représentation d'Indien de la section des Beaux-Arts canadiens de l'Exposition universelle de 1878. Cf. « Les Colonies. La puissance du Canada. Groupe I. – Œuvres d'art », *Catalogue des colonies anglaises, Exposition universelle de 1878 à Paris*, Londres, Paris, Bureaux de la commission royale, 1878, p. 9. Mentionné sans numéro d'ordre dans le catalogue des colonies anglaises de l'Exposition universelle de 1878, le portrait n'apparaît pas dans la liste d'œuvres d'art du *Manuel et Catalogue officiel de la section canadienne*. Cf. « Catalogue de la Section du Canada. Classification Générale. Premier Groupe – Œuvres d'art », *Manuel et Catalogue officiel de la section canadienne, Exposition Universelle de 1878 à Paris*, publié sous la direction de Thomas C. Keffer, membre de la société des ingénieurs civils, commissaire exécutif, Londres, Imprimeur de George E. Eyre et William Spottiswoode, 1878, pp. 99-100.

Le médium comme la forme de ce portrait – en ronde bosse ou en bas relief – restent par conséquent inconnus. De plus, les biographies du sculpteur qui évoquent la venue de l'artiste en 1878 à Paris omettent de mentionner sa participation à l'Exposition universelle. Cf. David Karel, *op. cit.*, pp. 688-689 et Denis Fréchette, « Rho, Adolphe », in *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 13, Université Laval/University of Toronto, 2003, consulté le 27 mai 2014, http://www.biographi.ca/fr/bio/rho_adolphe_13F.html. Elles évoquent seulement l'aide qu'il reçoit du peintre Charles-Edouard-Masson Huot (1855-1930), élève d'Alexandre Cabanel (1823-1889), alors déjà intégré à la société artistique parisienne. La conception du *portrait d'Indien* se présente par conséquent comme un fait insolite dans la production de cet artiste, essentiellement consacrée à l'art religieux. Il est possible que l'œuvre ait été réalisée en France dans le but de livrer un aspect fascinant du Canada, à travers la représentation de ses peuples autochtones.

1855, l'affirmation d'une fierté nationale naissante

Même si les données relatives à la section canadienne des Beaux-Arts de 1855 restent parcellaires, le recoupement de plusieurs sources a permis de répertorier les œuvres représentant des Amérindiens. Leur disposition au sein de la section canadienne¹³⁵², à la suite de l'exposition agricole anglaise, semble obéir à de véritables visées didactiques. Selon *Le bulletin d'expédition des articles envoyés du Canada pour l'Exposition de Paris en 1855* : « Les peintures sont la représentation de scènes des prairies de l'Ouest de l'Amérique ». Elles appartiennent au collectionneur George William Allan (1822-1901)¹³⁵³ et sont le fruit d'un voyage de quatre années sur l'ensemble du territoire nord-américain, mené par le peintre anglophone Paul Kane de 1845 à 1848¹³⁵⁴. Les titres des peintures n'étant pas mentionnés, leur identification reste ouverte. Un guide anonyme de l'Exposition renseigne toutefois trois sujets représentés ainsi que leur accrochage. Non loin des vitrines « [...] contenant un manteau de fourrure pour chef indien, des mocassins ou chaussures sculptés et brodés, des ceintures, des paniers indiens, des plumes pour la tête, un sac de chef avec des broderies, des dessins et des petites cornes d'élan¹³⁵⁵ », sont présentés « le portrait d'un Indien et d'une indienne tenant son enfant dans ses bras, et enfin un tableau représentant le grand conseil tenu par les chefs indiens et les blancs le 10 octobre 1796 »¹³⁵⁶. Les objets d'artisanat, présentés conjointement avec les œuvres, accompagnent l'illustration de ces scènes peintes de l'Ouest américain, sans les renseigner pour autant, puisque leurs origines géographiques restent inconnues et qu'ils appartiennent indifféremment à des résidents blancs du Haut et Bas-Canada¹³⁵⁷. En effet, *Le bulletin d'expédition des articles envoyés du Canada* n'évoque pas la présence éventuelle de la collection

¹³⁵² Cf. Joseph Charles Taché, *Le Canada et l'Exposition universelle de 1855*, op. cit., p. 35.

¹³⁵³ Paul Kane délivre, à partir de ses esquisses, cent peintures à son mécène George Allan en 1856.

¹³⁵⁴ Paul Kane se rend une première fois en 1845 dans les environs du Lac Huron et dans le Wisconsin, puis sur l'île de Vancouver de 1846 à 1848.

¹³⁵⁵ Cf. *Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations 1855*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855, p. 107.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁵⁷ Selon le bulletin d'expédition des articles envoyés du Canada pour l'Exposition de Paris en 1855 : « une boîte en porc-épic contenant des objets de curiosités sauvages » et « nombre d'antiquités sauvages » appartiennent à l'Abbé Malo, résidant à Bécancour. Le révérend Peter Jones résidant alors à Brantford, expose des « curiosités sauvages », et M. D. Mercier, résidant à Québec, expose des « ouvrages des sauvages ». Cf. Joseph Charles Taché, op. cit., pp. 24, 34, 41. Rien ne laisse donc penser que la collection personnelle d'artisanat amérindien de l'artiste Paul Kane soit exposée.

personnelle de Paul Kane, que l'artiste avait constituée sur le modèle de la galerie de George Catlin, rencontré à Londres en 1842¹³⁵⁸. Pour le parlementaire et journaliste Joseph Charles Taché (1820-1894), à qui revient la tâche de rédiger le bilan de la présence canadienne à l'Exposition universelle de 1855, ces « quelques petits tableaux extraits d'une collection excessivement intéressante d'esquisses » donnent de précieuses informations sur les « soixante tribus » qui « disparaissent, ou du moins, perdent tous les jours des mœurs et des habitudes spéciales et pittoresques qui les caractérisent »¹³⁵⁹. Le choix d'exposer les œuvres de Paul Kane en France s'explique en partie par le succès que son projet avait rencontré dans son pays d'adoption.

Au retour de son expédition, le gouvernement canadien rend publiquement hommage au peintre, les 26 juillet 1850 et 4 juin 1851. Puis il lui commande douze œuvres – pratique encore peu développée au Canada à cette époque¹³⁶⁰. Paul Kane est alors perçu comme un artiste canadien de premier ordre¹³⁶¹. Sa réputation atteint son apogée en Europe avec la publication du « récit de ses pèlerinages, accompagné des gravures représentant sa riche collection¹³⁶² ». Pour le rédacteur canadien Joseph Charles Taché, l'objectif est de « donner une nouvelle preuve » à ses contemporains « que le Canada n'est plus un pays sauvage¹³⁶³ » en 1855. Les œuvres de Paul Kane participent de la logique d'intégration d'un espace territorial considéré comme sauvage,

¹³⁵⁸ Bien que Paul Kane taise sa rencontre avec Catlin dans le récit de son voyage en Amérique du Nord, il explique dans sa préface que le choix de son métier est motivé par son désir de peindre des Amérindiens : « A mon retour au Canada, après avoir séjourné presque quatre années en Europe pour y apprendre le métier de peintre, je pris le parti de consacrer tout le talent et toute la maîtrise artistique que je possédais à peindre une série de toiles illustrant les paysages et la vie des Indiens d'Amérique du Nord. Ce sujet était l'un de ceux pour lesquels je nourrissais une profonde curiosité depuis mon enfance ». Cf. Paul Kane, *Voyage parmi les Indiens du Grand Nord-Ouest canadien et américain : un peintre voyageur sillonne les territoires de la Compagnie de la baie d'Hudson, 1845-1848*, traduit de l'anglais par Edouard Delessert, traduction révisée et complétée par Eric Poix, édition présentée et annotée par Eric Poix, Besançon, Ed. la Lanterne magique, 2012, p. 23.

¹³⁵⁹ Cf. Joseph Charles Taché, *op. cit.*, p. 209.

¹³⁶⁰ Cf. Paul Kane, *op. cit.*, 2012, p. 17.

¹³⁶¹ Sur la place de Paul Kane dans l'histoire de l'art canadien, et autour des revendications nationales soulevées par l'étude de la production de l'artiste, se reporter à l'article de I. S. MacLaren, « Paul Kane's Wanderings of an Artist and the Rise of Transcontinental Canadian Nationalism », *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 213, Summer 2012, pp. 16-38.

¹³⁶² *Ibid.* Le récit de voyage de Paul Kane est un succès éditorial et reçoit des échos favorables dans la presse française. Se reporter à l'article de Charles Lavallée, « Un artiste [P. Kane] chez les Peaux-Rouges », *Revue des Deux Mondes*, 1859, t. 22, p. 965 : « Ce journal est sobre de détails et même de descriptions pittoresques, l'artiste qui sait manier le crayon et le pinceau n'ayant que faire de la plume ; le récit est très court et juste ce qu'il faut pour expliquer la planche coloriée qui lui sert de motif : tel qu'il est cependant, il suffit pour nous donner une idée assez exacte des peaux-rouges, de leur caractère, de leurs mœurs, de leurs rapports avec les Européens et de la destinée qui les attend. »

¹³⁶³ Joseph Charles Taché, *op. cit.*, p. 209.

et de ses habitants. L'inscription dans un répertoire visuel existant permet de penser leur apprivoisement. Ce projet conforte l'opinion publique française, pour qui « le Canada est le pays des grands fleuves, des grandes forêts, des Indiens, des sauvages et des colons¹³⁶⁴ », mais surtout qui s'attend à trouver dans la section canadienne « les produits extrêmes de la civilisation et de la sauvagerie¹³⁶⁵ ». Or, les peintures de Paul Kane ont ceci de singulier que, par leur forme sophistiquée, elles offrent en pendant à la société « civilisée », l'image de la « sauvagerie ».

La participation canadienne à l'Exposition universelle de 1900 : une entreprise de réécriture de l'histoire coloniale

Pour la première fois, à l'Exposition universelle de 1900, les objets issus de l'art et de l'industrie des sept Provinces qui composent le Dominion du Canada sont regroupés dans un pavillon érigé dans le secteur géographique dédié aux protectorats et aux colonies de l'Empire britannique¹³⁶⁶. La participation canadienne est appréciée à Paris, à la faveur d'un climat teinté d'expansionnisme français et alors même que deux monuments commémoratifs, en façade du pavillon, glorifient l'Empire britannique et le gouvernement fédéral en place. Résultant d'une commande publique pour la capitale du Canada, Ottawa¹³⁶⁷, la statue de la reine Victoria, qui a fêté son jubilé le 22 juin 1897, honore l'édificatrice du Dominion et célèbre la longévité du protectorat de l'Empire britannique. Le second monument, toujours de la main du sculpteur canadien-français Louis-Philippe Hébert, est dédié à Alexandre Mackenzie (1822-1892), auquel souhaitent rendre hommage les libéraux victorieux aux élections de 1896, et expressément le premier ministre Wilfrid Laurier (1841-1919). Alexandre Mackenzie, premier ministre de 1873 à 1878, avait obtenu une plus grande autonomie judiciaire du Dominion avec la création de la Cour suprême du Canada en 1875 et la diminution de

¹³⁶⁴ *Guide dans l'exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations 1855, op. cit.*, p. 106.

¹³⁶⁵ *Ibid.*

¹³⁶⁶ L'emplacement attribué à la Grande-Bretagne pour l'installation de ses colonies au Trocadéro se divisait en deux parties principales : un palais des Indes, quai Debilly, et un palais dit des colonies, séparé du premier par une avenue. Le palais dit des colonies était principalement affecté au Canada. L'Australie occidentale et l'île Maurice y occupent également quelques espaces. Cf. *Exposition universelle de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique, op. cit.*, pp. 59-60.

¹³⁶⁷ La reine Victoria choisit en 1858 la ville de Bytown pour être la capitale du Canada. Elle est rebaptisée Ottawa.

l'intervention du Conseil privé de Londres. Pourtant, le pavillon canadien de l'Exposition universelle de 1900 est décrit dans le *Petit Journal Illustré* comme un symbole vivant du souvenir de la colonie française :

Simple, sain et robuste, comme ceux qui l'ont construit, est ce pavillon du France, devant lequel on ne saurait passer sans émotion. Le drapeau anglais a beau flotter à son faite, le souvenir de la France y subsiste. Les Canadiens n'ont pas perdu une occasion de nous rappeler qu'ils sont nos frères. Très loyaux, ils respectent leur devoir envers la Reine d'Angleterre, mais sans oublier qu'ils sont sortis de notre race. Comme me le disait l'un d'eux : on peut être fidèle à celle qu'on épouse, mais cela n'empêche pas de chérir sa mère¹³⁶⁸.

Les discours francophiles du commissaire en chef du Dominion pour l'Exposition universelle de 1900, Joseph-Israël Tarte (1848-1907), soulignent l'ambiguïté du discours politique des Canadiens-français lors de cette manifestation internationale. Sa prise de position contre l'envoi de troupes canadiennes-françaises au Transvaal accélère notamment la détérioration des relations avec les anglophones. En effet, de nombreux Canadiens-français remettent alors en question le soutien moral et logistique apportés à la politique étrangère britannique. Or, dans le cadre international de l'Exposition, la question identitaire canadienne-française semble s'incarner à travers les représentations artistiques. Les œuvres du sculpteur Louis-Philippe Hébert, présentées à l'intérieur du pavillon du Canada, forment à cet égard un corpus riche de sens et proposent une lecture historique du passé colonial de la société canadienne-française. Incorporer à cette étude les cinq peintures du couple d'artistes canadien-suédois, formé par le peintre William Blair Bruce (1859-1906) et la sculptrice Caroline Benedicks-Bruce (1856-1835), mentionnées sous les termes génériques de *Portraits de Peaux-Rouges canadiens* ou de *Chef peau-rouge*¹³⁶⁹ dans les catalogues, ainsi que la grande décoration de Théodore Dubé (1862-1937) représentant une *Chasse aux bisons* aujourd'hui perdue, reste à ce jour impossible.

¹³⁶⁸ Anonyme, « Exposition de 1900. Pavillon du Canada », *Le Petit Journal Illustré, supplément du dimanche*, 11 novembre 1900, n° 521, p. 359. Le Pavillon du Canada est reproduit par un dessin en couleur en page 357.

¹³⁶⁹ Dans le pavillon canadien de l'Exposition universelle de 1900, quatre artistes exposent des représentations d'Amérindiens. Le couple d'artistes peintre et sculpteur William Blair Bruce et Caroline Benedicks-Bruce présente respectivement, dans la section peinture, quatre *Portraits de Peaux-rouges canadiens*, enregistrés sous les numéros d'ordre n° 14 bis, n°15, n°16 et n°17, et un portrait de *Chef Peau-rouge* (n°20). Le peintre Louis-Théodore Dubé expose une *Chasse aux bisons* (n°43), décrite comme une grande décoration, aujourd'hui non localisée. Le sculpteur Louis-Philippe Hébert expose cinq sculptures, dont quatre statuettes mettant en scène des Amérindiens.

L'historiographie canadienne-française date le début de la valorisation de l'époque de la Nouvelle-France, de l'échec des Rébellions de 1837-1838, œuvrant pour la « libération nationale »¹³⁷⁰ contre l'envahisseur anglophone¹³⁷¹. Après l'Acte d'Union du Haut et du Bas Canada en 1840, les Canadiens-français se concentrent sur l'étude de leur histoire. L'historien Serge Gagnon analyse le phénomène de revalorisation du Régime français depuis 1840 jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme « un réflexe de défense devant la majorité anglophone¹³⁷² ». Cet instinct de conservation de la société canadienne-française du XIX^e siècle a motivé l'élaboration d'une vision historique particulière, propre à chaque historien et dépendante de son milieu socioculturel. Les historiens canadiens-français du XIX^e siècle sont majoritairement autodidactes ou membres du clergé, partisans donc d'une certaine école de pensée¹³⁷³. Or, cinq groupes sculptés de Louis-Philippe Hébert présentés à l'intérieur du pavillon évoquent directement l'histoire de la colonie de la Nouvelle-France et de ses habitants. Plus particulièrement, ils représentent les combats des colons français menés contre l'ennemi Indien, périodiquement allié des Britanniques. En contextualisant ses œuvres et en faisant état des heurts entre envahisseurs et colonisés, l'iconographie amérindienne de Louis-Philippe Hébert passe à l'Exposition Universelle de 1900 et en France pour un exemple de la production culturelle des Canadiens-français. Un ensemble de paramètres politiques se répercute dans sa production artistique. Allant au-delà des discours du commissaire en chef du Dominion, qui interpellent par son inféodation à la couronne britannique, ces sculptures mettent en scène les habitants de la Nouvelle-France, mis en péril par les opposants Indiens. Dans son autobiographie débutée en 1901, Hébert définit son rapport aux autochtones par l'opposition héréditaire des deux cultures :

¹³⁷⁰ Très tôt dans les textes abordant l'époque de l'Acte d'Union, les Canadiens-français se définissent en tant que nation face au conquérant anglophone.

¹³⁷¹ Se reporter à ce sujet à la thèse de Dominique-Valérie Malack, *Identités, mémoires et constructions nationales ; la commémoration extérieure à Québec, 1889-2001*, thèse de doctorat en sciences géographiques, programme de sciences géographiques, Montréal : Université Laval, 2003, in Cyberthèses publication et diffusion en ligne des thèses, portail francophone des thèses électroniques [en ligne]. Disponible sur : <http://www.theses.ulaval.ca/2003/20942/20942.html> (consulté le 29.09.2014).

¹³⁷² Serge Gagnon, *Le Québec et ses historiens de 1840 à 1920. La nouvelle France de Garneau à Groulx*, Québec, Les Presse de l'université Laval, 1978, p. 9.

¹³⁷³ Cf. Serge Gagnon, *op. cit.*, 1978.

Je me sentais attiré vers ces races si intéressantes, si étranges et si malheureuses. Il y a en moi l'âme d'un coureur des bois. Est-ce par atavisme ? Un de mes ascendants maternels, a durant de longues années, fait une vie aventureuse dans le nord-ouest à l'emploi des grandes compagnies de traite et il a souvent fait le coup de feu contre les Peaux Rouge¹³⁷⁴.

Dans ses écrits comme dans ses sculptures, la férocité des Indiens prend une place prépondérante. Ses sculptures livrent un véritable portrait moral des hommes. *Sans merci* (fig. 192) présente ainsi une lutte acharnée entre un colon et un Indien. Ce groupe sculpté souligne le recours à des pratiques guerrières inaccoutumées, comme mordre son adversaire, par opposition au colon qui possède une arme de sa fabrication. La représentation sculptée du colon s'oppose à un adversaire retardé technologiquement. A l'époque, ce préjugé prend forme à travers les études anthropologiques et les reconstitutions iconographiques de la vie des hommes préhistoriques. Il atteint d'ailleurs son paroxysme à l'Exposition universelle de 1889, durant laquelle la galerie de « l'Histoire du travail et des sciences anthropologiques » [section I, Anthropologie] met en scène les activités des hommes préhistoriques en s'appuyant sur les travaux anthropologiques menés sur les populations « primitives » contemporaines. Louis-Philippe Hébert a sans doute été témoin de cette reconstitution ; son groupe *La Halte dans la forêt* (fig. 193) était présenté lors de cette exposition dans la section britannique des Beaux-Arts¹³⁷⁵. Par l'intermédiaire de *Sans merci*, le sauvage est appréhendé en tant qu'homme historique, ancêtre de l'homme civilisé. L'Indien est un guerrier dont la survie dépend de la destruction d'autres vies. Selon le fondement de l'image, sa conduite relève d'une violence originelle, par opposition à l'homme « civilisé » se défendant avec une arme. Ainsi, le principe de la lutte pour la vie souhaite éclairer la véritable nature de l'homme. *Sans merci* matérialise les théories évolutionnistes en cours, étayées par l'idée que les peuples les plus éloignés géographiquement seraient les plus proches de l'origine. Les compatriotes d'Hébert ne se sont pas trompés en y voyant un symbole « des premières luttes des blancs contre les sauvages, la civilisation contre la barbarie¹³⁷⁶ ». Le célèbre poète canadien-français Louis-Honoré Fréchette (1839-

¹³⁷⁴ Citation tirée de Philippe Hébert, « Etapes de ma vie », *Les Cahiers du Cap Rouge*, vol. VIII, n° 1, 1980 p. 32, et reproduite par François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », in *Louis-Philippe Hébert*, 2001, p. 247.

¹³⁷⁵ Cf. Louis-Philippe Hébert, 2001, p. 325.

¹³⁷⁶ Citation tirée de l'article « Une autre statue pour le Parlement », *La Patrie*, 22 août 1901, et reproduite dans le catalogue d'exposition *Louis-Philippe Hébert*, 2001, p. 250. Cette opposition entre la

1908), en visite dans l'atelier d'Hébert à Montréal en 1895, y admire « la civilisation aux prises avec les dernières convulsions de la Barbarie qui s'éteint ¹³⁷⁷ ».

Sans merci traduit l'hostilité des Canadiens-français à l'encontre des Amérindiens, diffusée par le discours des historiens de la Nouvelle-France tel que Benjamin Sulte (1841-1923), qui surenchérit sur la perfidie des autochtones alliés des Britanniques : « Chacun de nous compte un ancêtre enlevé, brûlé, mangé par les Iroquois ¹³⁷⁸ ». L'animosité des commentaires sur les Indiens cherche à rassembler le peuple canadien-français autour d'un passé héroïsé. Ce récit historique fait l'impasse sur la responsabilité des colons dans l'intensification des combats contre les premières nations ¹³⁷⁹ : ceux-ci ont notamment fait naître des rivalités, notamment entre les Hurons et les Iroquois, au sujet du contrôle du commerce de la fourrure et du tabac dans la vallée de l'Ohio et le long du Mississipi. En 1900, la figure de l'Amérindien est instrumentalisée dans un discours plus vaste sur les enjeux historiques de la fondation de la colonie. Par la suite, la sculpture est condamnée pour les conceptions racialistes qu'elle affiche. En 1910, elle est jugée « repoussante et dépourvue de dignité ¹³⁸⁰ » par le président du Conseil consultatif des Beaux-Arts, Sir Byron Walker (1848-1924), qui refuse de la voir orner l'antichambre des édifices du Parlement. Elle est reléguée encore aujourd'hui dans une réserve de la ville de Montréal.

Deux autres statuettes de Louis-Philippe Hébert présentées dans le pavillon mettent en scène la brutalité de l'Indien, cette fois dirigée contre la femme du colon. La lutte pour la vie est à nouveau le thème de ces deux groupes. La femme se transforme à la fois en victime et en objet de convoitise de l'attaquant iroquois. Des combats d'*Une mère*

barbarie des Indiens et la supériorité des colons blancs civilisés s'illustre particulièrement dans la toile du peintre Canadien-français Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, intitulée la *Découverte du Canada (1535)*, et présentée au Salon des Artistes Français de 1907 (n° 1492). Le navigateur Jacques Cartier et ses compagnons en armure apportent la civilisation aux Indiens sauvages dissimulés dans la verdure. Debout, les paumes vers le ciel, l'épée au côté, Cartier va à la rencontre des Indiens accroupis quasiment nus, aux airs méfiants et ébahis (fig. 196).

¹³⁷⁷ Louis Fréchette, « L'atelier d'Hébert », *La Patrie*, 18 mai 1895, p. 1.

¹³⁷⁸ Benjamin Sulte, *Histoire des Canadiens-français 1608-1880*, Montréal, Wilson et Cie, vol. III. 1882-1884, p. 57.

¹³⁷⁹ Nom que l'on donne actuellement au Canada aux peuples amérindiens d'Amérique du Nord, permettant d'établir une distinction plutôt qu'un amalgame avec une seule dénomination.

¹³⁸⁰ Citation tirée d'une lettre de Byron Walker à lord Grey datée du 22 janvier 1910, et reproduite dans le catalogue d'exposition *Louis-Philippe Hébert, op. cit.*, p. 237.

(fig. 194)¹³⁸¹ et de *La Défense du foyer* (fig. 195)¹³⁸² naissent une tension sexuelle qui souligne la férocité et la lubricité de l'Indien. Seins dénudés, agenouillée au sol, *Une mère* tente de protéger son enfant de l'attaque. Son agresseur, agrippant sa chevelure, est projeté en arrière par le coup de ciseaux que lui porte la jeune femme. Sous la menace, elle emploie une arme rudimentaire, à sa portée. La mère protège symboliquement la survie du groupe. A nouveau, Louis-Philippe Hébert traite un sujet historique à travers une anecdote mettant en valeur l'ingéniosité des colons victorieux de l'immoralité de l'attaquant. La statuette en plâtre de *La Défense du foyer* présente l'avenir très incertain d'une femme et d'un vieillard, le corps de ce dernier faisant obstacle à des agresseurs imaginaires¹³⁸³. A moitié nu, tenant une hache de la main

¹³⁸¹ Reproduction tirée de *La Revue canadienne*, janvier 1901, p. 53.

¹³⁸² Reproduction photographique tirée de *La Revue canadienne*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸³ Le groupe de Louis-Philippe Hébert rappelle, par son thème, son titre et sa formule plastique, l'œuvre du sculpteur Emile André Boisseau : *La Défense du Foyer* (fig. 197). Le plâtre original de Boisseau est acquis par l'Etat au Salon de 1884. Le groupe en marbre est présenté au Salon de 1887 puis à l'Exposition universelle de 1889, où Louis-Philippe Hébert a pu le voir. En effet, les séjours à Paris du sculpteur canadien-français s'échelonnent de 1888 à 1893 et sont interrompus par de brefs retours au Canada d'août à octobre 1890, de mai à juin 1892 et de janvier à février 1894. Plus précisément, *La Défense du Foyer* de Boisseau est placé au Champ de Mars de 1889 à 1898 pour être érigé ensuite au square des Invalides, aujourd'hui square d'AJaccio, son actuelle localisation depuis 1899. Cf. *Quand Paris dansait avec Marianne : 1879-1889*, cat. exp. Musée du Petit Palais, 10 mars-27 août 1989, Paris, Ed. Paris-musées, 1989, p. 291.

L'œuvre de Boisseau exposée au Salon de 1884 est accompagnée dans le catalogue du Salon des vers d'Henri Courmont, ancien directeur de l'administration des Beaux-Arts au Salon : « Nos pères les Gaulois, agriculteurs, guerriers, / Savaient jusqu'à la mort, défendre leurs foyers / Ce sont eux, qui, vaincus, roulant dans la poussière, / Jetaient leurs vêtements, secouaient leurs crinières, / Et, sur les légions des Romains triomphants, / Sans armes, se ruaient, nus comme des enfants ! ». Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie...*, Paris, E. Bernard et Cie, 1884, p. 298.

La défense du foyer de Boisseau exalte la combativité des Français devant les Prussiens. Le recours iconographique au mythe de l'ancêtre gaulois est une réponse à un discours sur l'identité collective des années 1880. Dans son commentaire du Salon de 1884, Louis de Fourcaud classe l'œuvre parmi « les allégories patriotiques ». Cf. Louis de Fourcaud, « le Salon de 1884. 3^e article », *Gazette des Beaux-Arts*, 26^e année, deuxième période, t. 30, 1884, pp. 62.

Firmin Javel rend aussi hommage, en 1887, au groupe « [...] très remarquable et tout palpitant d'énergie et d'angoisse patriotique : *la Défense du foyer* ». Cf. Firmin Javel, « Salon de 1887 », *L'Art français*, 29 mai 1887, n. p.

Le rapprochement plastique entre les œuvres de Boisseau et d'Hébert se double d'une association historique de deux peuples dont le territoire est occupé par un assaillant respectivement romain et anglo-américain ou iroquois. Se dessine en creux la valorisation de l'identité canadienne-française en Amérique du Nord capable de repousser tout éventuel agresseur, en lutte pour la survie culturelle du groupe.

Sur le thème de l'œuvre de Boisseau et son développement aux Salons parisiens des décennies 1880 et 1890, se reporter aux études d'Anne Pinget, « Les Gaulois sculptés (1850-1914) », in Paul Viallaneix et Jean Ehrard (eds), *Nos ancêtres les Gaulois*, Clermont-Ferrand, 1982, pp. 271-275 et de Neil McWilliam, « Race, remembrance and revenge, commemorating the franco-prussian War in Bourges » in *Monumental intolerance: Jean Baffier, a nationalist sculptor in fin-de-siècle France*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 67-98.

gauche, l'homme est blessé à la cuisse par une flèche. A ses pieds, un fusil ne sert plus. Derrière lui se tient une femme agenouillée. Elle s'agrippe à la cage thoracique du vieil homme et semble supplier leurs agresseurs de les épargner. Ces deux statuettes ont probablement fait frémir le public de l'Exposition universelle de 1900, qui prenait alors contact avec la vie des pionniers de la Nouvelle-France à travers la fiction sculpturale de leurs descendants. Cependant, l'une des statuettes traite d'un sujet plus conciliant et dévoile les liens amoureux entre deux individus appartenant à des cultures jusque-là opposées. *Madeline* (fig. 198)¹³⁸⁴ est une jeune pionnière aimée d'un Indien à ses genoux, à sa merci. L'amour assujettit ainsi sa proie. Madeline détourne la tête de l'Indien prostré à ses pieds. *La Revue Canadienne* souligne l'inconséquence de la jeune femme, qui néglige l'avertissement de son chien à l'égard du « sauvage » :

Bien que le chien s'inquiète
Et qu'il lève le museau,
Elle sourit la fillette
En enroulant son fuseau,
Tandis que le chef sauvage,
Du feu d'amour embrasé,
Flatte d'un discret hommage
Son jeune cœur amusé¹³⁸⁵.

La représentation pacifiée d'un couple mixte, composé d'un Indien et d'une femme blanche, est relativement rare en sculpture. La plupart du temps, ces deux personnages sont rassemblés dans des représentations d'enlèvement.

Enfin, *La Vision du Sagamo* (fig. 199)¹³⁸⁶, qui pourrait être plus généralement interprété comme *La vision du chef de tribu*, évoque le thème traditionnel de l'extinction prochaine du peuple amérindien. Les contemporains d'Hébert y ont admiré la prise de conscience d'un chef amérindien qui, lucide, pressent la disparition inexorable de son peuple. En somme, les groupes sculptés d'Hébert présentés à l'Exposition Universelle de 1900 fixent les traits des héros d'une époque révolue du côté de l'animalité, ou inversement d'une humanité incontestable. Ces œuvres s'éloignent par leur forte qualité fictionnelle des toiles présentées un demi-siècle plus tôt à Paris par Paul Kane. A la

¹³⁸⁴ Reproduction photographique tirée de *La Revue canadienne, op. cit.*, p. 45.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁸⁶ Reproduction photographique tirée de *La Revue canadienne, op. cit.*, p. 41.

section des Beaux-Arts du Canada de l'Exposition universelle de 1900, la figure de l'Indien peuple les reconstitutions historiques d'un imaginaire collectif.

Finalement, les œuvres issues de la rencontre avec des groupes amérindiens se distinguent de l'iconographie traditionnellement exposée dans les Salons parisiens pour plusieurs raisons. Elles sont d'abord souvent le résultat d'un engagement personnel qui oriente l'ensemble de la production des artistes, et aide ainsi à la compréhension des relations qui se sont nouées entre les peuples. D'autre part, ces œuvres matérialisent les déplacements Outre-Atlantique et sur le territoire américain. Leurs expositions témoignent par conséquent du rôle joué par le Salon en tant qu'instance de validation et de promotion de l'art contemporain. Enfin, elles rendent compte du désir de retranscrire une réalité observée *in situ*, par le recours à des signes identitaires puisés dans l'inventaire des arts et des modes de vie amérindiens. Ces œuvres concrétisent l'attrait pour la vie indigène. Elles s'appuient sur un imaginaire non-fictionnel, qui demande de redéfinir le rapport de l'œuvre d'art à son sujet.

L'étude parallèle des rivalités artistiques mis en scène au sein des Expositions universelles permet de dégager les enjeux de l'iconographie amérindienne dans la seconde moitié du siècle. Son instrumentalisation diffère dans chacune des sections européennes et nord-américaines des Beaux-Arts. Alors que l'Indien des sections européennes rappelle l'art exposé aux Salons, il est au service d'un discours identitaire dans les sections américaines et canadiennes. A rebours des Salons, et dans le cadre international des Expositions universelles, la représentation de l'Indien plébiscite une recherche d'indépendance artistique et culturelle.

CONCLUSION

A l'Exposition universelle de 1900, le *Portrait d'Indien* (fig. 200) de l'artiste Angel DeCora (1871-1919)¹³⁸⁷ est passé inaperçu. Aucun compte rendu artistique ne s'y est attardé. Les observateurs ne semblent pas avoir su voir, ou plutôt reconnaître, cette œuvre¹³⁸⁸ pourtant présentée en bonne place dans la section américaine consacrée à l'éducation. Son oubli des chroniques de la manifestation résulte probablement du site de l'exposition, un recoin regroupant les ouvrages des élèves amérindiens des écoles et pensionnats gouvernementaux de Carlyle, Genoa, Haskell, Oneida, Pheonix, Pine Ridge et Seger Colony¹³⁸⁹. Le portrait se montre inséparable du mur où il est exposé, tel un support didactique confortant la démonstration de l'« Indian Exhibit », célébrant le travail pédagogique auprès des « pupiles Indiennes » de l'Etat américain¹³⁹⁰ ; le regard suit invariablement les catégories et autres schémas de classification mis à disposition

¹³⁸⁷ Angel DeCora a été illustratrice et professeur d'art dans le pensionnat de Carlyle. Concernant sa carrière, se reporter aux articles d'Elizabeth Hutchinson, « Modern Native American Art: Angel DeCora's Transcultural Aesthetics », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 4, dec. 2001, pp. 740-756 ; Anne Ruggles Gere, « An Art of Survivance: Angel DeCora at Carlisle », *American Indian Quarterly*, vol. 28, n° 3/4, Special Issue: The Recovery of Indigenous Knowledge, Summer - Autumn, 2004, pp. 649-684 ; Anne Ruggles Gere, « Indian Heart/White Man's Head: Native-American Teachers in Indian Schools », 1880-1930, *History of Education Quarterly*, vol. 45, n° 1, Spring 2005, pp. 38-65.

¹³⁸⁸ Le dessin représente une tête d'Indien. Il n'a pas été à ce jour référencé dans sa production. Il est inscrit dans le rapport annuel du commissaire aux Affaires Indiennes de l'Exposition universelle de 1900. Cf. *Annual report of the Commissioner of the Office of Indian Affairs to the Secretary of the Interior for the fiscal year ended June 30, 1900*, Washington Government Printing Office, 1900, p. 46.

L'œuvre est reproduite dans les ouvrages *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900, February 29, 1901*, Washington, Government Printing Office, 1901, vol. 2, p. 374 et *Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle*, *op. cit.*, 2001, p. 135.

¹³⁸⁹ Pour un aperçu de l'histoire de ces établissements et de leur création, se reporter à l'article de Margaret Connell Szasz et Carmelita S. Ryan, « American Indian Education », in *Handbook of North American Indians*, vol. 4, History of Indian-White Relations, *op. cit.*, pp. 284-304.

¹³⁹⁰ Traduction de l'américain : « In the miscellaneous alcove was aslo exhibited the work of the Indian schools of this country, as prepared by the Indian Bureau at Washington. This occupied three units of installation and presented in a compact form the efforts of the Government to educate its Indian wards. » Cf. *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition*, *op. cit.*, 1901, vol. 2, p. 355.

des visiteurs selon une grille de lecture encore largement ségrégationniste. De nos jours, Angel DeCora est sans doute l'artiste amérindienne la plus connue d'avant la Première Guerre Mondiale¹³⁹¹. Elle est l'une des figures artistiques pionnières de l'histoire de l'art amérindien du XX^e siècle, en raison, notamment, de son implication en tant que professeur d'art au pensionnat de Carlyle. DeCora participe à la réappropriation par les jeunes Amérindiens de leur patrimoine culturel et religieux. Si son dessin reste en partie énigmatique du fait d'un aspect académique, hérité des formules artistiques des sociétés européennes et américaines, sa pratique de l'art n'en est pas moins comprise aujourd'hui comme un symbole « d'adaptation et de survivance¹³⁹² » culturelles. Pour appréhender et apprécier ce portrait, encore faut-il réfléchir en dehors de son cadre d'exposition pédagogique, qui le réduit au statut d'ébauche, par-delà son aspect esthétique adoptant une forme familière aux organisateurs de l'Exposition – et à son public homologue – et, enfin, à rebours d'une histoire de l'art eurocentrée.

Dans cette thèse, nous avons tenté de démontrer, à travers le regroupement thématique d'œuvres exposées dans les Salons parisiens, qu'elles reposaient sur une géographie complexe de l'imaginaire. Les premières représentations valorisent ainsi une esthétique de la disparition, empruntant, pour beaucoup, à Chateaubriand les termes de leur lyrisme. Si la figure artistique de Chactas contemplant la mort d'Atala trouve ses origines dans la littérature française, nous avons envisagé son analyse dans le contexte américain de la figure de l'Indien en voie de disparition, ou « Vanishing Indian ». Artistes français et américains s'émeuvent alors du destin macabre des peuples. Le filtre de l'Antiquité facilite parfois la compréhension des hommes et des femmes représentés. Les Indiens partagent avec les héros de l'Antiquité un passé, certes glorieux, mais révolu. La référence à l'Antiquité fonctionne ainsi, un temps, en circuit fermé. La critique d'un amateur aussi éclairé que Théophile Gautier témoigne des difficultés d'aborder la question de l'authenticité des représentations et d'évaluer conjointement la puissance de la fiction artistique. Delacroix, lui-même, conçoit la description du *Massacre des Natchez* à l'aune de son engagement philhellénique et de son goût pour l'exotisme des mondes antiques et orientaux. Paradoxalement, son sujet indien, lors de son exposition en 1835, ne rencontre pas la même ferveur et ne suscite pas la même

¹³⁹¹ Cf. Elizabeth Hutchinson, *op.cit.*, dec. 2001, p. 740.

¹³⁹² Cette idée est développée tout au long de l'article d'Elizabeth Hutchinson, *op.cit.*, dec. 2001.

émotion que les *Massacres de Scio*, puisque sa description d'une famille naissante, entre la vie et la mort, ne soutient pas de mouvements d'opinion en faveur de la cause indienne. L'histoire violente, à caractère génocidaire, des peuples amérindiens ne mobilise pas les artistes aux Salons. S'agit-il d'un refoulement de la responsabilité française au regard de la colonisation entreprise en Amérique du Nord ?

A l'instar de Delacroix, les artistes qui abordent le sujet indien s'enthousiasment pour les mondes nouvellement colonisés. Ainsi, nos recherches ont révélé que les œuvres à sujets indiens étaient, fréquemment, présentées par des artistes dont la carrière est marquée par l'Orientalisme. L'étude du réseau de sociabilité des artistes américains étudiant dans l'atelier de Gérôme permet d'appréhender la fascination pour la vie indigène. Cette communauté artistique regroupée autour du peintre orientaliste est mue par le désir d'apprendre à atteindre et à dépeindre une réalité différente.

Indéniablement, l'analyse de l'iconographie amérindienne présentée aux Salons dévoile un personnage à double visage, à la fois attractif et répulsif. Les mises en scène dégradantes constituent à elles seules un véritable corpus à part entière. Dans ces représentations, l'Indien devient un être incontrôlable, qui menace l'ordre que le colon tente d'instaurer. Si ces œuvres procèdent des visions des artistes, elles témoignent d'une certaine compréhension de l'histoire des relations entre les Blancs et les Amérindiens. Leur étude révèlent les sources des imaginaires collectifs. Aux Salons, la question de la représentation du sauvage est « in-formée par des stéréotypes raciaux¹³⁹³ ». Ainsi, les sujets retenus oscillent entre la dispute du sol et du corps de la femme blanche. Le Peau-rouge des représentations exhibe au public du Salon, sa nature d'authentique sauvage, caractérisée par sa convoitise et sa rapacité. La transformation d'un monde nourricier en un territoire sauvage transparait à travers les œuvres à sujets indiens d'artistes internationaux. L'Indien et l'homme préhistorique s'amalgament alors, le temps de l'exposition d'art, sur l'échelle de l'évolution, les œuvres à sujets indiens participant à la représentation contrastée du monde préhistorique. Décrivant un être élémentaire et frustré, elles énoncent l'existence d'un nouveau primitif, peuplant des latitudes éloignées.

¹³⁹³ J'emprunte cette expression à Isabelle Baudino, « Sortis de l'ombre ? la représentation des Noirs dans la peinture britannique XVII-XIX^e siècles », in *L'invention et la représentation des races au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Centre interdisciplinaire bordelais d'étude des Lumières, 2010, n° 14, 2^e semestre 2009, p. 79.

L'Indien, « bon » ou « mauvais », n'en finit pas d'envahir les imaginaires des sociétés dites « civilisées ». Pour apprécier dans leur ensemble les représentations issues de l'imaginaire sociétal, il était nécessaire de prendre en compte les interactions entre des champs d'activité culturelle ou sociale inattendus. Au XX^e siècle, l'engouement pour le costume de l'Indien, son environnement et son mode de vie, se diffuse dans les activités de plein air offertes à la jeunesse européenne, notamment à travers les nombreux mouvements du scoutisme de l'entre-deux-guerres. Cette appropriation positive tente de faire oublier les Apaches qui avaient, un temps, perturbé la vie des quartiers nord de Paris.

L'iconographie amérindienne ne se réduit pas aux faux-semblants, au phénomène de mode motivé par la lecture de certains textes littéraires et vernaculaires, ni à la mise en images de théories scientifiques. Si, au début du siècle, la destination des œuvres se limite au musée personnel de l'artiste, héritage du cabinet de curiosités de l'amateur d'art ou du savant, au cours du siècle, le genre témoigne avant tout d'une histoire amérindienne et européenne des échanges et trouve son aboutissement, au début du XX^e siècle, à travers l'érection publique de monuments, valorisant l'individualité et l'exemplarité de la personnalité historique représentée. Bien que la rareté des témoignages rendent impénétrables les rapports de l'artiste à son modèle, la représentation d'artefacts amérindiens, reproduits en bonne place sur l'espace de la toile, passent pour un gage d'authenticité à une époque où « la culture de l'accumulation matérielle et de la classification [est] alors dominante¹³⁹⁴ ». L'étude de la copie des objets culturels amérindiens permet de retracer leur origine, d'entrevoir la nature des sources à la disposition des artistes, et de savoir si ces représentations sont réalisées à partir de collections publiques ou privées, ou de sources imprimées. Leur signification et leur importance dans les systèmes culturels amérindiens restent la plupart du temps négligées au profit de la composition artistique. La copie, qui entraîne une augmentation sensible de la visibilité de l'artisanat amérindien au XIX^e siècle, témoigne de l'intérêt grandissant de l'artiste pour ce motif pictural. Nous pensons que la circulation des représentations, amplifiée par les dispositifs de l'exposition, ont participé à la

¹³⁹⁴ J'emprunte l'expression à Dominique Poulot, « Le musée, l'individu et les communautés », in *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation XVIII^e-XXI^e siècle*, coll. « HISTO-ART », vol. 1, n° 4, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 31.

reconnaissance esthétique progressive des objets amérindiens au XX^e siècle, favorisant ainsi un élargissement des horizons artistiques.

L'univers du spectacle, qui englobe représentations théâtrales et circassiennes, place quant à lui l'Indien au centre d'un dispositif scénique en perpétuelle recomposition. Les œuvres matérialisant ce processus jouent un rôle moteur dans les imaginaires collectifs. Des performances amérindiennes dansées, les artistes retiennent majoritairement les numéros du cirque conduit par Buffalo Bill en Europe. L'étude des représentations révèle la curiosité des artistes pour des pratiques culturelles interdites dans leurs pays d'origine, par des mesures gouvernementales. Aux Expositions universelles, l'iconographie amérindienne trouve un nouveau cadre d'exposition, de confrontation et de diffusion, régi par de puissants comités d'organisation. Il ressort des sections des Beaux-Arts un ensemble hétérogène d'œuvres, divisé entre les contributions européennes, américaines et canadienne. Les choix des comités européens de sélection s'avèrent conservateurs. Au sein de ces célébrations internationales, les représentations françaises reprennent le thème d'*Atala*, d'inspiration littéraire, et celui, traditionnel, des *Quatre Continents*, qui perpétue l'allégorie classique de l'Amérique-Indienne, délaissée, dès le premier tiers du XIX^e siècle, par les Etats-Unis, en raison de son obsolescence. A l'inverse, les sections américaines des Beaux-Arts de 1889 et 1900 se distinguent par la promotion de la figure de l'Indien. Les rapports américains des Expositions attribuent à ce sujet, d'origine américaine, la capacité d'inciter les artistes américains, à se différencier de l'art européen. Plus encore, les représentations de l'Ouest américain, de ses garçons fermiers et des milices en lutte contre les Indiens, sont pour la première fois présentées en France, à travers les envois de Remington en 1889 et de Schreyvogel en 1900. Elles préfigurent l'exploitation cinématographique de l'Indien dans le genre du « western », dès la première décennie du XX^e siècle¹³⁹⁵.

Cette étude appelle une réflexion sur la réception contemporaine des œuvres, analysées du point de vue des peuples représentés, bien que le manque d'éléments rende impossible l'entreprise. Au XIX^e siècle, la représentation artistique s'impose aux hommes comme un écran détournant le dialogue. Au XX^e siècle, des artistes amérindiens se réapproprient le contrôle de la représentation de leur propre culture. Ils

¹³⁹⁵ De nombreuses études existent sur ce sujet. Pour un panorama rapide sur l'Indien des westerns, se reporter à l'article de Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n° 6, 2004, pp. 10-30.

sont nombreux à se jouer des critères « ethnographiques » institués par le monde de l'art et de l'exposition d'art, et à détourner formellement les stéréotypes de l'indianité. Aussi paraissait-il important de clore cette thèse avec l'évocation d'une représentation personnelle d'une femme peintre Hochunk¹³⁹⁶, dans l'idée de partager avec le lecteur, en prélude, un domaine peu parcouru en France, celui de l'histoire de l'art amérindien.

¹³⁹⁶ Terme préféré de nos jours par le peuple des Grands Lacs, plus largement connu jusqu'à nos jours par les Européens et les Américains sous le nom de Winnebago. Cf. Elizabeth Hutchinson, *op.cit.*, dec. 2001, p. 755, note 1.

BIBLIOGRAPHIE

Sources américaines et françaises

Nos recherches sur les œuvres identifiées s'appuient essentiellement sur les travaux entrepris par les chercheurs et conservateurs des musées dépositaires ainsi que sur les archives accessibles. Le manque d'études disponibles sur l'art américain en France voire l'absence de monographies concernant les artistes américains du XIX^e siècle, nous a conduits à effectuer un voyage d'études aux Etats-Unis. Une bourse de la Terra Fondation for American Art a rendu possible ce travail de terrain effectué principalement au Smithsonian American Art Museum, qui héberge le plus grand fonds d'archives en art américain, les Archives of American Art. Celles-ci contiennent des archives orales et imprimées¹³⁹⁷, des archives manuscrites, des photographies, des dessins et autres types de documents concernant la carrière des trente-cinq artistes américains, ainsi que de cinq des onze artistes nés en France et ayant émigré ou voyagé aux Etats-Unis¹³⁹⁸, étudiés dans cette thèse. Les *Art Inventories catalog of American Painting and Sculpture* (SIRIS) ont également fourni des informations de premier ordre concernant ces trente-cinq artistes américains. Leur consultation en ligne, complétée par

¹³⁹⁷ Tous types de documents conservés par The Archives of American Art au sujet des artistes peintres suivants ont été consultés. Par ordre chronologique : John Vanderlyn (1775-1852), George Catlin (1796-1872), Thomas Prichard Rossiter (1817-1871), Francis-Blackwell Mayer (1827-1899), Albert Bierstadt (1830-1902), Henry Mosler (1841-1920), John Steeple Davis (1844-1917), Alexander-Thomas Harrison (1854-1929), Douglas Stephen Volk (1856-1935), Elbridge Ayer Burbank (1858-1949), Joseph Henry Sharp (1859-1953), Charles Schreyvogel (1861-1912), Remington, Frederic (1861-1909), Robert Reid (1862-1929), De Cost Smith (1864-1939), Simon-Harmon Vedder (1866-1937), Eanger Irving Couse (1866-1936), Jules Pagès (1867-1946), William de Leftwitch Dodge (1867-1935), Ernest Leonard Blumenschein (1874-1960).

Nous avons procédé de la même manière au sujet des artistes sculpteurs suivants : Richard Saltonstall Greenough (1819-1904), John Joseph Boyle (1851-1917), Paul-Wayland Bartlett (1865-1925), Cyrus Edwin Dallin (1861-1944), Hermon Atkins MacNeil (1866-1947), John Gutzon Borglum (1867-1941), Solon Hannibal Borglum (1868-1922), Alexander Phimister Proctor (1860-1950), Douglas Tilden (1860-1935), Hermon Atkins MacNeil (1866-1947), James Earl Fraser (1876-1953), Edward Warren Sawyer (1876-1932), Sherry Edmundson Fry (1879-1966), John Quincy Adams Ward (1830-1910).

A l'exception du sculpteur américain Edouard Henry Berge (1876-1924), et du sculpteur Marcel Claude Chambellan (1884-ap.1912), né à West Hoboken (New Jersey) mais de nationalité française sur lequel il n'existe pas d'archive aux Archives of American Art.

¹³⁹⁸ Il s'agit plus particulièrement de Constant Mayer (1829-1911), Henry Emmanuel Felix Philippoteaux (1815-1885), Jules Emile Saintin (1829-1894) et Henry-François Farny (1847-1916). Concernant François-Michel-Louis Tonetti-Dozzi (1863-1920), se reporter aux archives portant sur son épouse Mary Lawrence Tonetti, ancienne élève d'Augustus de Saint-Gaudens, avec qui il a aussi travaillé.

l'examen minutieux des dossiers originaux, ont permis de localiser les œuvres appartenant à des collections privées américaines, d'identifier des œuvres passées en vente ces dernières années et de distinguer différentes éditions des sculptures. Les dossiers biographiques intitulés *Art and Artists Files*, communément appelés *Vertical Files*, de la bibliothèque commune au Smithsonian American Art Museum et à la National Portrait Gallery, ont permis, grâce à l'archivage de coupures de presse et des courriers des conservateurs de la Smithsonian Institution, de retrouver des œuvres jusqu'alors non localisées et de retracer la carrière d'artistes encore méconnus à ce jour.

Enfin, la consultation de la base de données *Outdoor Sculpture*, répertoriant les sculptures américaines érigées en plein air, ainsi que des dossiers imprimés de la campagne de sauvegarde *Save Outdoor Sculpture!* initiée conjointement par la Smithsonian Institution, en amont de la campagne de recensement, a permis de documenter plusieurs sculptures : *L'Age de pierre dans l'Amérique du Nord* de John J. Boyle et *Le Guérisseur*¹³⁹⁹ de Cyrus Edwin Dallin (1861-1944), toutes deux installées au Fairmount Park de Philadelphia, *Le signal de la Paix. Chef indien de la tribu des Sioux* (Lincoln Park de Chicago¹⁴⁰⁰) et *La prière du peau-rouge au Manitou* (musée des Beaux-Arts de Boston) de Cyrus Edwin Dallin. Un exemplaire de bronze de *Mahaska, le paisible chef indien*¹⁴⁰¹, de Sherry Edmundson Fry (1879-1966), figure également dans la ville de Oskaloosa (Iowa).

Parmi les fonds d'archives des collections publiques américaines, il nous a été possible de consulter sur place à la National Gallery de Washington D.C. les dossiers documentaires¹⁴⁰² de *La Chasseresse indienne* de Charles Cumberworth (1811-1852), de *La Chasse aux bisons* d'Albert Bierstadt (1830-1902) à la Corcoran Gallery of Art, du portrait de *Stumich-a-Sucks* par George Catlin (1796-1872) et de l'exemplaire en bronze de *l'Indien dansant* par Paul-Wayland Bartlett au Smithsonian American Art Museum, enfin ceux des deux portraits sculptés d'*Aysh-Ke-Bah-Ke-Ko-Zhay (Flat Mouth)* et de *Beeshekee (Buffalo)* par Francis Vincenti¹⁴⁰³ au Capitole de Washington

¹³⁹⁹ L'œuvre, connue sous le nom de *The Medicine Man* en anglais, fut aussi présentée en bronze à l'Exposition universelle de 1900.

¹⁴⁰⁰ Exposée au Salon de 1890 dans une version en bronze, la sculpture est connue en anglais sous le titre *The Signal of Peace*.

¹⁴⁰¹ L'œuvre est présentée en plâtre au Salon de 1907.

¹⁴⁰² Dossiers référencés en tant que « Curatorial files » dans notre étude.

¹⁴⁰³ Dates de vie et de mort inconnues. Il est aussi répertorié dans les catalogues des Salons sous le nom de François ou Francis Vincenti et François Vincentz.

D.C.¹⁴⁰⁴ Au Metropolitan Museum de New York, nous avons consulté les dossiers des œuvres appartenant à la collection d'art américain : *L'Éleveur d'ours* de Paul-Wayland Bartlett, *On the Border of the White Man's Land* de Solon Hannibal Borglum, *Le Vœu au soleil* et *La Dernière Figure de la Danse des Serpents (chez les Moqui)* d'Hermon Atkins MacNeil et la peinture de Charles Schreyvogel, *My Bunkie*. Par ailleurs, plusieurs institutions publiques américaines et canadiennes nous ont transmis leurs archives et documentation sur les œuvres conservées dans leurs collections, tels que le New Orleans Museum of Art (Nouvelle-Orléans)¹⁴⁰⁵, l'Arizona State University Art Museum (Arizona)¹⁴⁰⁶, le Cincinnati Art Museum (Ohio)¹⁴⁰⁷, la Skaneateles Library (New York)¹⁴⁰⁸, le Butler Institute of American Art (Ohio)¹⁴⁰⁹, la California School for the Deaf¹⁴¹⁰ (Californie) et enfin l'Art Gallery of Hamilton (Canada)¹⁴¹¹. Enfin, dix-neuf artistes franco-américains¹⁴¹² étudiés dans cette thèse ont été membres de la National Academy of Design de New York qui conserve des documents que nous avons pu consulter.

En France, les documentations des musées du Louvre, du musée d'Orsay, du musée du Quai Branly, du musée de Sèvres-Cité de la Céramique ont fourni de riches informations. Certains musées ont mis à notre disposition leurs archives ou des reproductions des œuvres, tels que le musée du Nouveau-Monde de La Rochelle, le musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, le musée des Beaux-Arts de Lyon, le musée d'art et d'histoire de Chaumont (Haute-Marne), le musée d'art et d'archéologie d'Aurillac, le

¹⁴⁰⁴ Nous avons consulté les dossiers appartenant aux deux services du "Curator office department US Capitol-Bureau of the Architect" et du "Curator office department US Capitol" de Washington D.C.

¹⁴⁰⁵ Au sujet du tableau d'Alfred Boisseau (1823-1901), *Marche d'Indiens de la Louisiane*, connu sous le titre américain de : *Louisiana Indians Walking Along the Bayou*.

¹⁴⁰⁶ Au sujet du tableau de Jacques Victor Eugène Froment-Delormel (1820-1900), *Indiens pawnees campés sur le bord de la rivière Platte (Amérique du Nord)*, connu sous le titre américain de *Pawnee Indian camp on the Platte River ou Pawnee Indian Camp on Banks of Platt River*.

¹⁴⁰⁷ Au sujet de l'œuvre en prêt d'Henri-François Farny (1847-1916), *Femmes sioux dans les plaines brûlées*, connue sous le titre américain de : *The Toilers of the Plains*.

¹⁴⁰⁸ Au sujet du tableau de DeCost Smith, (1864-1939), *Croyances en conflit*, connu sous le titre américain de : *Conflicting Faiths*.

¹⁴⁰⁹ Au sujet du tableau de J. H. Sharp, *Tête de Cheyenne*, connu sous le titre américain de : *Head of Cheyenne, Bull Thigh*.

¹⁴¹⁰ Au sujet de la sculpture de Douglas Tilden (1860-1935), *Indiens chasseurs d'ours*.

¹⁴¹¹ Au sujet du tableau Chief Red Cloud de William Blair Bruce (1859-1906).

¹⁴¹² Il s'agit, par ordre alphabétique de Paul Wayland Bartlett, Albert Bierstadt, Solon Hannibal Borglum, John J. Boyle, Ernest Leonard Blumenschein, George Catlin, Eanger Irving Couse, Cyrus Edwin Dallin, James Earle Fraser, Sherry Edmundson Fry, Hermon Atkins MacNeil, Constant Mayer, Henry Mosler, Alexander Phimister Proctor, Robert Reed, Frederic Remington, John Vanderlyn, Jules Emile Saintin, Charles Schreyvogel.

musée d'art et d'archéologie de Besançon, le musée d'art et d'archéologie de Guéret, le musée Calvet à Avignon.

1. ARCHIVES

1.1 SOURCES PRIMAIRES

1.1.1 Archives nationales, Paris

AJ/ 15/ 145 « Registre du Cabinet d'anatomie contenant les noms des personnes qui sont venues étudier dans les Galeries d'anatomie comparée et d'anthropologie ».

F/12/4230 Commerce et Industrie, Expositions : Expositions universelle de 1900, Direction Générale de l'Exploitation, Sections étrangères, Etats-Unis, Photographies.

F/12/ 4231 Commerce et Industrie, Expositions : Expositions universelle de 1889, Direction Générale de l'Exploitation, Sections étrangères, Etats-Unis, Photographies.

F/12/4236 Commerce et industrie. Expositions : Expositions Universelles de 1900, Direction Générale de l'Exploitation Sections étrangères, Etats-Unis, demande d'Admission.

F/21/538 Expositions et Salons Affaires Diverses. Achats et distribution des œuvres, Salon de 1875-1886.

F/21/4060B Exposition universelle de Chicago 1893.

F/21/4057/A Exposition universelle de 1889. Exposition décennale des Beaux-Arts 1878-1889.

F/21/4057/ B Exposition universelle de 1889.

F/21/*7658 Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Photographié par G. Michelez.

1.1.2 Archives Muséum d'Histoire Naturelle

« Registre des élèves des cours de dessin appliqué à l'étude des animaux 1859-1963 ».

1.1.3 Archives La Courneuve Affaires Etrangères

Cote 1ADC/466 Exposition universelle de 1855.

1ADC/ 477 Carton 24 Exposition universelle de 1889, Etats-Unis.

1ADC/ 480 Exposition universelle de 1889, Paris, Groupe 1, Beaux-Arts.

1ACD 491 Exposition universelle de 1900, Etats-Unis.

1.1.4 Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.

Art League Publishing Co. (Chicago, Ill.). Reel D10- 1651.

Artists' biographical questionnaires, The Art League of Chicago Publishing, 1905. Reels D10-1250.

Century Magazine letters, 1870-1918. Reels N8 0408.

Thomas Gilcrease Institute of American History and Art Sketches from the collection of the Thomas Gilcrease Institute, [undated] and 1841-1918. Reel 3282.

Interviews of artists and architects associated with the National Academy of Design, 1926-1927. Reels 502-504.

Oral history interview with Monica Borglum Davies, 1990 May 8-Aug. 27.

Panama-Pacific International Exposition photographs, 1915. Reel 154.

Paul Wayland Bartlett papers, 1887-1925. Reel 4899. Reel 4900. Reel 4901.

Suzanne Bartlett papers relating to Paul Bartlett. Reel 4902.

Ernest L. Blumenschein letters and interview, 1945-1973. Reel 3281.

Gutzon Borglum collection, 1926-1981. Reel 3056.

Albert Duveen collection of artists' letters and ephemera, 1808-1910. Reel D10.

Henry Farny papers. Reel 961. Reel 1233 (228-620). Reel 1196.

Isidore Konti papers, 1879-1956. Reels 1210-1211: Letters (1894-1949).

William de Leftwich Dodge and Sara Dodge Kimbrough papers, 1891-1973. Reel 379 (754-845), 532.

Frank B. Mayer letter, 1864 Nov. 21.

Henry Mosler papers, 1856-1929. Reels 4284-4285. Reel 1201.

DeWitt Parshall papers, 1898-1932. Reel 2162.

William Henry Rinehart Fund records, 1875-1930. Reel 3162.

Edwin Coupland Shaw papers, 1864-1937. Reel 2803 (168-178).

Frederic Remington papers, 1880-1908. Reel NOR 1, 902.

Joseph Henry Sharp papers. Reel 3281 (75-470).

Lorado Taft Papers. Reel 379 1-521.

1.2 DOCUMENTATION AMERICAINE

1.2.1 Vertical Files conservés à la bibliothèque de l'American Art Museum et de la National Portrait Gallery Library, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (par ordre chronologique)

John Vanderlyn (1775-1852)
George Catlin (1796-1872)
Karl Bodmer (1809-1893)
Félix-Emmanuel-Henri Philippoteaux (1815-1884)
Richard Saltonstall Greenough (1819-1904)
Alfred Boisseau (1823-1902)
Francis-Blackwell Mayer (1827-1899)
Jules-Emile Saintin (1829-1894)
Albert Bierstadt (1830-1902)
John Quincy Adams Ward (1830-1910)
Constant Mayer (1832-1911)
Pierre-Marie Beyle (1838-1902)
Henry Mosler (1841-1920)
Charles-François-Marie Jacquier (1843-1919)
John Steeple Davis (1844-1917)
Christian-Henri Roullier (1845-1926)
Henry-François Farny (1847-1916)
Carl Rohl-Smith (1848-1900)
John Joseph Boyle (1851-1917)
Alexander-Thomas Harrison (1854-1929)
Lucien-Henri Doucet (1856-1895)
Douglas Stephen Volk (1856-1935)
Elbridge Ayer Burbank (1858-1949)
Joseph Henry Sharp (1859-1953)
Alexander Phimister Proctor (1860-1950)
Douglas Tilden (1860-1935)

Charles Schreyvogel (1861-1912)
Frederic Remington (1861-1909)
Cyrus Edwin Dallin (1861-1944)
Robert Reid (1862-1929)
François-Michel-Louis Tonetti-Dozzi (1863-1920)
De Cost Smith (1864-1939)
Paul-Wayland Bartlett (1865-1925)
Simon-Harmon Vedder (1866-1937)
Eanger Irving Couse (1866-1936)
Hermon Atkins MacNeil (1866-1947)
John Gutzon Borglum (1867-1941)
Jules Pagès (1867-1946)
William de Leftwitch Dodge (1867-1935)
Solon Hannibal Borglum (1868-1922)
Ernest Leonard Blumenschein (1874-1960)
James Earl Fraser (1876-1953)
Edouard Henry Berge (1876-1924)
Edward Warren Sawyer (1876-1932)
Alfred Laliberté (1878-1953)
Sherry Edmundson Fry (1879-1966)
Marcel Claude Chambellan (1884-ap.1912)

**1.2.2 Art Inventories catalog of American Painting and Sculpture (SIRIS)
– Archives of American Art**

Concernant les œuvres sculptées, à chaque édition correspond un numéro de dossier (Control Number). Il peut exister plusieurs dossiers concernant une même œuvre peinte lorsqu'il s'agit d'une copie de la main de l'artiste ou d'une œuvre jusque-là mal identifiée en raison de ses différents titres.

Par ordre alphabétique, les dossiers consultés sont les suivants :

Paul Wayland Bartlett :

- *Bohemian Bear Tamer*, Control Number: 76005000.
- *The Ghost Dance*, Control Number: 76004999, 08580100.

Frank Blackwell Mayer :

- *Feast of Mondawin*, Control Number: IAP 80042519.
- *Indian Ceremony*, Control Number: IAP 61071677.

Albert Bierstadt :

- *Sunset on the Prairies*, Control Number: IAP 63001550.
- *The Last of the Buffalo*, Control Number: 58820011, Control Number: 58820027, Control Number: 63004085, Control Number: 8A280019, Control Number: 80046596.

Alfred W. Boisseau :

- *Louisiana Indians Walking Along a Bayou*, Control Number: IAP 17430019, Control Number: IAP 82030007.

Solon Hannibal Borglum :

- *On the Borders of the White Man's Land*, Control Number: IAS 76008997, Control Number: IAS 64300019, Control Number: IAS 76005213, Control Number: IAS 9C480015.

John Gutzon de la Mothe Borglum :

- *Tribal Sentinels*, Other Titles: *Indian Scouts*, Control Number: IAS 02580056, Control Number: IAS 76005116
- *The Alerted Scouts*, Control Number: IAP 62270025.
- *Apaches Pursued*, Control Number: IAS 75005434, Control Number: IAS 9C520006, Control Number: IAS 67230038, Control Number: IAS 67230091, Control Number: IAS 67230089.
- *Fallen Warrior*, Other Titles : *Death of the Chief*, Control Number: IAS 02580054, Control Number: IAS 75000462, Control Number: IAS 75007421, Control Number: IAS 76005114.

John J. Boyle :

- *Stone Age in America*, Control Number: IAS 8C770017, Control Number: IAS PA000021.

Elbridge Ayer Burbank :

- *Tli-ich-na-pa*, Control Number: IAP 42832056.

Eanger Irving Couse :

- *The Captive*, Control Number: IAP 88690007, Control Number: IAP 01080148.
- *Mourning Her Brave*, Control Number: IAP 88690006.

Cyrus Edwin Dallin :

- *Appeal to the Great Spirit*, Control Number: IAS 05370002, Control Number: IAS 9E320051.

William de Leftwich Dodge :

- *The Burial of Minnehaha*, Control Number: IAP 9C010096.

Henry F. Farny :

- *Toilers of the Plains*, Control Number: IAP 82660057, Control Number: IAP 40800838.
- Henry F. Farny, *Danger*, Control Number: IAP 86040008.

Jacques V. E. Froment-Delormel :

- *Pawnee Indian Camp on the Platte*, Control Number: IAP 80041291.

Sherry Edmundson Fry :

- *Chief Mahaska*, Control Number: IAS IA000009.

Hermon Atkins MacNeil :

- *The Sun Vow*, Control Number: 76007069, Control Number: 75009043, Control Number: 75002619.

Hermon A. MacNeil :

- *Moqui Runner*, Control Number: 76007062.

A. Phimister Proctor :

- *Indian Warrior*, Control Number: IAS 63480033.

Joseph Henry Sharp :

- *Bull Thigh (Cheyenne)*, Control Number: 42831573.

Douglas Tilden :

- *Bear Hunt*, Control Number: 77006454.

2. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

2.1 HISTOIRE DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES

2.1.1 Articles, ouvrages généraux et études sur les expositions universelles

Les Expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines, Paris, CNRS Ed., 2012.

Revisiting the white city: American art at the 1893 World's Fair, Washington, D.C., National Museum of American Art and National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Hanover, Distributed by the University Press of New England, 1993.

CURTI Merle, « America at the World Fairs, 1851-1893 », *The American Historical Review*, vol. 55, n° 4, July 1950, pp. 833-856.

FISCHER Diane P., « Declaration of Empire: The United States National Pavilion at the Paris Exposition of 1900 », in *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, Newark, University of Delaware Press, 2008, pp. 29-38.

PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

RODRIGUEZ Jean-François, « *L'Italie, - hélas !* » : les littérateurs et les artistes français critiques des peintres et des sculpteurs italiens de la « salle de l'Autriche » à l'Exposition universelle de 1855 : le cas du « peintre-patriote » Ippolito Caffi, Padova, Esedra, 2006.

2.1.2 Catalogues et rapports du jury des expositions universelles (par ordre chronologique)

Exposition universelle de 1855

Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851, New York, Cambridge University Press, 1851.

Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Vinchon, imprimeur des Musées Impériaux, 1855.

Exposition universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Panis, 1855.

TACHE J. C., *Le Canada et l'exposition universelle de 1855*, Toronto, des presses à vapeur de John Lovell, rue Yonge, 1856.

Exposition universelle de 1867

Catalogue général publié par la Commission Impériale, Œuvres d'art, groupe 1 – classes 1 à 5, deuxième édition, revue et corrigée, Paris, E. Dentu, Londres J.M. Johnsons & Sons, 1867.

Catalogue of the British section containing a list of the exhibitors of the United Kingdom and its colonies, and the objects which they exhibit: with statistical introductions, and an appendix, Paris universal exhibition of 1867, London, Her Britannic Majesty's commissioners, 1867, vol. 1.

Official catalogue of the products of the United States of America exhibited at Paris, 1867, with statistical notices, Paris, A. Chaix, 3^e édition, 1867.

Exposition universelle de 1878

Catalogue des colonies anglaises, Exposition universelle de 1878 à Paris, Londres, Paris, Bureaux de la commission royale, 1878.

Manuel et Catalogue officiel de la section canadienne, Exposition Universelle de 1878 à Paris, publié sous la direction de Thomas C. Keffer, membre de la société des ingénieurs civils, commissaire exécutif, Londres, Imprimeur de George E. Eyre et William Spottiswoode, 1878.

Official catalogue of the United States exhibitors, Paris Universal exposition MDCC LXXVIII, published by dir. of the Commissioner-general, London, Chiswick Press, 1878.

Reports of the United States commissioners to the Paris universal exposition, 1878, publ. under dir. of the Secretary of State by authority of Congress, Washington, Government printing office, 1880.

Exposition universelle de 1889

Catalogue of a collection of precious and ornamental stones of North "America", exhibited at the Paris exposition, 1889, by Tiffany and Co., New York, the De Vinne press, 1889.

Comité d'admission, Direction générale de l'exploitation, Exposition universelle de 1889 à Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris, Imprimerie Nationale, 1887.

Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Catalogue général officiel. Groupe 1 Œuvres d'art. Exposition centennale de l'art français (1789-1889), Lille, imp. de L. Danel, 1889, t. 1.

Exposition Universelle des Beaux-Arts. Dix années du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888, Paris, Librairie des bibliophiles, 1889.

Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris, Washington, Government Printing Office, 1890, vol. 1.

HAWKINS Rush C., *Reports of the United States commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*, Washington, Government printing office, 1891, vol. 2.

PICARD Alfred, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général*, France, Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, t. 3, Paris, Imprimerie nationale, 1891.

WILSON Thomas, *Anthropology at the Paris Exposition in 1889, Smithsonian institution. United States National museum. From the Report of the National museum for 1890*, Washington, U.S. Govt. print. off., 1892.

Exposition universelle de 1900

Annual report of the Commissioner of the Office of Indian Affairs to the Secretary of the Interior for the fiscal year ended june 30, 1900, Washington Government Printing Office, 1900.

Catalogue Officiel des Œuvres d'Art exposées dans le Pavillon du Canada, Exposition universelle, Paris 1900, Paris, Imprimerie Eugène Lemasson, s. d., n. p.

Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889, Paris, Ludovic Baschet éditeur, imprimé par Chamerot et Renouard.

Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900, Washington, Government Printing Office, 56th Congress, 2nd Session, Document n° 232, 1901, vol. 1.

Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900, February 29, 1901, Washington, Government Printing Office, 1901, vol. 2.

BENEDITE Léonce, *Exposition universelle internationale de 1900. Rapports du jury international*, Paris imp. Nat., MCMIV.

CAULDWELL John B., « Report of the department of fine Arts Group II », *Report of the Commissioner-general for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, Washington, Government Printing Office, 1901, vol. 2.

Columbian Exhibition de Chicago (1893)

World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part X. Department K. Fine arts, Chicago, W.B. Conkey Company, 1893.

ROSSITER Johnson ed., *The History of the World's Columbian Exposition*, New York, D. Appleton, 1897-1898.

WHITE Trumbull and IGLEHEART Wm., *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, International publishing Co., Philadelphia, Pa, Chicago, Ill.

2.1.3 Articles et ouvrages contemporains des expositions universelles (par ordre chronologique)

Exposition universelle de 1855

Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations 1855, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.

ESCOURROU MILLIAGO A., *De l'Italie agricole, industrielle et artistique : à propos de l'Exposition universelle de Paris, suivie d'un essai sur l'Exposition du Portugal*, Paris, impr. de Serrière, 1856.

ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts : peinture et sculpture*, Paris, L. Hachette, 1855.

DELECLUZE Etienne-Jean, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855 : architecture, sculpture, peinture, gravure*, Paris, Charpentier, 1856.

Exposition universelle de 1867

JACQUES L. G., « Promenades au Champ de Mars », *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, G. Richard, 1867, p. 28.

MANTZ Paul, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle. X Etats-Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 135^e livraison, t. 23, 1^{er} septembre 1867, pp. 229-230.

Exposition universelle de 1878

CREUX Jules, « Les Beaux-Arts à l'Exposition. Les Etats-Unis », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, septembre 1878, n° 158, p. 826.

LACROIX Octave, « Chroniques. Section française », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 119, p. 517.

DE FRESNES L., « L'Afrique à l'Exposition », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 113, p. 472.

DES TOURNELLES Ferdinand, « Les Sections étrangères. Les Américains à l'Exposition », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 117, p. 504.

DES TOURNELLES Ferdinand, « Les Sections étrangères. Les Américains à l'Exposition », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, juin 1878, n° 126, pp. 573-574.

DES TOURNELLES Ferdinand, « Sections Etrangères : La Société des ingénieurs civils américains », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, juillet 1878, n° 138, pp. 673-674.

DES TOURNELLES Ferdinand, « Sections Etrangères : La Société des ingénieurs civils américains », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, septembre 1878, n° 160, pp. 837-838.

DUPONT Louis, « Narcisse par Hiolle », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 117, p. 501.

FAVRY Victor, « Les Américains à l'Exposition », *L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission*, mai 1878, n° 113, p. 474.

LAMARRE Clovis et DE LA BLANCHERE René, *Les Etats-Unis et l'Exposition de 1878*, Paris, C. Delagrave, 1878.

Ministère de l'agriculture et du Commerce, *Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881, t. 1.

Exposition universelle de 1889

ANONYME, « Pierres précieuses de l'Amérique du Nord à l'Exposition Universelle de 1889 », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Dix-septième année, deuxième semestre 1889, 1^{er} juin 1889, p. 240.

CHILD Theodore, « The Paris Centennial Exposition. Decorative Art », *The Art Amateur*, vol. 21, n° 4, September 1889, pp. 67-68.

CHILD Theodore, « The Paris Centennial Exposition », *The Art Amateur*, August 1889, vol. 21, n° 3, p. 47.

DAYOT Armand, *Un siècle d'art : notes sur la peinture française à l'Exposition centennale des beaux-arts. Suivies du catalogue complet des œuvres exposées*, Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1890.

DEBANS Camille, *Les coulisses de l'exposition : guide pratique*, Paris, E. Kolb, 1889.

MICHEL André, « Exposition universelle de 1889. La Sculpture. Troisième et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, 1889, pp. 389-406.

PICARD Alfred, « Septième partie. Les Beaux-Arts (Groupe I De l'Exposition Universelle Internationale de 1889. – Exposition Centennale. », *Rapport général. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, t. 4.

Exposition universelle de 1900

ANONYME, « Exposition de 1900. Pavillon du Canada », *Le Petit Journal Illustré, supplément du dimanche*, 11 novembre 1900, n° 521, p. 359.

MICHEL André, « Groupe II. Œuvres d'arts. Classe 9. Sculpture et gravure en médailles et en pierres fines », *Rapports du jury international de l'exposition universelle de 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, pp. 100-103.

TAFT Lorado, « Sculptors of the World's Fair: A Chapter of Appreciations », *Brush and Pencil*, vol. 13, n° 3, Dec. 1903, pp. 199-236.

2.2 HISTOIRE DES SALONS

2.2.1 Etudes et ouvrages généraux sur le Salon

Salons et expositions à Lyon, 1786-1918 : catalogue des exposants et liste de leurs œuvres, L'échelle de Jacob, 2007, Volume 1.

Le Salon de l'Ecole française : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres : 1904-1950, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2011.

CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

FINK Lois Marie, *American Art At The Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington, D.C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1990.

KEARNS James et VAISSE Pierre, *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, coll. « French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », n° 26, 2010.

LOBSTEIN Dominique, LEMOINE Serge (préf.), *Dictionnaire des Indépendants (1884-1914)*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 3 volumes, 2004.

MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM Neil, *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, New York, Port Chester, Cambridge University Press, 1991.

PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire*, Paris, Londres, New York, Melbourne, Cambridge, U. P., 1986.

PELTRE Christine, « Les " Guide-ânes " des Salons du XIX^e siècle : entre critique et voyage », *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, pp. 189-198.

RIOUT Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, vol. 22, n° 75, pp. 51-62.

ZAFRAN Eric, *French Salon paintings from Southern collections*, Atlanta, Ga., High Museum of Art, 1982.

2.2.2 Catalogues officiels et catalogues illustrés des Salons cités en notes (par ordre chronologique)

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans..., Paris, Vinchon, 1846.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans..., Paris, Vinchon, 1847.

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture..., Paris, Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vinchon, 1857.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants..., Paris, Ch. de Mourgues frères, 1867.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants..., Paris, Charles de Mourgues frères, successeurs de Vincron, 1869.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants..., Paris, Ch. de Mourgues frères, 1870.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie..., Paris, E. Bernard et Cie, 1884.

Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1893. Catalogue Illustré, Evreux, Charles Hérissey, 1893.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1888. Catalogue illustré. Peinture et sculpture, Paris, L. Baschet, 1888.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1889. Catalogue illustré, Paris, Ludovic Baschet, 1889.

2.2.3 Ouvrages et commentaires contemporains des Salons (par ordre alphabétique)

Œuvres posthumes de Champfleury : Salons 1846-1851, Paris, A. Lemerre, 1894.

ABOUT Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Louis Hachette, 1857.

AUVRAY Louis, *Exposition des Beaux-Arts : Salon 1869*, Paris, Vve J. Renouard, 1869.

BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1845 », in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Gallimard, 1992.

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859 : texte de la "Revue française"*, Paris, H. Champion, 2006.

DU CAMP Maxime, *Salon de 1857 : peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

FOURCAUD Louis de, « le Salon de 1884. 3^e article », *Gazette des Beaux-Arts*, 26^e année, deuxième période, t. 30, 1884, pp. 50-63.

GALLETI, *Salon de 1861. Album caricatural*, Paris, Libr. nouvelle, 1861, n. p.

GAUTIER Théophile, « Variété. Beaux Arts. Topographie du Salon », *La Presse*, 8 mars 1837, n° 238, n. p.

GAUTIER Théophile, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et C^{ie}, 1847.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1848. 1^{er} article », *La Presse*, 21-22 avril 1848, 13^e année, n° 4362, n. p.

GAUTIER Théophile, « Compte-rendu du Salon de 1849 », *La Presse*, 27 Juillet 1849, n. p.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1869. Peinture », *Journal Officiel de l'Empire Français*, vendredi 25 juin 1869, pp. 871-872.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Etudes d'art : Le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Libraire des Bibliophiles, E. Flammarion successeur, 1894.

JAVEL Firmin, « Salon de 1887 », *L'Art français*, 29 mai 1887, n.p.

MANTZ Paul, « Salon de 1872 », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, 1^{ère} livraison, t. 6, n° 181, 1^{er} juillet 1872, pp. 33-66.

MARTIN Alexandre, *Visite au Musée du Louvre, ou Guide de l'amateur à l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans. Année 1827-1828*, Paris, Leroi, 1828.

NADAR, *Nadar Jury au Salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857.

THORE Théophile, *Salon de T. Thoré, 1844, 1845, 1847, 1847, 1848, avec une préface par W. Bürger*, Paris, Librairie internationale, 1868.

VERNE Jules, « Salon de 1857 », *Revue des Beaux-Arts. Tribune des Artistes*, t. 8, 27^e Année, livraisons 12 à 18 du 15 juin au 15 septembre 1857, pp. 305-313.

2.3 HISTOIRE DE L'ART AMERICAIN, HISTOIRE DE L'ART AMERINDIEN (GENERALITES)

2.3.1 Art amérindien

Nos petites Amériques : collections amérindiennes archéologiques et ethnographiques des musées de Franche-Comté, cat. exp. Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 28 novembre 1992 - 15 mars 1993, Musée historique d'Orléans, 15 mai 1993 - 20 septembre 1993, Musée d'art et d'histoire de Belfort, 21 janvier 1994 - 6 mars 1994, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 1992.

The early years of native American art history: the politics of scholarship and collecting, Seattle, London, University of Washington Press, 1992.

BERLO Janet C. et PHILLIPS Ruth B., *Amérique du Nord, arts premiers*, traduit de l'anglais par Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski, Paris, A. Michel, 2006.

HUTCHINSON Elizabeth, « Modern Native American Art: Angel DeCora's Transcultural Aesthetics », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 4, dec. 2001, pp. 740-756

LÉVI-STRAUSS Claude, « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History », *Gazette des Beaux-Arts*, New-York, 1943, pp. 175-182.

MAUZE Marie et DEGLI Marine, *Arts premiers : le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2000.

GERE Anne Ruggles, « Indian Heart/White Man's Head: Native-American Teachers in Indian Schools », 1880-1930, *History of Education Quarterly*, vol. 45, n° 1, Spring 2005, pp. 38-65.

GERE Anne Ruggles, « An Art of Survivance: Angel DeCora at Carlisle », *American Indian Quarterly*, vol. 28, n° 3/4, « Special Issue: The Recovery of Indigenous Knowledge », Summer - Autumn, 2004, pp. 649-684

SCHNEIDER Mathilde, « Muséographie des collections nord-amérindiennes en France : miroir de notre image de l'Autre », *Patrimoines*, n° 9, 2013, pp. 110-117.

2.3.2 Art américain

19th-century America: Paintings and Sculpture: An Exhibition in celebration of the hundredth anniversary of the Metropolitan Museum of Art, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, April 16 through September 7, 1970, New York, Distributed by New York Graphic Society 1970.

A guide to Chicago's public sculpture, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

American Paintings Before 1945 in the Wadsworth Atheneum, Hartford, Wadsworth Atheneum, New Haven, Yale University Press, 1996.

Artists at the continent's End: The Monterey Peninsula art colony 1875-1907, cat. exp. Sacramento, Crocker art museum, February 17, 2006 - May 21, 2006, Laguna art museum, June 18, 2006 - October 1, 2006, Santa Barbara museum of art, October 21, 2006 - January 21, 2007, Monterey museum of art, February 3, 2007 - April 29, 2007, Berkeley, University of California Press, Sacramento, Crocker Art Museum, 2006.

L'art américain. Identités d'une nation, Giverny, Musée d'art américain, Paris, Musée du Louvre Ed., Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005.

Louis Comfort Tiffany and Laurelton Hall: An Artist's Country Estate, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, November 21, 2006 - May 20, 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, 2006.

Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design, New York, Manchester, Hudson Hills Press, 2004.

The Figure in American Sculpture: a Question of Modernity, Los Angeles, Calif., Los Angeles County Museum of Art in association with University of Washington Press, 1995.

ACKERMAN Gerald M., *Les orientalistes de l'école américaine*, Courbevoie, ACR éd., 1994.

ANONYME, « Notable Acquisitions at the Art Institute of Chicago. Museum Studied », *The Art Institute of Chicago*, vol. 32, n° 1, spring 2006.

BRODER Patricia Janis, *Bronzes of the American West*, New York, H. N. Abrams, 1974.

CIBULKA Cheryl A. and Adams Davidson Galleries, *Marble and Bronze: 100 Years of American Sculpture 1840-1940*, cat. exp., Adams Davidson Galleries, Washington, D.C., October 9-November 16, 1984.

CITOVSKY Nicolai, Jr., « The Ravages of the Axe »: the Meaning of the tree stump in nineteenth Century American Art », *The Art Bulletin*, LXI, December 1979, pp. 611-623.

CRAVEN Wayne, *Sculpture in America*, New York, Crowell, 1968.

CRAVEN Wayne, *Sculpture in America*, new and revised edition, Newark, University of Delaware Press, New York, Cornwall Books, 1984.

GAIT John, *The Life and Studies of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy in London, Prior to his Arrival in England, compiled from materials furnished by himself*, 1816, London, T. Cadell & W. Davies.

KENNETH Haltman, *Looking Close and Seeing Far: Samuel Seymour, Titian Ramsay Peale, and the Art of the Long Expedition, 1818-1823*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 2007.

JAMES-GADZINSKI Susan, *American sculpture in the museum of American Art of the Pennsylvania Academy of Fine arts*, Philadelphia, PA, Museum of American Art of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1997.

KORSHAK Yvonne, « The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 1, n° 2, Autumn 1987, pp. 52-69.

LE CORBELLIER Clare, « Miss America and her sisters: Personification of the Four Parts of the World », *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New Series, XIX, 1961, pp. 209-223.

MCCLUNG FLEMING E., « The American Image as Indian Princess 1765-1783 », *Winterthur Portfolio*, vol. 2, 1965, pp. 65-81.

NICKERSON Cynthia D., « Artistic Interpretations of Henry Wadsworth Longfellow's "The song of Hiawatha," 1855-1900 », *American Art Journal*, vol. 16, n° 3, Summer 1984, pp. 49-77.

PARRY III Ellwood, « Cooper, Cole, and The Last of the Mohicans », *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol. 10, in *Art and the Native American: Perceptions, Reality, and Influences*, ed. Mary Louise Krumrine and Susan Clare Scott, 2001, pp. 146-175.

REDDIN Paul, *Wild West Shows*, Urbana, University of Illinois Press, 1999.

SCHLERETH Thomas J., « Columbia, Columbus, and Columbianism », *The Journal of American History*, vol. 79, n° 3, « Discovering America: A Special Issue », Dec., 1992, pp. 937-968.

TAFT Lorado, *The History of American Sculpture*, New York, Macmillan, 1903.

Les artistes américains sur la scène artistique parisienne

Américains à Paris, 1860-1900, cat. exp. National Gallery, Londres, 22 février - 21 mai 2006, The Museum of Fine Arts, Boston, 25 juin - 24 septembre 2006, The Metropolitan Museum of Art, New York, 17 octobre 2006 - 28 janvier 2007 New York, Metropolitan Museum of Art, Milan, 5 Continents éd., 2006.

In the studios of Paris: William Bouguereau and his American students, cat. exp. Philbrook Museum of Art, Tulsa, 17 septembre - 31 décembre 2006, au Appleton Museum of Art, Ocala (Floride), 9 février - 27 mai 2007, Frick Art and Historical Center, Pittsburgh (Pennsylvanie), 7 juillet - 7 octobre 2007, Tulsa, Okla. New Haven, Conn., Philbrook Museum of Art, Yale University Press, 2006.

Le voyage de Paris. Les américains dans les écoles d'art 1868-1918, cat. exp. Musée national de la coopération franco-américaine, Château de Blérancourt, 29 juin-1^{er} octobre 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Paris 1900 : les artistes américains à l'Exposition universelle, cat. exp. Musée Carnavalet, Paris, 21 février - 29 avril 2001 par E. S. Harris, Diane P. Fischer, Linda J. Docherty, et al., trad. par Jeanne Bouniort, Paris, Paris musées, 2001.

The quest for unity: American art between world's fairs, 1876-1893, cat. exp. Detroit Institute of Arts, 22 août-30 octobre 1983, Detroit Mich., Detroit Institute of Arts, 1983.

BLAUGRUND Annette, *Paris 1889: American Artists At The Universal Exposition*, cat. exp. Chrysler museum, Norfolk, Va., September 29-December 17, 1989, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, February 1 - April 15, 1990, Memphis Brooks museum of art, Tenn., May 6 - July 15, 1990, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, New York, H.N. Abrams, 1989.

KENNEDY Elizabeth et MESLAY Olivier (dir.), *Les artistes américains & le Louvre*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 14 juin-18 septembre 2006, Chicago, Terra Foundation for American art, Paris, Hazan, Musée du Louvre éd., 2006.

WEINBERG Helene Barbara, *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth, Tex., Amon Carter museum, 1984.

WEINBERG Helene Barbara, *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*, Paris, Abbeville Press, 1991.

Etudes sur les représentations artistique et culturelle de l'Amérique et de l'Ouest américain

Art in New Mexico, 1900-1945: Paths to Taos and Santa Fe, cat. exp. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 7 Mar. - 15 June 1986 and others, Washington National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1986.

La mythologie de l'Ouest dans l'art américain, 1830-1940, cat. exp. Rouen, Musée des beaux-arts, 28 sept. 2007 - 7 janv. 2008, Rennes, Musée des beaux-arts, 16 févr. - 13 mai 2008, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 6 juin - 31 août 2008, Cinisello Balsamo, Silvana éd., 2007.

The American West in Bronze, 1850-1925, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, December 18, 2013 - April 13, 2014, the Denver Art Museum, May 9-August 31, 2014, and the Nanjing Museum, China, September 29, 2014 - January 18, 2015, New Haven, Yale University Press, 2014.

Visions de l'Ouest. Photographies de l'exploration américaine 1860-1880, cat. expo. Musée d'art Américain Giverny/Terra Foundation for American Art, 10 juillet - 31 octobre 2007, Paris, Musée d'art américain Giverny, Terra Foundation for American Art, 2007.

BAIGELL Matthew, « Territory, Race, Religion: Images of Manifest Destiny », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 4, n° ¾, Summer-Autumn, 1990, pp. 2-21.

BARTER Judith A., *Window on the West: Chicago and the art of the new frontier, 1890-1940*, cat. exp. Art Institute of Chicago, June 28 - October 13, 2003 Chicago, The Art Institute of Chicago, 2003.

BICKERSTAFF Laura, *Pioneer Artists of Taos*, Denver, Sage Books, 1955.

BURNET François (dir.), *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des Etats-Unis*, Paris, Hazan, Université Paris 7 Diderot, 2013.

CABAU Agathe, « La Mythologie de l'Ouest américain : compte rendu d'exposition », *Société et Représentation*, novembre 2008, n° 26, pp. 79-93.

CLARY Françoise (dir.), *La destinée manifeste des Etats-Unis au XIXe siècle, Aspects culturels, géopolitiques et idéologiques*, Actes du Colloque de l'ERAC-CETAS, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

DURAFOUR Jean-Michel, « “Cette frontière qui battait sans cesse en retraite” : Turner et le cas américain », *Cités*, 2007/3, n° 31, pp. 47-58.

GANTZ Dawn, *How the West was drawn: American art and the settling of the frontier*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982.

Philippe JACQUIN, ROYOT Daniel, *La destinée manifeste des Etats-Unis au XIXe siècle : analyses, chronologie, commentaires et documents*, Gap, Ophrys, Paris, Ploton, 1999.

MCDERMOTT John Francis, *The Frontier re-examined*, Urbana, University of Illinois Press, 1967.

TRUETTNER William H. et ANDERSON Nancy K. (dir.), *The West as America: reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, cat. exp. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, and shown at the National Museum of American Art, Washington, D.C., March 15 - July 7, 1991, the Denver Art Museum, August 3 - October 13, 1991, the Saint Louis Art Museum, November 9, 1991 - January 12, 1992, published for the National Museum of American Art by the Smithsonian Institution Press, 1991.

WALLACH Allan, « The Battle over “The West as America” », *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1998, pp. 107-117.

Généralités sur l'histoire nord-américaine du XIX^e siècle

GAGNON Serge, *Le Québec et ses historiens de 1840 à 1920. La nouvelle France de Garneau à Groulx*, Québec, Les Presse de l'université Laval, 1978.

JACQUIN Philippe, *La vie des pionniers au temps de la conquête de l'Ouest*, Paris, Larousse, 2002.

POUTRIN Isabelle (dir.), *Le XIX^{ème} siècle : Science, politique et tradition*, Paris, Berger-Levrault, 1995.

SULTE Benjamin, *Histoire des Canadiens-français 1608-1880*, Montréal, Wilson et Cie, vol. III. 1882-1884.

THIELEMANS Veerle (dir.), *Le voyage en Amérique, Milbert, Lesueur, Tocqueville 1815-1845*, Giverny, Musée d'art américain de Giverny, 2001.

2.4 EUROPE – AMERIQUE : REGARDS PLURIDISCIPLINAIRES SUR LA FIGURE DE L'INDIEN

Destins croisés : Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens, Paris, Albin Michel, UNESCO, 1992.

D'un regard l'Autre : photographies XIX^e siècle, Paris, Musée du quai Branly, Actes Sud, 2006.

I like America: fictions of the Wild West, cat. exp. Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28 septembre 2006 - 7 janvier 2007, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2006.

Indians and Europe, an interdisciplinary collection of essays, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

Mémoire d'une Amérique : cartographie, topographie et allégories d'une vision française du Nouveau monde, objets ethnographiques, livres anciens, botanique et zoologie, cat. exp. La Rochelle, 11 août - 9 novembre 1980, Chapelle du Lycée Fromentin, Musée du Nouveau monde, La Rochelle, Musée du Nouveau monde, 1980.

Sur le Sentier de la Découverte : rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle, cat. exp. Musée national de la coopération franco-américaine, Château de Blérancourt, Aisne, 27 juin-12 octobre 1992, éd. de la réunion des musées nationaux, 1992.

The European Vision of America: a Special Exhibition to Honor the Bicentennial of the United States, cat. exp. Cleveland museum of art, April 28 - August 8, 1976, National Gallery of Art, Washington, December 7, 1975 - August 8, 1976, Paris, Grand Palais, September 17, 1976 - January 3, 1977, Washington, DC, National Gallery of Art, Réunion des musées nationaux, Paris, Cleveland Museum of Art, 1975.

BERTHIER-FOGLAR Susanne, *De l'arrivée des conquistadors à la souveraineté des Nations Pueblo*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.

DAVIS Peggy, « L'Antiquité retrouvée en Amérique : les images de l'Amérindien en Apollon du Belvédère », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, XXVI, 2007, pp. 143-158.

DAVIS Peggy, « La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation : l'illustration visuelle dans les *Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801) », *Etudes littéraires*, vol. 37, n° 3, 2006, pp. 117-144.

DUVIOLS Jean-Paul, *Le Miroir du Nouveau Monde : images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

FERRETTI Federico, « Un regard hétérodoxe sur le Nouveau Monde : la géographie d'Elisée Reclus et l'extermination des Amérindiens (1861-1905) », *Journal de la Société des Américanistes* 99, 1, 2013, pp. 141-164.

FLINT Kate, *The Transatlantic Indian, 1776-1930*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2008.

HERNIAUX D. y LIDON A (dir.), *Geografía de los imaginarios*, Barcelone/Mexico, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012.

HONOUR Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York, Pantheon Books, 1975.

LEFRANÇOIS Thierry, *Les pendules du Musée du Nouveau monde*, La Rochelle, Ed. des Musées d'art et d'histoire, 2002.

LOUIS-PHILIPPE, *Journal de mon voyage d'Amérique*, Paris, Flammarion, 1976.

MICHAUD Philippe-Alain, WARBURG Aby, *Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923. Projet de voyage en Amérique, 1927*, Paris, Macula, 1998.

MOFFITT John, « The Native American “Sauvage” as pictured by French romantic artists and writers », *Gazette des Beaux-arts*, n° 134, 2000, pp. 117-130.

TALADOIRE Eric, *D'Amérique en Europe : quand les Indiens découvraient l'Ancien monde (1493-1892)*, Paris, CNRS éd., 2014.

VAUGHAN Alden T., *Transatlantic Encounters: American Indians in Britain, 1500-1776*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

WAKEFIELD David, « Chateaubriand's “Atala” as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art », *The Burlington Magazine*, vol. 120, n° 898, jan. 1978, pp. 13-24.

WARBURG Aby, CESTELLI GUIDI Benedetta, SAXL Fritz, KOERNER Joseph Leo, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Editions Macula, 2003.

2.4.1 La figure de l'Indien dans la culture américaine

Art, histoire et anthropologie

American encounters: art, history, and cultural identity, Upper Saddle River, NJ, Pearson/Prentice Hall, 2008.

Handbook of North American Indians. History of indian-white relations, n° 4, Washington, Smithsonian Institution, 1988.

Regeneration Through Violence. The Mythology of American Frontier 1600-1860, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.

Rookwood and the American Indian: masterpieces of American art pottery from the James J. Gardner collection, cat. exp. Cincinnati Art Museum, October 20, 2007 - January 20, 2008, Cincinnati Athens, Ohio, Cincinnati Art Museum, Ohio University Press, 2007.

COWARD John M., *The Newspaper Indian: Native American Identity In The Press, 1820-90*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1999.

DELORIA Philip Joseph, *Playing Indian*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 1998.

- DIPPIE Brian William, *The Vanishing American. White Attitudes and U.S. Indian Policy*, Lawrence, Kan., University Press of Kansas, 1991.
- DIPPIE Brian W., « Photographic Allegories and Indian Destiny », *The Magazine of Western History*, vol. 42, n° 3, Summer 1992, pp. 40-57.
- DOXTATOR Deborah, *Fluffs and feathers: an exhibit on the symbols of Indianness: a resource guide*, Brantford, Ont., Woodland Cultural Centre, 1992.
- EWERS C. John, « Images of the White Man in 19th Century Plains Indian Art » in *The Visual Arts, Plastic and Graphic*, Mouton, 1979.
- EWERS John C., « Early White Influence Upon Plains Indian Painting: George Catlin and Karl Bodmer among the Mandan, 1832-34 », *Smithsonian Miscellaneous Collections*, vol. 134, n° 7, Smithsonian Institution Press, 1957.
- EWERS John C., « The Emergence of the Plains Indian as the Symbol of the North American Indian », *Annual Report of the Smithsonian Institution*, 1964, pp. 531-544.
- GREEN FRYD Vivien, « Rereading the Indian in Benjamin West's "Death of General Wolf" », *American Art*, vol. 9, n° 1, Spring 1995, pp. 73-85.
- GREEN Rayna, « The Tribe Called Wannabee: Playing Indian in America and Europe », *Folklore*, vol. 99, n° 1, 1988, pp. 30-55.
- HUHNDORF Shari Michelle, *Going native: Indians in the american cultural imagination*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2001.
- HUTCHINSON, Elizabeth, *The Indian craze: primitivism, modernism, and transculturation in American art, 1890-1915*, Durham, Duke University Press, 2009.
- PARRY Ellwood, *The Image of the Indian and the Black Man in American Art 1500-1900*, 1974.
- TRUETTNER William H., *Painting Indians and building empires in North America, 1710-1840*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2010.
- VIOLA Herman J., *Diplomats in buckskins: a history of Indian delegations in Washington City*, Washington, D.C, Smithsonian Institution Press, 1981.

Etudes sur la captivité

- EBERSOLE Gary L., *Captured by texts: puritan to postmodern images of Indian captivity*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1995.
- KNOWLES Nathaniel, « The Torture of Captives by the Indians of Easter North America », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 82, n° 2, Mar. 22, 1940, pp. 151-225.
- LEVERNIER James and COHEN Hennig, *The indians and their captives*, Contributions in American studies, 31, Westport, Conn., Greenwood Press, 1977.
- MICHNO Gregory, MICHNO Susan, *A fate worse than death: Indian captivities in the West, 1830-1885*, Caldwell, Idaho, Caxton Press, 2007.
- NAMIAS June, *White captives: gender and ethnicity on the American frontier*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

2.5 ANTHROPOLOGIE

2.5.1 Anthropologie générale contemporaine, histoire de l'anthropologie et des sciences humaines

Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent, Paris, Institut national d'histoire de l'art, INHA, Musée du quai Branly, 2010.

Indiens des plaines, cat. exp. Paris, Musée du quai Branly, 8 avril - 20 juillet 2014, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 19 septembre 2014 - 11 janvier 2015, New York, Metropolitan Museum of Art, 3 mars - 10 mai 2015, Paris, Musée du quai Branly, Skira, 2014.

L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVII^e et XIX^e siècles), textes réunis et présentés par Sarga Moussa, Budapest, Torino, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 2003.

L'invention et la représentation des races au XVIII^e siècle, Bordeaux, Centre interdisciplinaire bordelais d'étude des Lumières, 2010, n° 14, 2^e semestre 2009.

The art of evolution: Darwin, Darwinisms, and visual culture, Hanover, N.H., Dartmouth College Press, 2009.

BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles et JACOMIEN SNOEP Nanette, *Exhibitions : l'invention du sauvage*, Arles, Actes Sud, Paris, Musée du quai Branly, 2011.

BLANCKAERT Claude, « Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIX^e siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, vol. 8, n° 29, premier trimestre 1995, pp. 31-54.

BLANCKAERT Claude (dir.), *Naissance de l'ethnologie ? : anthropologie et missions en Amérique, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du Cerf, 1985.

CONKLIN Alice L., *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*, Ithaca, Cornell University Press, 2013.

DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1991.

FABRE Daniel et PRIVAT Jean-Marie (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Presses universitaires de Nancy, 2011.

MACDONALD Sharon (dir.), *The politics of display: museums, science and culture*, London, New York, Routledge, 1998.

MALIGNE, Olivier Vincent, *Les nouveaux Indiens : une ethnographie du mouvement indianophile*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

POULOT Dominique, « Le musée, l'individu et les communautés », in *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation XVIII^e-XXI^e siècle*, coll. « HISTO-ART », vol. 1, n° 4, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, pp. 19-42.

RIVET Paul, « Les derniers Charruas », *Revista de la Sociedad "Amigos de la arqueología"*, t. IV, 1930, pp. 5-117.

RIVIALE Pascal, « L'américanisme français à la veille de la fondation de la Société des Américanistes », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 81, 1995, pp. 207-229.

RENNEVILLE Marc, *Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'éd. Sanofi-Synthélabo, 2000.

2.5.2 Anthropologie amérindienne

BINNEMA Theodore et NIEMI Melanie, « "Let the Line Be Drawn Now": Wilderness, Conservation, and the Exclusion of Aboriginal People from Banff National Park in Canada », *Environmental History*, vol. 11, No. 4, Oct. 2006, pp. 724-750.

DELANOË, Nelcya et ROSTKOWSKI, Joëlle, *Voix indiennes, voix américaines : les deux visions de la conquête du Nouveau Monde*, Paris, Albin Michel, 2003.

EWERS John C., « Intertribal Warfare as the Precursor of Indian-White Warfare on the Northern Great Plains », *Western Historical Quarterly*, October 1975, pp. 397-410.

EWERS John C., « Plains Indian Reactions to the Lewis and Clark Expedition », *Montana: The Magazine of Western History*, vol. 16, n° 1, Winter 1966, pp. 2-12.

HALLOWELL A. Irving, « Concordance of Ojibwa Narratives in the published works of Henry Schoolcraft », *The Journal of American Folklore*, vol. 59, n° 232, April - June 1946, pp. 136-153.

JACQUIN Philippe (dir.), *Terre indienne : un peuple écrasé, une culture retrouvée*, Paris, Autrement, 1991.

JACQUIN Philippe, « Petite histoire du scalp... », in *Les Collections de l'Histoire*, n° 54, janvier 2012, pp. 22-23.

LAUBIN Gladys and LAUBIN Reginald, *Indian dances of North America: their importance to Indian life*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LEVI-STRAUSS Claude, *La voie des masques*, Paris, Pocket, 2004.

MCDERMOTT John Dishon, *A guide to the Indian wars of the West*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

PASLER Jann, « Theorizing Race in Nineteenth-century France: Music as emblem of identity », *Musical Quarterly* 89, n° 4, December 21, 2006, pp. 459-504.

PHILLIPS Ruth B., *Trading identities: the souvenir in Native North American art from the Northeast, 1700-1900*, Seattle, Wash., London, University of Washington press, Montreal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1998.

RUBY Robert H. and BROWN John Arthur, *The Cayuse Indians: imperial tribesmen of Old Oregon*, University of Oklahoma Press, 2005.

2.5.3 Ecrits de l'époque, notices, articles, ouvrages

Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 14th pt. 2, 1892-1893, Government Publishing Office, 1897.

Arrivée en France de quatre sauvages Charruas par le brick français Phaéton, de Saint-Malo. Notice sur les Indigènes de l'Amérique du Sud et en particulier sur la tribu des Indiens Charruas, Paris, Impr. de H. Tillard, 1833.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils, Paris, E. Plon et Cie, T. 2, 1889.

Notice sur les six Osages, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1827.

Six indiens rouges de la tribu des grands Osages, arrivés du Missouri au Havre le 27 juillet 1827, sur le navire américain New-England, Paris, Delaunay, 4e éd., 1827.

ANONYME, « Histoire de la tribu des Osages, écrite d'après les six Osages actuellement à Paris. Par M. P. V*** », *Le Figaro*, 8 septembre 1827, n° 233, pp. 525-526

ANONYME, « M. Le Général Lafayette et les Osages », *Le Figaro*, 16 juillet 1829, n° 197, p. 2.

ANONYME, « Corps muqueux de la peau chez l'Américain, le nègre et le mulâtre par M. Flourens », *Gazette médicale de Paris*, tome quatrième année, Volume 4, 1836, p. 828.

FLOURENS, « Anatomie générale de la peau. Chapitre 1. De l'appareil pigmental de la peau dans l'Indien, le Nègre et le Mulâtre », in *Archives du Muséum d'Histoire naturelle, publiées par les professeurs-administrateurs de cet établissement*, Paris, Gide, 1843, t. 3, pp. 161-169.

GIRARD DE RIALLE Julien, « Les Peaux-Rouges au Jardin d'Acclimatation de Paris », *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, premier semestre 1884, pp. 3-7.

GUENOT Georges, « Le Monde Artistique. M. N. Guillemin et la statuaire indienne », *Revue des beaux arts*, 1852, t. 3, 22^e année, pp. 242-243.

LAFITAU Joseph François, *Mœurs des Sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain l'aîné, 1724.

MANTZ Paul, « Les O-Jib-Be-Was », *L'Artiste*, série 4, t. 4, 8^e livraison, 31 août 1845, pp. 136-137.

MOONEY James, « The Ghost-Dance Religion and the outbreak of 1890 », *Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 14th pt. 2, 1892-1893*, Government Publishing Office, 1897, pp. 843-886.

ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le Musée d'artillerie en 1889*, t. 1, Paris, Imprimerie Nationale, 1889.

SCHOOLCRAFT Henry Rowe, « Mon-Daw-Min or the origin of Indian Corn an Odjibwa Tale », in *Algic researches, comprising Inquires respecting the mental characteristics of the North American Indians, Indian Tales and Legends*, first series in two volumes, NY, Harper and Brothers, 1839, vol. 1.

SCHOOLCRAFT Henry Rowe, *Historical and statistical Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States*, Philadelphia, Lippincott, 1852, vol. II.

SCHOOLCRAFT Henry Rowe, *Archives of aboriginal knowledge, containing all the original papers laid before Congress respecting the history, antiquities, language,*

ethnology, pictography, rites, superstitions and mythology of the Indian tribes of the United States, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1860, vol. 6.

STARR Frederick, « Anthropological Work in Europe », *Popular Science Monthly*, May 1892, pp. 54-72.

TISSANDIER Gaston, « Les Peaux-rouges et les Américains de Frontière, à Paris », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, dix-septième année, deuxième semestre 1889, 1^{er} juin 1889, pp. 87-90.

TEXIER Victor, *Voyage aux prairies osages, Louisiane et Missouri, 1839-40*, Clermont-Ferrand, Perol, 1844.

VAIL Eugène Aaron, *Notice sur les Indiens de l'Amérique du Nord, ornée de quatre portraits coloriés, dessinés d'après nature, et d'une carte*, Paris, A. Bertrand, 1840.

VAILLAT Léandre, « L'archéologie américaine. Le mois archéologique », *L'Art et les Artistes*, 1905, t. 2, pp. IX-XIII.

2.6 IMAGINAIRES, VISION ET CONSTRUCTION DE L'AUTRE

2.6.1 Généralités

Ouvrages pluridisciplinaires

Eternelles coupables : les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours, Paris, Autrement, 2008.

Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie, Nancy, Association Emmanuel Héré, 2009.

ARASSE Daniel, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

HARTOG François, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade Ed., coll. « Points Essais », n° 597, 2008.

LAHJOMRI Abdeljlil, *Le Maroc des heures françaises*, Rabat, Marsam, Stouky, 1999.

PELTRE Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2003.

SAID Edward, *L'orientalisme. L'Orient crée par l'occident*, Paris, Seuil, 1980.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point Essai », n° 250, 2001.

UNIVERSITE DE PARIS VII, *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1979.

VIALLANEIX Paul et EHRARD Jean (eds), *Nos ancêtres les Gaulois*, Clermont-Ferrand, 1982.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Editions Allia, 2005.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme*, Paris, Ed. du Seuil, 2004.

STARBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2004.

Articles

GLENN PENNY H., « Elusive Authenticity: The Quest for the Authentic Indian in German Public Culture », *Society for Comparative Study of Society and History*, volume 48, issue 04, Octobre 2006, pp. 798-819.

KALIFA Dominique, « Les Fondamentaux de la Sécurité Chez les Apaches. Un texte de Paul Matter Revue politique et littéraire (1907) », *Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 18, 4^e semestre, 1994, pp. 159-161.

KALIFA Dominique, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Numéro 4, 2002, pp. 19-37.

NOCHLIN Linda, « The Imaginary Orient », *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 33-59.

PELTRE Christine, « Les “géographies” de l'art : physionomies, races et mythes dans la peinture “ethnographique” », *Romantisme*, 2005, Numéro 130, pp. 67-79.

PERNOUD Emmanuel, « L'enfant au square. Réalités et fictions de la peinture à la Belle Epoque », *Enfances & Psy*, 2010/1, n° 46, pp. 148-156.

PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle Epoque, les “Apaches”, premières bandes de jeunes », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007/1, n° 67, pp. 71-78.

STASZAK J. -F., « La construcción del imaginario occidental del “allá” y la fabricación de las “exóticas” : El caso de los koi moko maoris », in Herniaux D. y Lidon A (dir.), *Geografía de los imaginarios, Barcelona/Mexico*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012, pp. 179-210.

TILLIER Bertrand, « Portrait de l'artiste en tortionnaire : la caricature contre Rodin », *Recherches contemporaines*, n° spécial Image Satirique, 1998, pp. 277-289.

2.6.2 Monde sauvage et homme primitif

L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine France XVI^e-XXI^e siècle, Lyon, ENS éd., coll. « Sociétés, Espaces, Temps », 2009.

BERNARDIN DE SAINT PIERRE Jacques-Henri, *Mémoire sur la nécessité de joindre une ménagerie de ne chercher des modèles que dans la nature*, Paris, P.-F. Didot, 1792.

BURGAT Florence, « Réduire le sauvage », *Etudes rurales*, n° 129/130, Janv.-Juin 1993, pp. 179-188.

CORBIN Alain (dir.), *L'avènement des loisirs – 1850-1960*, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs histoire », 2009.

DUCROS Albert et Jacqueline (dir.), *L'homme préhistorique : images et imaginaire*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 2000.

JESSUP Lynda, « Landscapes of Sport, Landscapes of Exclusion: The “Sportsman's Paradise” in Late-Nineteenth-Century Canadian Painting », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, volume 40, Number 1, Winter, 2006, pp. 71-123.

LE MAOUT Emmanuel, *Le jardin des plantes description complète, historique et pittoresque du Museum d'Histoire naturelle (Oiseaux, Reptiles, Poissons, Insectes et Crustacés)*, deuxième partie, Paris, L. Curmer éditeur, 1863.

PATOU-MATHIS Marylène, *Le sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental : de la malédiction de Cham à l'identité nationale*, Paris, O. Jacob, 2011.

PASTOUREAU Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, Bonneton, 2001.

PASTOUREAU Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans Salammbô », in *Revue Flaubert* [En ligne], n° 10, « Animal et animalité chez Flaubert », 2010. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/sommaire.php?id=10>.

2.6.3 L'Indien et l'univers du spectacle

L'ambassadeur extravagant : Alexandre Vattemarre : ventriloque et pionnier des échanges culturels internationaux, Paris, Paris bibliothèques, Le Passage, Boston (Mass.), Boston Public Library, 2007.

Buffalo Bill and the Wild West, cat. exp. Brooklyn museum, New York, November 21, 1981 - January 17, 1982, Museum of art, Carnegie Institute, Pittsburgh, February 13 - April 4, 1982, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1981.

Le cirque : Regards sur les arts de la piste du XVI^e siècle à nos jours, Paris, Editions Plume, 1996.

The Circus 1870-1950, Hong Kong, Köln, Paris, Taschen, 2008.

Zoos humains, Paris, La Découverte, 2004.

GREAVES RAINGER Judy, « Buffalo Bill, Boulanger, and Bonheur: Trans-Atlantic cultural Exchanges in the Fin de siècle », in *Proceedings of the Wetsern Socity for French History Selected papers of the 1998 Annual Meeting*, Colorado Press, 2000, pp. 243-252.

GRIFFIN Charles Eldridge, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, Lincoln Neb., University of Nebraska Press, 2010.

JONES Eugene H., *Native Americans as shown on the stage, 1753-1916*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1988.

LA BEDOLLIERE Emile de, « Les Banquistes », *Les Français peints par eux-mêmes. Province : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1841, t. 1, pp. 130-144.

LEFRANÇOIS Thierry (dir.), *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, Paris, La Martinière, La Rochelle, musée du Nouveau monde, 1994.

MADDRA Sam A., *Hostiles ? : the Lakota ghost dance and Buffalo Bill's Wild West*, Norman, University of Oklahoma press, 2006.

RENNERT Jack, *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Paris, H. Veyrier, 1976.

2.7 ŒUVRES LITTÉRAIRES

2.7.1 Ouvrages du temps

AIMARD Gustave, *Les Rôdeurs de frontières*, Paris, Amyot, 1861.

BAUDELAIRE Charles, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. 2, 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Corti, 1986.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes. I.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 5^e réimpression, 1992.

CHAMPFLEURY, *Pierrot, valet de la mort : pantomime en sept tableaux*, Paris, impr. de Gerdès, 1846.

CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, « Note », t. XX, Paris, Lavocat Librairie, 1826.

CHATEAUBRIAND François-René vicomte de, *Voyage en Amérique : suivi des Natchez*, Paris, Lefèvre, 1838.

CHATEAUBRIAND François-René vicomte de, « Les Natchez », in *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Paris, Firmin Didot frères, 1863, t. 4, pp. 439-622.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Atala*, Librairie Gründ, 1938.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951.

CHATEAUBRIAND René de, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1969, t. I.

COOPER Fenimore, *Œuvres complètes illustrées par Alfred Johannot*, Paris, C. Gosselin, 1827-1830.

COOPER Fenimore, *Le Dernier des Mohicans*, Paris, Librairie Hachette, 1935.

COOPER Fenimore, « Le Dernier des Mohicans », in *Le Roman de Bas-de-Cuir*, trad. A. J. B. Defauconpret, Paris, Presse de la cité, 1989, pp. 401-695.

DAUDET Alphonse, *Sapho*, Paris, A. Lemerre, 1926.

FERRY Gabriel, *Impressions de voyages et aventures dans le Mexique, la haute Californie et les régions de l'or*, Bruxelles, tous les libraires, 1851.

GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859, 6 vol.

GAUTIER Théophile, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques* (Deuxième édition), Paris, Charpentier, 1874, T. 1.

GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Œuvres de la première jeunesse*, édition définitive d'après les manuscrits originaux, J. Hetzel, Paris, vol. 1, 1885.

LAMARTINE Alphonse de, *Première méditations poétiques, avec commentaire*, Paris, Hachette, 1912.

MAYNE REID Thomas, *Les chasseurs de chevelures ("the Scalps hunters")*, par le capitaine Mayne-Reid, Traduit par Allyre Bureau, New York, C. Lassalle, 1854.

MELVILLE Herman, *Le grand escroc*, Paris, Editions de Minuit, 1950.

MELVILLE Herman, *The Confidence Man: his masquerade: an authoritative text, contemporary reviews, biographical overviews, source, backgrounds, and criticism*, New York, W. W. Norton, 2006, 2nd ed.

NOIR Louis, *Les Rubis du Colorado*, Fayard frères, Paris, 1899, n° 18.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, cours professé à Liège en 1848-1849*, nouvelle édition annotée par Maurice Allem, Paris, Editions Garnier Frères, t. 1.

SAND George, *Autour de la table*, Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères Editeurs, 1876.

SAND George, *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, Paris, Editions du Sonneur, 2010.

OWENS Louis, *Le Chant du Loup*, trad. Danièle et Pierre Bondil, Albin Michel, coll. « Terre indienne », 1996.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « Discours sur les Sciences et les arts. Question proposée par l'Académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs », *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, t. 1, note n° 1, Paris, Chez Furne, Librairie-éditeur, 1835.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur les Inégalités*, Paris, Nathan, coll. « Les Intégrales de philo. », 1998.

VERNE Jules, *Le testament d'un excentrique*, illustrations par George Roux, 35 vues des Etats-Unis d'Amérique, carte des Etats-Unis d'Amérique, Paris, J. Hetzel, 1899.

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, introduction, bibliographie, relevé de variantes, notes et index par René Pomeau, Paris, Garnier Frères, (1761), 1963, vol. II.

2.7.2 Etudes littéraires et critiques

Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, Genève, Richard Switzer, 1970.

Chateaubriand, 1768-1848, exposition du centenaire, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1948.

Chateaubriand : Le voyageur et l'homme politique, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 15 janvier - février 1969, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1969.

La critique d'art en France, 1850-1900, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25 - 27 mai 1987, éd. Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC, 1989.

La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, éd. Jean-Paul Bouillon, Paris, Hazan, 1990.

La vie romantique : hommage à Loïc Chotard, Colloque de la Sorbonne, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Notice sur la vie et les écrits de M. Joël Barlow, Ministre Plénipotentiaire des Etats-Unis d'Amérique auprès de S.M. l'Empereur des Français, Paris, 1813.

Théophile Gautier et le Second Empire : actes du colloque international du Palais impérial de Compiègne, 13 - 14 - 15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éd., 2013.

CHESNEAUX Jean et CHEW Frances, « Jules Verne's Image of the United States », *Yale French Studies*, n° 43, The Child's part, 1969, pp. 111-127

COCKERHAM Harry, « Sur la première source plastique de Gautier retrouvée », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1973, LXXXII, novembre, 1973, pp. 324-326.

CORBIN Alain, « Du capitaine Mayne Reid à Victor Marguerite : l'évolution des lectures populaires en Limousin sous la III^e République », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 24, 1992, Recueil d'études offert à Gabriel Désert, pp. 453-465.

DERAIL-IMBERT Agnès, « The Last of the Mohicans ou l'incarnat de la nation », Belin, *Revue françaises d'études américaines*, 2005/3, n° 105, pp. 27-43.

DESTAIN Christian, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Le cavalier bleu, « coll. Idées reçues. Arts et culture », 137, 2007.

DROST Wolfgang et HENNINGES Ulrike, *Théophile Gautier. Exposition de 1859*, 5^e édition, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1992.

DROST Wolfgang, « Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier », LIV Congrès de l'Association, *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 401-421.

FUMAROLI Marc (dir.) *Chateaubriand et les Arts*, Paris, Éditions de Fallois, 1999.

FUMAROLI Marc, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Gallimard, 2006.

GAUTIER Théophile, GOETZ Adrien, KOVACS Itai, *L'Histoire du Romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

HANSELAAR Saskia, « La surmédiation picturale des poésies d'Ossian autour de 1800 », in *La médiation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles : études réunies et éditées par Florence Boulerie*, Centre de recherches sur l'Europe classique XVII^e et XVIII^e siècles, Tübingen, Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », vol. 205, 2013, pp. 293-305.

HILLIARD-D'AUBERTEUIL, *Mis Mac Rea : roman historique*, Philadelphie, 1784.

JASINSKI René, *Les années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.

LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, La Grande-Motte, C. Lacoste-Veysseyre, 1985.

LOJKINE Stéphane (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

MURRAY GIBB Margaret, *Le roman de Bas-de-Cuir : étude sur Fenimore Cooper et son influence en France*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1927, t. XXX.

PAVIE André-Georges-Sylvestre, *Médailleurs romantiques. Lettres inédites de Sainte-Beuve, David d'Angers, Mme Victor Hugo, Mme Ménessier-Nodier, Paul Foucher, Victor Pavie*, etc, Paris, E. Paul, 1909.

PICHOT Amédée, *Oeuvres de lord Byron : Don Juan*, Volume 5, Paris, Furne, 1836.

PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998.

REGARD Maurice, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1956.

REICHLER Claude, « Littérature et anthropologie. De la représentation à l'interaction dans une Relation de la Nouvelle-France au XVII^e siècle », *L'Homme*, 2002/4, n° 164, pp. 37-55.

ROULIN Jean-Marie, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand : fictions de la Révolution », *Dix-huitième siècle*, 1/2008, n° 40, pp. 665-682.

TABARANT A., *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942.

VENAYRE Sylvain, « Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860) », *revue Histoire et Société de l'Amérique latine*, n° 7, premier semestre 1998, pp. 123-137.

2.8 HISTOIRE DES ŒUVRES ET DES ARTISTES ETUDIÉS (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE)

2.8.1 Dictionnaires bibliographiques

A biographical dictionary of sculptors in Britain, 1660-1851, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2009.

British artists, 1880-1940: an Antique Collectors' Club research project listing 41,000 artists, Suffolk, Antique Collectors' Club, 2008.

The Grove encyclopedia of American art, Oxford New York, Oxford University Press, 2011.

Biographical encyclopedia of American painters, sculptors & engravers of the U.S: Colonial to 2002, Land O' Lakes, FL, Dealer's Choice Books, 2002.

The Benezit Dictionary of Artists, [En ligne], par Oxford University Press 2007-2014.

Who's who in American art, New York, London, R. R. Bowker, 1984.

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999, t. 6.

GROCE, George C. et WALLACE David H., eds. *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564–1860*, New Haven, Yale University Press, 1957.

KAREL David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée de Québec, Presses de l'université Laval, 1992.

KJELLBERG Pierre, *Les Bronzes du XIX^e siècle : dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1987.

LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, H. Champion, 1898-1921.

MACKAY James Alexander, *The dictionary of Western sculptors in bronze*, Woodbridge, Eng., Antique Collectors' Club, 1977.

OSTRANDER DAWDY Doris, *Artists of the American West: a biographical dictionary*, Chicago, Sage Books, 1974-1985.

RICHEMOND Stéphane, *Les Orientalistes. Dictionnaire des sculpteurs XIX^e-XX^e siècles*, Paris, les Ed. de l'Amateur, 2008.

SENECHAL Philippe, BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009, [En ligne].

TURNER Jane, *Encyclopedia of American art before 1914*, London Basingstoke Oxford New York, Macmillan reference, *Grove's dictionaries*, 2000.

2.8.2 Ouvrages, catalogues d'exposition, articles

Paul Wayland Bartlett

CHILD Theodore, « The Paris Salon of 1889. Third and Concluding Notice », *The Art Amateur*, July 1889, vol. 21, n° 2, p. 27.

CHILD Theodore, « The Paris Salon of 1889. What the American colony are sending », *The Art Amateur*, May 1889, vol. 20, n° 6, p. 126.

SOMMA Thomas P., *Paul Wayland Bartlett and the Apotheosis of Democracy, 1908-1916: the Pediment for the House Wing of the United States Capitol*, thèse d'histoire de l'art, Newark University of Delaware, 1990.

SOMMA Thomas P., « The Myth of Bohemian and the Savage Other: Paul Wayland Bartlett's "Bear Tamer" and "Indian Ghost Dancer" », *American Art*, vol. 6, n° 3, Summer, 1992, pp. 14-35.

TAFT Lorado, « Famous American sculptors », *The Mentor*, New York, NY, The Mentor Association, 1913, vol. 1, n° 36, pp. 1-11.

WHEELER Charles V., « Bartlett (1865-1925) », *The American Magazine of Art*, novembre 1925, vol. XVI, n° 11, pp. 573-585.

Albert Bierstadt

ANONYME, « Paintings at the Union League », *New York Daily Tribune*, Friday January 11, 1889.

Albert Bierstadt: art & enterprise, New York, Hudson Hills Press in association with the Brooklyn Museum, 1990.

Techniques of the Artists of the American West, Secaucus, NJ, Wellfleet Press, 1990.

BRADDOCK Allan C., *Poaching Pictures: Yellowstone, Buffalo, and the Art of Wildlife Conservation*, *American Art*, vol. 23, n° 3, Fall 2009, pp. 36-59.

HORNADAY William Temple, « The Extermination of the American Bison », *Annual Report of the Smithsonian Institution for the Year Ending June 30, 1887*, Washington, Government Printing office, 1889.

William Blair-Bruce

Into the light: the paintings of William Blair Bruce (1859-1906), cat. exp. Art Gallery of Hamilton, May 24 - October 5, 2014, Hamilton, Ontario, Art Gallery of Hamilton, 2014.

Ernest Leonard Blumenschein

Ernest L. Blumenschein retrospective, cat. exp. Colorado Springs Fine Arts Center, March 5 - April 16, 1978, Colorado Springs, The Center, 1978.

In contemporary rhythm : the art of Ernest L. Blumenschein, cat. exp. Albuquerque Museum of Art and History, June 8 - Sept. 7, 2008, Denver Art Museum, Nov. 15, 2008 - Feb. 15, 2009, and Phoenix Art Museum, March 15 - June 14, 2009, Norman, University of Oklahoma Press, 2008.

Karl Bodmer

Karl Bodmer's North American prints, Lincoln, University of Nebraska Press, Omaha, Neb., Joslyn Art Museum, 2004.

Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2002.

ANONYME, « Beaux-Arts. Salon de 1836. IX^e Article. Peinture », *L'Artiste*, première série, t. 11, 1836, pp. 165-170.

ANONYME, « Livres Nouveaux. France », *Le Journal des savants*, juillet 1840, pp. 443-448.

MERCEY Frédéric, « Le Missouri. Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord, par le prince Maximilien de Wied-Neuwied. II Astoria, by Washington Irving, III. Major Long's Expedition to the Rocky Mountains », *La Revue des Deux Mondes*, t. 8, 13^e année, nouvelle série, 1843, pp. 465-494.

WIED-NEUWIED Maximilien de, *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord, exécuté pendant les années 1832, 1833 et 1834*, Paris, A. Bertrand, 1841, t. II, pp. 386-387.

Antonio Bofill-Conill

FLAQUER I REVAUD Sílvia, PAGES I GILIBETS Maria Teresa, FONTBONA Francesc, *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986.

Emile André Boisseau

ABOUT Edmond, « Le Salon de 1869 », *La Revue des Deux Mondes*, 39^e année, seconde période, t. LXXXI, 1^{er} mai 1869, pp. 725-758.

GAUTIER Théophile, *Tableaux à la plume*, Paris, Le Livre à la carte, 1997.

PERIER Paul Casimir, *Propos d'art à l'occasion du salon de 1869 : Revue du Salon*, Paris, Michel Lévy, 1869.

Solon Hannibal Borglum

DAVIES A. Mervyn, *Solon H. Borglum, "a man who stands alone" ; a biography*, Chester, Conn., Pequot Press, 1974.

GOODRICH Arthur, « The Frontier in Sculpture », *World's Work* 3, mars 1902, pp. 1857-1874.

HASSRICK Peter, *The way West: art of frontier America*, New York, Abrams, 1977.

KOVINICK Phil, « South Dakota's "Other" Borglum », *South Dakota History*, summer 1971, vol. 1, n° 3, pp. 207-230.

John Gutzon de la Mothe Borglum

Gutzon Borglum (1867-1941): before Mount Rushmore, cat. exp. October 12-December 2, 1990, Art Museum of South Texas, Corpus Christi, Tex., The Museum, 1990.

Six wars at a time: the life and times of Gutzon Borglum, sculptor of Mount Rushmore, Sioux Falls, S.D., Center for Western Studies, Augustana College, Darien, Conn., Permelia Pub., 1985.

BORGLUM Gutzon, « Individuality, Sincerity and reverence in american Art », *The Craftsman*, vol XV, October 1908, n° 1, pp. 3-6

François-Joseph Bosio

DELAUNAY A. H., « Actualités. Souvenirs », *L'Artiste*, 1843, 3^e série, t. 4, pp. 108-113.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 avril 1845, X^e année, n° 3278, n. p.

HOUSSAYE Arsène, « Salon de 1845. La Sculpture », *L'Artiste*, 4 mai 1845, 4^e série, t. IV, 1^{ère} livraison, pp. 1-5.

THORE Théophile, *Le salon de 1845 ; précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, Alliance des arts, 1845.

John Joseph Boyle

FAIRMOUNT PARK ART ASSOCIATION, *Philadelphia's treasures in bronze and stone*, New York, Walker Pub. Co., 1976.

BACH Penny Balkin, *Public art in Philadelphia*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

BIGOT Charles, « Le Salon de 1887. Second article. La sculpture », *Revue bleue : politique et littéraire*, 1^{er} semestre, troisième série, t. XIII, 24^e année, 28 mai 1887, n° 22, pp. 687-691.

BIGOT Charles, *De Paris au Niagara : journal de voyage d'une délégation*, Paris, A. Dupret, 1887.

GILLE Philippe, « Charles Bigot », *La bataille littéraire*, Paris, Victor-Havard, Quatrième série, 1887-1888.

Frederic Arthur Bridgman

CARIOU André, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, Ed. "Ouest-France", 1994.

FORT Ilene Susan, *Frederick Arthur Bridgman and the American fascination with the exotic near east*, thèse d'histoire de l'art, New York, City University of New-York, 1990.

Ellridge Ayer Burbank

BROWNE Charles Francis, « Elbridge Ayer Burbank: a Painter of Indian portrait », *Brush and Pencil*, vol. 3, n° 1, Oct. 1898, pp. 16-35.

BURBANK E. A., « Studies of Art in American Life-III: In Indian Tepees », *Brush and Pencil*, vol. 7, n° 2, Nov. 1900, pp. 75-91.

HOXIE Frederick E., « Businessman, Bibliophile, and Patron: Edward E. Ayer and his Collection of American Indian Art », *Great Plains Quarterly*, vol. 9, n° 2, Spring 1989, pp. 78-88.

Auguste Canze

AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882*, Paris, Renouard, 1887.

Raoul Carré

AUBISSE Gérard, JOUBERT Éric, *Les peintres de Montmorillon : XIX^e-XX^e siècles*, Échiré, G. Aubisse, DL 2009.

CHAVANNE Blandine et GAUDICHON Bruno, *Catalogue raisonné des Peintures des XIX^e et XX^e siècles dans les collections du Musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, Le Musée, La Société, 1988.

KAHN Gustave, TURPIN Georges, *Raoul Carré, Cinquante-six reproduction de tableaux et dessins*, Paris, Edition Georges Girard, 1930.

George Catlin

Notice sur les indiens Iowas et sur Nuage blanc, I^{er} chef de la tribu venue des Plainnes du Haut Missouri, près des Montagnes Rocheuses, sous la conduite de G.H.C. Melody, Esq^{re} et accompagnés par Jeffrey Doraway, leur interprète favori. 8 Gravures sur bois par Porret, Paris, Imprimerie de Wittersheim, 1845.

ANONYME, « Les Ioways, » *Le Charivari*, 5 août 1845, pp. 1-2.

ANONYME, « Revue de la semaine », *L'Artiste*, 4^e série, t. 4, 2^e partie, livraison du 13 juillet 1845, pp. 17-20.

ACKERKNECHT Erwin H., « P. M. A. Dumoutier et la collection phrénologique du musée de l'Homme », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, X^e Série, t. 7, fascicule 5-6, 1956, pp. 289-308.

BEETEM Robert N., « George Catlin in France: his relationship to Delacroix and Baudelaire », *The Art Quaterly*, summer 1961, pp. 129-144.

DONALDSON Thomas, « The George Catlin Indian Gallery in the United States National Museum (Smithsonian Institution) with memoir and statistics », *Annual report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution showing the Operations, expenditures, and condition of the Institution to July 1885*, Washington, Government Printing office, Part II, 1885, Appendix (Part V), pp. 1-939.

FABRE Daniel, « L'effet Catlin », *Gradhiva*, 3 | 2006, Online since 08 June 2009. [En ligne].

GIRAUD Jean, « George Catlin. Le "cornac des sauvages" et Charles Baudelaire », *Mercure de France*, 16 fév. 1914, t. 107, n° 400, pp. 875-882.

LANOYE F. de, « Excursions parmi les tribus indiennes des bassins de la Columbia et du Haut-Missouri, d'après M. G. Catlin. 1855 - traduction et dessins inédits. II O-Kie Pa. Cérémonie religieuse et expiatoire des Indiens Mandans », *Le Tour du Monde*, premier semestre, janvier - juin 1869, n° XIX, 479^e livraison, pp. 161-176.

TRUETTNER William H., *The natural man observed: a study of Catlin's Indian gallery*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1979.

Jean-Baptiste Carpeaux

The passions of Jean-Baptiste Carpeaux, cat. exp. New-York, The Metropolitan Museum of Art, 10 mars - 26 mai 2014, Musée d'Orsay à Paris, 24 juin - 28 septembre 2014, New Haven, London, Distributed by Yale University Press, 2014.

CLEMENT-CARPEAUX Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la Vie de Jean-Baptiste Carpeaux*, Paris, impr. de Dousset et Bigerelle, 1934-1935.

HARDY André et BRAUNWALD Anny, *Dessins de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 1975.

MARGERIE Laure de, *Carpeaux : la fièvre créatrice*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1989.

MILLER Lisa Salay, « Carpeaux's America: Art and Sculptural Politics », in *Art and the Native American. Perceptions, reality, and Influences*, Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. X, pp. 197-206.

Jacques-Eugène Caudron

MONTAIGLON Anatole de, « Salon de 1852. V. Sculpture », *Revue des beaux-arts. Tribune des Artistes*, t. 3, 22^e année, 1852, pp. 185-190.

Ulpiano Checa y Sanz

ANONYME, *Le Gaulois*, 10 mai 1893, n° 3913, n. p.

ANONYME, « Figaro-Salon », *Le Figaro*, 30 juin 1893, 3^e série, 39^e année, p. 2.

ANONYME, « Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Supplément au Journal, Le temps*, 9 mai 1893, n° 11672, n. p.

GARCIA Ángel Benito, CHECA Ulpiano, *Autobiografía apócrifa. catálogo general*, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja, Madrid, Museo Ulpiano Checa, 2010.

JAVEL Firmin, « Guide - Salon. Champ de Mars », *Gil Blas*, 10 mai 1893, n° 4922, 15^e année, pp. 2-3.

LE SENNE Camille, « La Musique et le théâtre au Salon du Champ de Mars », *Le Ménestrel*, 25 juin 1893, 59^e année, n° 26, pp. 204-205.

Gustave Courtois

Dessins, destins : Gustave Courbet, 1819-1877, Gustave Courtois, 1852-1923, cat. exp. Musée Maison natale Gustave Courbet à Ornans, musée départemental, juillet-août 1982, Ornans, Amis de Gustave Courbet et Le Musée, 1982.

Famous pictures reproduced from renowned paintings by the world's greatest artists, selected from the best and most noted art galleries of France, England, Italy, the United States and many other countries, Chicago, Stanton and Van Vliet co. Publishers, [c1917].

Peinture et société 1870-1914 : à travers les collections des musées de Franche-Comté, Exposition, Collections du musée de Franche-Comté, 18 décembre 1982.

BLONDEAU Georges, « Chapitre VII. Les élèves de Jeanneney », *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 1911*, Besançon, 1912, 8^e série, 6^e vol., pp. 209-235.

COMTE Jules, « Salon de 1884 », *L'illustration-Journal universel*, n° 2149, 3 mai 1884, p. 287.

MERSON Olivier, *Le Monde illustré*, 3 mai 1884, 28^e année, n° 1414, pp. 275-286.

ROSSITER Johnson, *Author's digest; the world's great stories in brief*, New York, Issued under the auspices of the Author's Press, 1908.

RAMEAU Henri, *Disciples de Gérôme : P. Dagnan-Bouveret, G. Courtois, L. Girardot, J.-A., Muenier*, Vesoul, H. Rameau, 1979.

Eanger Irving Couse

GRAFE Steven L., *Eanger Irving Couse on the Columbia River*, Goldendale, Wash., Maryhill Museum of Art, 2013.

KIBBEY, « W. Couse », *The Taos News*, Thursday, September 12, 1968.

WOLOSHUK Nicholas, *E. Irving Couse: 1866-1936*, Santa Fe, Santa Fe Village Art Museum, 1976.

Charles Cumberworth

Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres. sous la direction de M. W. Duckett, Paris, Firmin Didot, frères, fils, 1853-1860, t. 7, seconde édition.

Cyrus Edwin Dallin

The West explored: the Gerald Peters collection of western American art, cat. exp. Gene Autry Western Heritage Museum, Los Angeles, Nov. 1988, Santa Fe, N.M., Gerald Peters Gallery, 1988.

LONG E. Waldo, « Dallin, Sculptor of Indians », *The World's Work*, vol. 54, sept 1927, pp. 563-568.

DOWNS William Howe, « Cyrus E. Dallin, Sculptor », *Brush and Pencil*, vol. 5, n° 1, Oct., 1899, pp. 1-18.

MARX Roger, « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique Larousse*, n° 306, t. IX, 15 juillet 1899, p. 541-560.

TAFT Lorado, « American Sculpture at the Exposition, I », *Brush and Pencil*, vol. 6, n° 4, Jul., 1900, pp. 164-175.

THAYER HODGES Katherine, « Dallin the sculptor his Indian stories in marble », *American Magazine of art*, October 1924, pp. 521-527.

Jean Pierre Dantan, dit Dantan Jeune

Musée Dantan Jeune. Catalogue des bustes, statuettes, charges et caricature de Dantan Jeune à Paris 41, rue Blanche, imprimerie L. Danel, Lille, 1862.

Dantan jeune : caricatures et portraits de la société romantique : collections du Musée Carnavalet, Paris, Maison de Balzac, 1989.

La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps 1800-1830, t. 1, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1900.

ANONYME, « Musée Royal. Exposition de 1827. 7^e article », *Le Journal des artistes*, 30 décembre 1827, première année, n° 27, deuxième série, pp. 825-832.

Henri Decaisne

ALVIN Louis Joseph, « Notice biographique sur le peintre bruxellois Henri De Caisne », extrait du t. XXI, n° 10, *des Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1854.

GUEDRON Martial, « Henri Decaisne, “un adepte du “juste milieu” artistique” », *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n° 12, 1993, pp. 116-123.

JAL Auguste, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, pp. 117-120.

MABILLE DE PONCHEVILLE A., « Le peintre Henri Decaisne, inspirateur de Lamartine et de Musset », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1961, LXIII, pp. 226-237.

Les salons retrouvés : éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848, Répertoire des artistes ayant exposé dans les salons du Nord de la France : 1815-1848, Lille, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1993, t. 2.

Eugène Delacroix

Delacroix, le trait romantique, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

Mémorial de l'exposition du centenaire de la mort d'E. Delacroix, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1963.

Ernest Chesneau, « Sections étrangères, Groupe 1 Peinture et Dessins », *Exposition universelle de 1867 à Paris*.

Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique, actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2005.

Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868.

Une passion pour Delacroix : La collection Karen B. Cohen, cat. exp. Musée National Eugène Delacroix, 16 décembre 2009 - 5 avril 2010, Paris, Musée du Louvre éd., 2009.

F., « Exposition de 1835 », *Journal des Artistes*, 8 mars 1835, 9^e année, I^{er} volume, n° 10, pp. 145-151.

GRIGSBY Darcy Grimaldo, « “Whose colour was no black nor white nor grey, But an extraneous mixture, which no pen Can trace, although perhaps the pencil may” : Aspasia and Delacroix’s Massacres of Chios », *Art History*, Volume 22, Issue 5, December 1999, pp. 676-704.

L'amateur sans prétention, « Salon de 1824. Septième article », *le Mercure du XIX^e siècle*, n° 7, 1824, pp. 199-200.

MOREAU-NELATON Etienne, *Delacroix raconté par lui-même*, H. Laurens, 1916, t. 2.

PLANET Louis de, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, Société de l'histoire de l'art français, André Joubin éd. Paris, 1929.

ROBAUT Alfred et CHESNEAU Ernest, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay Frères, 1885.

SCHËLCHER Victor, « Salon de 1835. Deuxième article », *Revue de Paris*, 5 avril 1835, t. 16, pp. 44-61.

SERULLAZ Arlette et MACHEREL Claude, « Quand Delacroix croqua-t-il des Ojibwas ? Un entretien d'Arlette Sérullaz avec Claude Macherel », *Gradhiva*, 3, 2006, [En ligne].

SERULLAZ Maurice, *Les dessins de Delacroix : dessins, aquarelles et lavis*, France, Morancé, [n.d.].

TINTEROW Gary, « Eugène Delacroix. The Natchez », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XLVIII, n° 2, autumn 1990, pp. 41-42.

Auguste Joseph Delessard

GONCOURT Edmond et Jules de, *Etudes d'art : Le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Libraire des Bibliophiles, E. Flammarion successeur, 1894.

Henri Deluermoz

ALEXANDRE Arsène, « Les Salons de 1914. Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 12 avril 1914, n° 102, pp. 3-4.

REBOUSSIN Roger, « Henri Deluermoz », *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, t. XV, n° 75, mars 1927 à Juillet 1927, pp 205-211.

Francisque Duret

ANONYME, « Beaux-Arts. Salon de 1836. 6^e article. Sculpture », *L'Artiste*, 1836, 1^{ère} série, t. 11, pp. 121-125.

BEULE Charles-Ernest, *Notice sur la vie et les œuvres de Francisque Duret par M. Beulé secrétaire perpétuel lue dans la séance publique de l'académie des Beaux-Arts*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1866.

BENOIST Luc, *La sculpture romantique*, Paris, Gallimard, 1994.

BLANC Charles, « Francisque Duret », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1866, t. XX, 116^e livraison, pp. 97-118.

HERAN Emmanuelle, « Le Chactas de Francisque Duret », *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, n° 1/2, 1994, pp. 36-51.

THORET Théophile, « Salon de 1836 », *Revue de Paris*, 10 mai 1836, t. 29, nouvelle série, pp. 25-33.

Henry Farny

The realistic expressions of Henry Farny: a retrospective, Santa Fe, N.M., Gerald P. Peters Gallery, 1981.

Henry Farny 1847-1916, Austin, Tex., Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin, 1983.

MEYN Susan L. and FARNY Henry François, *Henry Farny paints the Far West*, Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 2007.

TAFT Robert, « The Pictorial record of the Old West Artists of Indian Life Henry Farny », *The Kansas Historical Quarterly*, february 1950, vol. XVIII, n° 1, pp. 1-19.

Emmanuel Frémiet

BIEZ Jacques de, *Emmanuel Frémiet*, Paris, Jouve & Cie, 1910.

CHEVILLOT Catherine, *Emmanuel Frémiet : 1824-1910 : la main et le multiple*, cat. exp. Musée des beaux-arts de Dijon, 5 novembre 1988 - 16 janvier 1989, Musée de Grenoble, 23 février 1989-30 avril 1989, Dijon, Musée des beaux-arts, Grenoble, Musée de Grenoble, 1988.

Félix-Nicolas Frillié

MAGNIN Jeanne, *Peinture au musée de Dijon*, Darantière, Dijon, 1914.

Jacques Victor Eugène Froment-Delormel

Le livre d'or des peintres exposants vivants au 1^{er} janvier 1900, 1^{ère} édition 1900-1901-1902, Etampes, imprimerie L. Humbert-Droz, 1903.

LA BEAUME Pierre Joseph Jules Jeanneau dit Jules, « Salon de 1853 », *La Sylphide*, 20 juin 1853, pp. 260-262.

MASSONAUD Dominique, *Le nu moderne au salon (1799-1853) : revue de presse*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005.

VUILLEMOT Georges, « Carnets d'Eugène Froment et album romain d'Amaury-Duval », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1972, 22^e année, n° 6, pp. 497-498.

Claude Gautherot

Annales du musée de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts, Paris, chez C.P. Landon, 1806.

Biographie nouvelle des contemporains : ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers ; précédée d'un tableau par ordre chronologique des époques célèbres et des évènements remarquables, tant en France qu'à l'étranger, depuis 1787 jusqu'à ce jour, et d'une table alphabétique des assemblées législatives, à partir de l'assemblée constituante jusqu'aux dernières chambres des pairs et des députés, vol. 9, Paris, Librairie historique, 1820-1825.

Musée de peinture et de sculpture ; ou, Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil ; avec notice descriptives critiques et historique, par Duchesne Aîné, Paris, Audot éditeur, 1831, vol. 12.

LANDON Charles Paul, *Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1801-1809, vol. 3.

LANDON Charles Paul, « Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure. Examen des ouvrages Exposés au Salons », *Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, vol. 2, 1802.

Anne-Louis Girodet de Roucy Trioson

Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France sur les ouvrages admis au Concours pour les Prix décennaux, Paris, Baudouin et Cie, novembre 1810.

B., « Beaux-Arts. Salons de 1808. n° IX. M. Girodet », *Journal de l'Empire*, 19 novembre 1808, pp. 1-4.

BELLENGER Sylvain, *Girodet, 1767-1824 : l'album de l'exposition*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005 - 2 janvier 2006, Chicago, the Art institute of Chicago, 11 février - 30 avril 2006, New York, the Metropolitan museum of art, 22 mai - 27 août 2006, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 12 octobre 2006 - 21 janvier 2007 Paris, Gallimard, Musée du Louvre éd., 2005.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1845. Quatrième article », *La Presse*, 20 mars 1845.

LANDON Charles-Paul, *Salon de 1808 : recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 14 octobre 1808*, Paris, C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1808, t. 2.

LEMONNIER Henry, « L'«Atala» de Chateaubriand et l'«Atala» de Girodet », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1914, 56 année, quatrième période, t. 11, pp. 363-371.

Sylvain-Paul-Frédéric Grateyrolle

ZIMMER Thierry, *l'Etat et l'art (1800-1914) : l'enrichissement des bâtiments civils et militaires en Limousin*, Limoges, D.R.A.C, 1999.

Théodore Charles Gruyère

ANONYME, « Notabilia of the Universal Exhibition. Modern Sculpture », *The Art Journal*, New Series, vol. VI, London, Virtue & Co, 1867, pp. 155-156.

CHATROUSSE Emile, « Les statuaires Français à l'Exposition Universelle de Londres », *L'Artiste*, 1^{er} août 1862, nouvelle période, 3^e livraison, 32^{ème} année, t. II, pp. 49-53.

A. J. DU PAYS, « Salon de 1857, 15^{ème} article. La Sculpture », *L'Illustration. Journal universel*, 10 octobre 1857, 2^e semestre, vol. XXX, n° 763, pp. 235-238.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 1857, nouvelle série, t. II, pp. 183-185.

PLANCHE Gustave, « Le Salon de 1846. La Sculpture », *La Revue des Deux Mondes*, t. 14, 16^e année, nouvelle série, avril-juin 1846, pp. 671-684.

Théodore Gudin

SUE Eugène, « Peintres de marine. Th. Gudin. I. Naufrage en Seine », *France Maritime*, Paris, Chez Postel, Librairie-éditeur, t. 3, 1837, p. 159.

Louis Philippe Hébert

La Revue Canadienne, janvier 1901, p. 48.

Louis-Philippe Hébert, cat. exp. Musée du Québec, 7 juin - 3 septembre 2001 et au Musée des beaux-arts du Canada, 12 octobre 2001 - 6 janvier 2002, Québec, Musée du Québec, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2001.

FRECHETTE Louis, « L'atelier d'Hébert », *La Patrie*, 18 mai 1895, p. 1.

Louis Hersent

Louis Hersent : peintre d'histoire et portraitiste, cat. exp. Paris, Maison de la vie romantique, 29 septembre 1993 - 9 janvier 1994 Paris, Paris-musées, 1993.

ANONYME, « Mouvement des arts et de la curiosités. Concours de l'Ecole des Beaux-Arts. Envois des pensionnaires de l'académie impériale des Beaux-Arts à Rome », *Gazette des Beaux-Arts*, 44^e livraison, t. VIII, 15 octobre 1860, pp. 117-128.

CHAUSSARD, Pierre-Jean-Baptiste *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle: Salon de 1806. Ouvrage dans lequel les principales productions de l'école actuelle sont classées, expliquées, analysées... et représentées dans une suite de dessins exécutés et gravés par les plus habiles artistes...*, Paris, chez F. Buisson, 1806.

LANDON Charles Paul, *Les Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, Paris, chez C. P. Landon de l'Imprimerie Royale, 1801-1809, vol. 12, pp. 93-94.

Marie-Victoire Jaquotot

ANONYME, *Le Courrier Français*, 1^{er} janvier 1830, p. 4.

LAJOIX Anne, *Marie-Victoire Jaquotot 1772-1855 : Peintre sur porcelaine*, Archives de l'art français, nouvelle période, t. XXXVIII, Paris, Société de l'Histoire de l'Art Français, 2006.

Paul Kane

LAVALLÉE Charles, « Un artiste [P. Kane] chez les Peaux-Rouges », *Revue des Deux Mondes*, 1859, t. 22, pp. 969-971.

MACLAREN I. S., « “I Came to Rite Thare Portraits”: Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal*, vol. 21, n° 2, 1989, pp. 7-21.

MACLAREN I. S., « Paul Kane's Wanderings of an Artist and the Rise of Transcontinental Canadian Nationalism », *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 213, Summer 2012, pp. 16-38.

Pierre-Eugène Lacoste

Tableaux, aquarelles dessins, études, documents et le costume du Théâtre, provenant de son atelier et tableaux de sa collection particulière, notice et préface par Eugène Maillard, vente du 8 mars 1909, s. l., s. n., 1909.

VILLEMOT Auguste, « La vie à Paris », *Chroniques du Figaro*, série 1, Paris, Hetzel, 1858, pp. 244-250.

VERNE Jules, « Salon de 1857 », *Revue des Beaux-Arts. Tribune des Artistes*, t. 8, 27^e Année, livraisons 12 à 18, 15 juin - 15 septembre 1857, pp. 305-313.

Alfred Laliberté

CLOUTIER Nicole, *Laliberté*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1990.

LEGENDRE Odette, *Alfred Laliberté sculpteur*, Montréal, Boréal et Société Radio Canada, 1989.

PORTER John R., *Pour la mémoire du sculpteur Alfred Laliberté, 1878-1953 : essai critique en marge d'une exposition*, Département d'histoire, Ste-Foy, Dép. d'histoire, Université Laval, 1993.

VAILLANCOURT Emile, « Un sculpteur canadien Alfred Laliberté », *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, t. 3, n° 19, juillet 1921, pp. 406-409.

Jean-Jacques-François Le Barbier, dit Le Barbier l'aîné

Œuvres complètes de Diderot, Salon de 1781, t. XII, Nendeln, Kraus reprint, 1966.

La Révolution en Haute-Normandie, 1789-1802, Rouen, Editions du P'tit Normand, 1989.

ANONYME, *Galimatias Anti-critique des tableaux du Salon, ou la cause des meilleurs peintres et sculpteurs plaidée par un avocat*, Neufchatel, 1781.

BLANC Charles, « Ecole française », *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, Vve J. Renouard et H. Loones, t. III, 1863, pp. 29-30.

DAVIS Peggy, « Allaitement funèbre et Caritas Indiana : les vertus maternelles d'une "race" en voie d'extinction au Nouveau Monde », *Actes du 3^e colloque Etudiant du Département d'Histoire*, Québec, artefact – CELAT, 2004, pp. 37-58.

DELILLE Jacques, *L'imagination poème en huit chants*, Paris, A. Hiard, 1832.

STANDEN Edith A., « Jean-Jacques-François Le Barbier and Two Revolutions », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 24, 1989, pp. 255-274.

SMITH Margaret Denton, « LeBarbier's "Un Canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant": an Emblem Of Respect For The Dead In the Aftermath Of

The French Revolution », *Notes in the History of Art*, vol. 9, n° 3, Spring 1990, pp. 19-23.

William de Leftwich Dodge

William de Leftwich Dodge: impressions home and abroad, with sculpture by Frederick William MacMonnies, New York, Beacon Hill Fine Art, 1998.

DODGE KIMBROUGH Sara, *Drawn from life: the story of four American artists whose friendship & work began in Paris during the 1880s*, Jackson, University Press of Mississippi, 1976.

PLATT Frederick, « A Brief Autobiography of William de Leftwich Dodge », *The American Art Journal*, vol. 14, n° 2, spring 1982, pp. 55-63.

Louis Auguste Legrand

MAUCLAIR Camille, *Louis Legrand portrait de l'artiste pas lui même*, Paris, H. Babou, 1931.

La Peinture française au Musée Pouchkine, Paris, Editions Cercle d'art, Léninegrad, Editions d'art Aurore, 1980.

VASSUTINSKY-MARCADE Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, thèse de 3^e cycle en Etudes slaves, Paris, Université Paris X Nanterre, 1968, vol. 2.

VASSUTINSKY-MARCADE Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe : 1863-1914*, Lausanne, Éd. l'Âge d'homme, 1971.

Pierre Jérôme Lordon

F., « Société des Amis des Arts. Exposition de 1827. 7^e article », *Journal des artistes*, Paris, 8 avril 1827, première année, n° 14, pp. 209-213.

Henriette Lorimier

Le cardinal Fesch et l'art de son temps, Paris, Gallimard, Ajaccio, Musée Fesch, 2007.

FRIED Michael, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

OPPENHEIMER Margaret Ann, *Women Artists in Paris: 1791-1814*, sous la direction de Robert Rosenblum, thèse d'histoire de l'art, Institute of Fine Arts, New York, New York University, 1996.

POUGETOUX Alain, « Peinture troubadour, histoire et littérature : autour de deux tableaux des collections de l'Impératrice Joséphine », *Revue du Louvre*, 1994-2, pp. 51-60.

POUGETOUX Alain, « Un autoportrait d'Henriette Lorimier », *Bulletin de la société des amis des musées de Dijon*, 1995-1, pp. 47-51.

Maximilien Luce

Correspondance de Fanny et Félix Fénéon avec Maximilien Luce, éd. établie par Maurice Imbert, Tusso, du Lérot, 2001.

Maximilien Luce, Lausanne, Paris, Bibliothèque des arts, 1982.

ANONYME, « Exposition Luce », *L'Art et les Artistes*, t. 4, octobre 1906-mars 1907, pp. 448-449.

CAZEAU Philippe, *Maximilien Luce*, Lausanne, Paris, Bibliothèque des arts, 1982.

GUILLEMOT, « Le mois artistique. Exposition Luce », *L'Art et les Artistes*, t. 3, avril-septembre 1906, p. 133.

LUCE Maximilien et BOUIN-LUCE Jean, *Maximilien Luce : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Editions JBL, 2 vol., 1986.

Hermon Atkins MacNeil

Perspectives on American Sculpture Before 1925, coll. « The Metropolitan museum of art symposia, New Haven », Conn., London, Yale University Press, 2004.

B. P., « Recherches sur la bibliographie de la Danse hopi du serpent », *Journal de la Société des Américanistes*, 1939, vol. 31, n° 1, pp. 258-259.

TAFT Lorado, « American Sculpture at the Exposition », *Brush and Pencil*, vol. 6, n° 4 July 1900, pp. 164-175.

Francis Blackwell Mayer

DIPPIE Brian, *Catlin and his contemporaries: the politics of patronage*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

HEILBRON Bertha L., *With pen and pencil on the frontier in 1851: the diary and sketches of Frank Blackwell Mayer*, St. Paul, Minnesota Historical Society Press, 1986.

MAYER Francis B., *Drawings and paintings*, Baltimore, 1872.

PAGE Jean Jepson, « Francis Blackwell Mayer Painter of the Minnesota Indian », *Minnesota History*, vol. 46, n° 2, Summer, 1978, pp. 66-74.

Constant Mayer

ANONYME, *Figures contemporaines, tirées de l'album Mariani... Soixante-seize gravures à l'eau-forte par A. Lalauze. Causerie préliminaire par Armand Silvestre*, Paris, H. Floury, second volume, 1896.

CASTAN Auguste, *Histoire et Description des Musées de la ville de Besançon*, Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1889.

HARVEY Eleanor J., *The Civil War and American Art*, Washington (D.C.), The Smithsonian American Art Museum, 2012.

Henry Mosler

Henry Mosler Rediscovered: A Nineteenth-Century American-Jewish Artist, Los Angeles, Calif., Skirball Museum, Skirball Cultural Center, 1995.

FOLEY Brigitte M., « Henry Mosler. Figure drawings for narrative paintings », *American Art review*, vol. VIII, n° 3, June-August 1996, p. 102.

Elie Nonclercq

LAFENESTRE Georges, *Exposition des beaux-arts, le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881.

Auguste Louis Marie Ottin

PLANCHE Gustave, « Le Salon de 1846. La Sculpture », *La Revue des Deux Mondes*, t. 14, 16^e année, nouvelle série, avril-juin 1846, pp. 671-684.

Auguste Préault

Auguste Préault : sculpteur romantique : 1809-1879, cat. exp., Musée d'Orsay, 20 février - 18 mai 1997, Blois, Château de Blois, 20 juin - 28 septembre 1997, Amsterdam, Van Gogh Museum, 17 octobre 1997 - 11 janvier 1998, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1997.

BÜRGER William, *Salon de 1863*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, 1861-1863.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.

Alexander Phimister Proctor

Sculptor in buckskin: the autobiography of Alexander Phimister Proctor, Norman, University of Oklahoma Press, 2009.

Wildlife and western heroes: Alexander Phimister Proctor, sculptor, Fort Worth, Tex., Amon Carter Museum, 2003.

FRASER Georgia, « The Sculptors of the United States Pavilion at the Paris Exposition », *Brush and Pencil*, vol. 5, n° 5, Feb. 1900, pp. 233-235.

MELLINKOFF Abe, « Phimister Proctor, sculptor, in S.F. Perpetuates Older days of Plains in Bronze », *San Francisco Chronicle*, Sunday, August 23, 1936.

TAFT Lorado, « A. Phimister Proctor », *Brush and Pencil*, vol. 2, n° 6, Sept. 1898, pp. 241-248.

Frederic Remington

HASSRICK Peter H. et WEBSTER Melissa J., *Frederic Remington: a catalogue raisonne of paintings, watercolors and drawings*, Cody (Wyo.), Buffalo Bill historical center, Seattle [Wash.], Washington, London, University of Washington press, 1996, vol. 1.

SPLETE Allen P. and SPLETE Marilyn D., *Frederic Remington-selected letters*, New York, Abbeville Press, 1988.

Gaston Roulet

ANONYME, *Le Monde illustré*, 14 avril 1888, 32^e année, t. 62, n° 1620, p. 231.

FAUCHER DE SAINT-MAURICE Narcisse-Henri-Édouard, *Loin du pays. Souvenirs d'Europe d'Afrique et d'Amérique*, Québec, Imprimerie générale de A. Coté et Cie, 1889, deuxième volume.

ROULLET Gaston, *De l'Atlantique au Pacifique, Canada. Tableaux et aquarelles par Gaston Roulet...*, Paris, G. Petit, 1888.

Jules Emile Saintin

Charles Garnier, un architecte pour un empire, cat. exp. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 26 octobre 2010 - 9 janvier 2011, Paris, Beaux-arts de Paris, les éd., 2010.

CARREAU Raphaële, *Jules Emile Saintin : sur la piste des Indiens : exposition-dossier sur "La piste de guerre"*, Chaumont, le Pythagore, 2013.

CHERRIER Henri, « Notice sur Jules Emile Saintin », *Annuaire de la Société des amis des livres*, n° 53, Paris, Conquest, 1898, pp. 23-55.

Edward Warren Sawyer

Au creux de la main : la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012.

COMPARETTE Thomas Louis, « Coins and Medals in the United States in 1913 », *American Journal of Numismatics*, n° 47, 1913, pp. 142-158.

SAUNIER Charles, « La gravure en médailles aux salons », *Art et décoration*, t. XXV, janvier-juin, 1909, pp. 191-200.

SAWYER Edward W., « My work among the Indians by Edward W. Sawyer », *American Journal of Numismatics*, n° 47, XLVII, 1913, pp. 159-163.

Théophile Jules Schuler

Un Romantique alsacien : Théophile Schuler, 1821-1878, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 1979.

HAUG Hans, *Un romantique alsacien : Théophile Schuler, 1821-1878*, Impr. des Dernières nouvelles de Strasbourg, 1928.

DeCost Smith

SMITH DeCost, « Jean François Millet's drawings of American Indians », *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. LXXX, n° 1, 1910, pp. 78-84.

SMITH DeCost, *Red Indian experiences*, London, G. Allen and Unwin, printed by Bradford and Dickens, 1949.

BLAU Harold, « Function and the False Faces: A Classification of Onondaga Masked Rituals and Themes », *The Journal of American Folklore*, vol. 79, n° 314, Oct. - Dec., 1966, pp. 564-580.

FENTON William N., *The false faces of the Iroquois*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987.

Gustave Surand

ANONYME, *Le Figaro*, 1^{er} mai 1884, n° 122, p. 1.

ANONYME, *Le Temps*, 12 juin 1884, n° 8446, n. p.

ANONYME, *Le Gaulois*, 3 mai 1884, numéro bis, p. 3.

ANONYME, *Le Monde Illustré*, 3 mai 1884, 28^e année, n° 1414.

DAYOT Armand, *Salon de 1884. Cent planches en photogravures, par Goupil et Cie*, Paris, L. Baschet, 1884.

DONCIEUX George, « La peinture en 1884 », *La Controverse : revue des objections et des réponses en matière de religion...*, 15 mai 1884, nouvelle série, t. 1, pp. 484-505.

FOUQUIER Henry, « Le Salon de 1884 », *Gil Blas*, 1^{er} mai 1884, 6^e année, n° 1626, pp.1-4.

GUYMON Camille, « Le Mouvement artistique », *La Lanterne*, 29 juillet 1884, 8^e année, n° 2656, n. p.

John Vanderlyn

EDGERTON Samuel Y. Jr., « The Murder of Jane McCrea: The Tragedy of an American “Tableau d’Histoire” », *Art Bulletin*, Decembre 1965, n° 47, pp. 481-492.

PINKERTON John, *Recollections of Paris, in the Years 1802-3-4-5*, Longman, Hurst Rees and Orme, London, 1806, vol. I.

REBORA Carrie, “Robert Fulton’s Art Collection,” *American Art Journal*, 1990, vol. 22, n° 3, pp. 40-64.

TOWNSEND OEDEL William, *John Vanderlyn: French Neoclassicism and the Search for an American Art*, sous la direction de Wayne Craven, thèse en histoire de l’art, Newark, University of Delaware, août 1981.

Simon-Harmon Vedder

GERDTS William H., « Sioux Indians going to a Pow Wow by Simon Harmon Vedder », *Arader Galleries Director’s report*, May - June 2012, pp. 6-7.

Augustus Saint-Gaudens

ANONYME, « Review of the Song of Hiawatha by Henry Wadsworth Longfellow », *Chamber’s Journal*, January 5, 1856.

DRYFHOUT John H., *The Work of Augustus Saint-Gaudens*, Hanover, NH, University Press of New England, 1982.

SAINT-GAUDENS Augustus, SAINT-GAUDENS Homer, BATCHELDER COLLECTION John Davis, *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens*, New York, The Century co., 1913, vol. 1.

Jean Schey

BARBIER Jean, « Acquisitions », *La Revue du Louvre*, n° 3, juin 1993, p. 87.

JANIN Jules, « Salon de 1839. Septième article. Sculpture », *L’Artiste. Journal de la littérature et des beaux arts*, 2° série, t. 2, 1839, pp. 301-311.

Charles Schreyvogel

ANONYME, « New York Art News », in *Brush and pencil*, February 5, 1900, p. 218.

HORAN James David, *The life and art of Charles Schreyvogel, painter-historian of the Indian-fighting army of the American West*, New York, Crown Publishers, 1969.

Joseph Henry Sharp

Special exhibition of Indian: Portraits painted from life by Joseph Henry Sharp, Washington, D.C., Cosmos Club, 1901.

The beat of the drum and the whoop of the dance: a study of the life and work of Joseph Henry Sharp, Santa Fe, N.M., Fenn Pub. Co., 1983.

WATKINS Marie, *Painting the American Indian at the turn of the century: Joseph Henry Sharp and his patrons, William H. Holmes, Phoebe A. Hearst, and Joseph G. Butler, Jr.*, thèse d’histoire de l’art, Tallahassee, Florida State University, 2000.

Douglas Tilden

ANONYME, *The Silent Worker, an illustrated monthly magazine for, by and about the Deaf of the English-Reading World*, volume 37, n° 4, Trenton, N. J. January 1925, n.p.

ALBRONDA Mildred, *Douglas Tilden, portrait of a deaf sculptor*, Silver Spring, Md., T. J. Publishers, 1980.

ALBRONDA Mildred, *Douglas Tilden: The Man and His Legacy*, Seattle, WA, Emerald Point Press, 1994.

François Michel Louis Tonetti-Dozzi

SAVELL Isabelle K., *The Tonetti Years at Snedens Landing*, New City, N.Y., Historical Society of Rockland County, 1977.

Douglas Stephen Volk

ANONYME, « Douglas Volk, Lincoln Painter, dies in Maine », *New York Herald Tribune*, February 7, 1935.

John Quincy Adams Ward

ANONYME, « The Indian in American Art », *The Crayon*, 3 janvier 1856, p. 28.

ANONYME, « Notabilia of the Universal Exhibition. Modern Sculpture », *The Art Journal*, New Series, vol. VI, London, Virtue and CO, 1867, p. 156.

ADAMS Adeline, *John Quincy Adams Ward; an appreciation*, New York, Printed by the Gilliss Press, 1912.

COHEN Michele and LEMMEY Karen, "Ward, John Quincy Adams." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed May 6, 2014, [En ligne].

KIRK Clara Marburg, *W.D. Howells and art in his time*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1965.

SHARP Lewis I, *John Quincy Adams Ward, dean of American sculpture: with a catalogue raisonné*, Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses, 1985.

ROGERS Milliard F., *Sketches and bozzetti by American sculptors 1880-1950*, Cincinnati, Ohio, Cincinnati Art Museum, 1987.

Adolphe Yvon

MENARD René, « Salon de 1870. Article premier », *Gazette des Beaux-Arts*, 12^e année, t. 3, 2^e période, 1^{er} juin 1870, pp. 489-514.

2.9 ETUDES THEMATIQUES

2.9.1 Correspondances et livres d'artistes, notes autobiographiques

CATLIN George, *Letters and notes on the manners, customs, and condition of the North American Indians*, London, published by the author at the Egyptian Hall, Piccadilly, printed by Tosswill and Myers, 1841, Volume 1.

CATLIN George, *Catlin's North American indian portfolio: hunting scenes and amusements of the Rocky Mountains and prairies of America; from drawings and notes of the author ... amongst 48 of the wildest and most remote tribes of savages in North America*, London, Geo. Catlin, Egyptian Hall, 1844.

CATLIN George, *Catlin's notes of eight years travels and residence in Europe, with his North American Indian collection: with anecdotes and incidents of the travels and adventures of three different parties of American Indians whom he introduced to the courts of England, France, and Belgium*, London, published by the author, volume 2, second edition, 1848.

COLE Thomas, *Essai sur le décor naturel américain*, trad. de Christian Fournier, introd. de François Brunet, notes de Karim G. Chabani, Ed. bilingue dir. par François Brunet, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2004.

COURBET Gustave, *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Tendoesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996.

DELACROIX Eugène, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, J. Corti, 2009, t. I, 1822-1857.

DELACROIX Eugène, *Journal : 1822-1863*, préf. de Hubert Damisch ; introd. et notes par André Joubin ; éd. rev. par Régis Labourdette, Paris, Plon, 1996.

KANE Paul, *Wanderings of an artist among the Indians of North America, from Canada to Vancouver's island and Oregon, through the Hudson's Bay company's territory and back again*, London, Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1859.

KANE Paul, *Les Indiens de la baie d'Hudson, promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord depuis le Canada jusqu'à l'île de Vancouver et l'Oregon à travers le territoire de la compagnie de la Baie d'Hudson, imité de l'anglais de Paul Kane par Edouard Delessert*, Paris, Amyot, 1861.

KANE Paul, *Voyage parmi les Indiens du Grand Nord-Ouest canadien et américain : un peintre voyageur sillonne les territoires de la Compagnie de la baie d'Hudson, 1845-1848*, traduit de l'anglais par Edouard Delessert ; traduction révisée et complétée par Eric Poix ; édition présentée et annotée par Eric Poix, Besançon, Ed. la Lanterne magique, 2012.

GONCOURT Jules de, *Journal des Goncourt*, 1861-1864, t. III, Paris, H. Champion, 2013.

GEROME Jean-Léon, *Notes autobiographiques*, présentées et annotées par Gérard M. Ackerman, Vesoul, S.A.L.S.A., 1981.

2.9.2 Catalogues français d'expositions

A fleur de peau : le moulage sur nature au XIX^e siècle, cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 29 octobre 2001 - 27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février - 19 mai 2002, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la Culture, 14 septembre - 17 novembre 2002 Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Balzac et la peinture, cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Tours, 29 mai - 30 août 1999, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1999.

Beauté animale, cat. exp. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars - 16 juillet 2012, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012.

Charles Cordier, 1827-1905 : l'autre et l'ailleurs, cat. exp. Musée d'Orsay, Paris, 2 février - 2 mai 2004, Musée national des Beaux-arts, Québec, 10 juin-6 septembre 2004 et Dahesh museum of Art, New York, 12 octobre 2004 - 9 janvier 2005, Paris, Editions de la Martinière, 2004.

Dans l'intimité de l'atelier : Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique, cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 24 avril - 22 juillet 2013, Arles, H. Clair, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013.

David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830, Grand-Palais, 16 novembre 1974 - 3 février 1975, Paris, Grand-Palais, 1974.

Jacques-Louis David, 1748-1825, cat. exp. Musée du Louvre, Département des peintures, Paris, Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989 - 12 février 1990, Paris, eds. de la Réunion des musées nationaux, 1989.

Lancelot-Théodore Turpin de Crissé 1782-1859, cat. exp. Musée des Beaux-Arts d'Angers, 16 décembre 2006 - 15 avril 2007, 10 mai - 30 juin 2007 à la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, Paris, Somogy Editions d'Art, 2006.

La grande parade : portrait de l'artiste en clown, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 mars - 31 mai 2004 et à Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 25 juin - 19 septembre 2004, Paris, éd. Gallimard, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2004.

La sculpture ethnographique : de la "Vénus hottentote" à la "Tehura" de Gauguin, cat. exp. Musée d'Orsay du 16 mars au 12 juin 1994, Les dossiers du Musée d'Orsay, n° 53, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Le Zoo d'Orsay, cat. exp. Roubaix, à La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent du 1^{er} mars - 25 mai 2008, Paris, Gallimard, 2008.

L'Invention du sentiment : aux sources du Romantisme, cat. exp. Musée de la musique, 2 avril - 30 juin 2002, Paris, Musée de la musique, Réunion des musées nationaux, 2002.

Mélancolie : génie et folie en Occident, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 février-7 mai 2006, Paris, Gallimard, 2005.

Quand Paris dansait avec Marianne : 1879-1889, cat. exp. Musée du Petit Palais, 10 mars-27 août 1989, Paris, Ed. Paris-musées, 1989.

Raphaël et l'art français, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 novembre 1983 - 13 février 1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.

Richard Parkes Bonington : du plaisir de peindre, cat. exp. Musée du Petit Palais, Paris, 5 mars - 17 mai 1992 Paris, Paris-musées, 1992.

Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848, cat. exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre-30 décembre 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

GEORGEL Chantal, *1848, la République et les arts vivants*, cat. exp. Musée d'Orsay célébrant le 150^e anniversaire de la Révolution de 1848 et de l'établissement de la Seconde République, Paris, A. Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998.

2.9.3 Travaux universitaires

BADET Muriel, *L'enlèvement : les mouvements du désir : ses représentations dans l'art occidental, de la Renaissance au XX^e siècle*, thèse soutenue sous la direction d'Yves Hersant, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2002.

BUHLER Doyle Leo, *Capturing the game: the artist-sportsman and early animal conservation in American hunting imagery, 1830s-1890s*, sous la direction du Professeur Joni L. Kinsey, thèse d'histoire de l'art, Iowa City, University of Iowa, 2011.

BURNS Emily, « "Warpaint and Feathers": Playing Indian in Paris », in *Innocence Abroad: The Construction and Marketing of an American Artistic Identity in France, 1880-1910*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction du Professeur Angela Miller, St. Louis, Washington University, dec. 2012.

CABAU Agathe, *Les sculptures des Canadiens Français aux Salons parisiens de 1890 à 1912 et aux Expositions Universelles de 1889 et 1900* sous la direction du Professeur Eric Darragon, mémoire de Master 2 soutenu à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2006.

DAGEN Philippe, *Le mythe du retour dans la peinture et les esthétiques en France, du symbolisme à l'abstraction*, thèse d'État en histoire de l'art, sous la direction de Bernard Dorival, Paris, Université Paris IV, 1993.

DAVIS Peggy, *Perception et invention du Nouveau Monde. L'américanisme étudié à travers les estampes françaises (1750-1850)*, thèse d'histoire de l'art, Québec, Université Laval, juin 2003.

DELANEY Susan Jean, *Representations of Chateaubriand's Atala in the Fine Arts and in the Popular Arts*, thèse d'histoire de l'art, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1979.

FINK Lois Marie, *The Role of France in American Art, 1850-1870*, thèse d'histoire de l'art, Chicago, University of Chicago, mars 1970.

FOGEL Marilyn, *A measure of progress: Native Americans in paintings and sculptures in the United States galleries of the Fine Arts Palace at the 1893 World's Columbian Exposition*, mémoire de master, San Jose, San Jose State University, 1994.

GUTTZEIT Carol J., *The Darwin Presence in American Painting 1859-1900*, thèse, Rutgers, the State University of New Jersey, 1996.

LEMEUX-FRAITOT Sidonie, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet Trioson (1767-1824)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Eric Darragon, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

MALACK Dominique-Valérie, *Identités, mémoires et constructions nationales ; la commémoration extérieure à Québec, 1889-2001*, thèse de doctorat en sciences géographiques, programme de sciences géographiques, Montréal : Université Laval, 2003, in Cyberthèses publication et diffusion en ligne des thèses, portail francophone des thèses électroniques [En ligne].

MOULINAT Francis, *Théophile Gautier critique d'art, dans les années 1830*, sous la direction de Bruno Foucart, thèse d'histoire de l'art, Université de Paris IV, 1995.

NEAL Kenneth, *The decline of Indian Subjects in American painting after 1865*, mémoire de Master, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1983.

NEUMANN COEN Rena, *The Indian As The Noble Savage In Nineteenth Century American Art*, thèse d'histoire de l'art, Minneapolis, University of Minnesota, août 1969.

REGARD Maurice, *Gustave Planche (1808-1857)*, thèse principale pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris le 22 mai 1954, Paris, Nouvelles éditions latines, 1956.

PRATT Stephanie, *American Indians in British art, 1700-1840*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005.

SWEENEY HIGHT Kathryn, *The frontier Indian in White art, 1820-1876: the development of a myth*, thèse, Los Angeles, University of California, 1987.

INDEX

A

ABOUT, Edmond (1828-1885), 60, 73, 81, 186, 189, 225, 226, 227, 228, 229, 298, 375, 378, 399
ABOUT, Edmond François Valentin (1828-1885), 60, 73, 81, 186, 189, 225, 226, 227, 228, 229, 298, 375, 378, 399
Ah-wun-ne-wa-be ou The Thunder-bird, 139
AIMARD, Gustave, Olivier Goux (dit) (1818-1852), 175, 245, 290, 393
ALEXANDRE, Arsène (1859-1937), 291
ALLAN, George William (1822-1901), 342
ANDREWS, George Henry (1816-1898), 174
AUDUBON, John James (1785-1851), 195
AYER, Edward Everett (1841-1927), 256, 324

B

BADIOU de LATRONCHERE, Emile (1826-1888), 137
BAILLY, Joseph Alexis (1823/25-1883), 16
BALZAC de, Honoré (1799-1850), 76, 107, 230, 232, 254, 403, 415
BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1808-1889), 306
BARLOW, Joel (1754-1812), 179, 180, 181, 395
BARONCELLI-JAVON de, Jacques (1881-1951), 287
BARTLETT, Paul-Wayland (1865-1925), 9, 30, 32, 208, 209, 215, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 273, 274, 279, 280, 281, 282, 283, 322, 363, 364, 365, 368, 370, 397, 398
BARTLETT, Truman Howe Bartlett (1835-1922), 215, 329
BARTOLINI, Lorenzo (1777-1850), 105
BARYE (fils), Alfred (1839-1882), 244
BARYE, Antoine-Louis (1795-1875), 208
BAUDELAIRE, Charles (1821-1867), 18, 34, 47, 105, 108, 109, 110, 113, 118, 119, 120, 149, 177, 378, 393, 396, 401
BAUR, Theodore (1835- après 1902), 299
BENEDIEKS-BRUCE, Caroline (1856-1935), 341, 345
BENEDITE, Léonce (1859-1925), 330, 374
BENJAMIN-CONSTANT, Jean Joseph Benjamin Constant (dit) (1845-1902), 143
BERNARDIN de SAINT-PIERRE, Jacques-Henri (1737-1814), 44, 57, 58
BERTILLON, Alphonse (1853-1924), 235
BERTIN L'AINE, Louis-François Bertin (dit) (1766-1841), 66, 79
BEWLEY, Esther Lorinda (1826-1899), 190
BEYLE, Pierre-Marie (1838-1902), 32, 118, 120, 121, 136, 369
BIERSTADT, Albert (1830-1902), 30, 142, 197, 198, 199, 200, 295, 297, 310, 311, 312, 313, 363, 364, 365, 369, 371, 398
BIGOT, Charles (1840-1893), 15, 18, 400
BITTER, Karl (1867-1915), 286
Black Eagle, 336
BLAIR-BRUCE, William (1859-1906), 30, 261, 398

BLANC, Charles (1813-1882), 27, 28, 84, 85, 86, 302
BLUMENSCHNEIN, Ernest Leonard (1874-1960), 142, 143, 363, 365, 368, 370, 398
BODMER, Karl (1809-1893), 22, 166, 255, 256, 257, 258, 259, 268, 269, 275, 319, 369, 386, 398
BODSON, Marie (?- ?), 76
BOFILL-CONILL, Antonio ou Antoine (1861-1923), 141, 398
BOILLY, Louis-Léopold (1761-1845), 222
BOISSEAU, Alfred (1823-1902), 30, 32, 365, 369
BOISSEAU, Emile André (1842-1923), 30, 60, 117, 349, 399
BOITELLE, Casimir Joseph (1813-1897), 227
BOLIVAR, Simon (1783-1830), 133
BONAPARTE, Charles Louis Napoléon (1808-1873), 207, 303
BONAPARTE, Lucien (1775-1840), 63, 235
BONAPARTE, Napoléon (1769-1821), 179
BONAPARTE, Roland Napoléon (1858-1924), 235, 299
BONHEUR, Isidore (1827-1901), 284
BONHEUR, Rosa (1822-1899), 284
BONINGTON, Richard Parkes (1801-1828), 132, 133, 134, 416
BONNASSIEUX, Jean-Marie-Bienaimé (1810-1892), 60
BOONE, Daniel (1734-1820), 199
BORGLUM, Solon Hannibal (1868-1922), 211, 274, 275, 329, 333, 336, 337, 363, 365, 370, 371, 399
BOSIO, François Joseph (1768-1845), 30, 105, 106, 113, 115, 117, 399
BOTZARIS, Botzaris (1790-1823), 124
BOUCHER DE PERTHES, Jacques, Jacques Boucher de Crèveœur de Perthes (dit) (1788-1868), 212
BOUCHER, Alfred (1850-1934), 282, 283
BOUGUEREAU, William Adolphe (1825-1905), 84, 150, 151, 189, 309, 381
BOURBON-SICILES de, Marie-Caroline (1798-1870), 254
BOURGOIN, Aimé Gabriel Adolphe (1824-ap.1866), 233, 298
BOYLE, John Joseph (1851-1917), 15, 16, 17, 30, 212, 213, 216, 363, 364, 365, 369, 371, 399
BRIDGMAN, Frédéric Arthur (1847-1928), 229, 230, 400
BRISSET, Emile (1844-1904), 183, 209, 233
BROCA, Paul (1824-1880), 299, 300
BRONGNIART, Alexandre (1770-1847), 75, 76
BROWN, Henry Kirke (1814-1886), 240, 241
BROWN, Joshua Purdy (?- ?), 230
BROWNE, Charles Francis Browne (1859-1920/21), 325, 332, 333, 400
BRUSH, George de Forest (1855-1941), 123, 146, 273
BUGEAUD, Thomas-Robert (1784-1849), 254
BURBANK, Ellridge Ayer (1858-1949), 30, 151, 264, 324, 325, 334, 363, 369, 371, 400
BUTERA, Andrea (1818-62), 80

C

CABANEL, Alexandre (1823-1889), 142, 341
CANOVA, Antonio (1757-1822), 70
CANZI, Agost-Elek (1813-1866), 201
CARBONERO MORENO, José (1858/1860-1942), 290
CARPEAUX, Jean-Baptiste (1827-1875), 30, 127, 305, 306, 307, 308, 401
CARRE, Raoul (1868-1933), 33, 208, 244, 400
CATELIN, Henri (?-?), 76
CATLIN, George (1796-1872), 7, 22, 29, 30, 34, 47, 100, 101, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 135, 138, 139, 142, 154, 159, 166, 177, 198, 210, 231, 249, 256, 257, 258, 259, 260, 266, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 313, 343, 363, 364, 365, 369, 386, 400, 401, 410, 414, 415
CAUDRON, Jacques-Eugène (1818-1865), 196, 401
CAULDWELL, John Britton (1855-1932), 322, 333, 374
CHAM, Amédée-Charles Henri de Noé (dit) (1818-1879), 32, 211, 223, 224, 227, 392
CHAMPFLEURY, Jules-Husson Fleury (dit) (1821-1889), 108, 228, 378, 393
CHAPU, Henri-Michel-Antoine (1833-1891), 189, 329, 333
CHARDIN, Jean-Siméon (1699-1779), 62
CHARLEVOIX de, Pierre François-Xavier (1682-1761), 54
CHARPENTIER, Constance (1767-1849), 81, 82, 83, 375, 393
CHATEAUBRIAND de, François-René vicomte, 28, 29, 36, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 105, 113, 117, 124, 131, 132, 135, 136, 154, 191, 222, 298, 309, 356, 384, 385, 393, 394, 395, 396, 406, 417
CHATROUSSE, Emile (1829-1896), 92, 407
CHAUSSARD, Publicola, Pierre-Jean-Baptiste
Chaussard (dit) (1766-1823), 52, 65, 407
CHECA Y SANZ, Ulpiano (1860-1916), 31, 140, 289, 290, 401, 402
CHESNEAU, Ernest (1833-1890), 125, 126, 128, 132, 305, 312, 404
CHIARAMONTI, Barnaba Niccolò Maria Luigi (1742-1823), 98
CHILD, Theodore (?-?), 279, 280, 299, 315, 316
CHOUBRAC, Alfred-Victor (1853-1902), 140, 238
CLARK, William (1770-1838), 165, 258
CODY, William Frederick (1846-1917), 9, 24, 144, 169, 175, 249, 274, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 315, 320, 321, 359, 392, 393, 411
COLE, Thomas (1801-1841), 87, 88, 182, 200, 381, 415
COLOMB, Christophe (1451-1506), 216
COMPARETTE, Thomas Louis (1868-?), 152, 263, 412
COMTE, Jules (1846-1912), 74
CONSTABLE, John (1776-1837), 128
COOLIDGE, Charles Allerton (1858-1936), 323
COOPER, James Fenimore (1789-1851), 28, 33, 56, 86, 87, 103, 117, 132, 136, 137, 170, 171, 172, 181, 182, 209, 223, 224, 230, 233, 298, 313, 381, 393, 396

COOS, F. S. (?-?), 61, 71
CORDIER, Charles (1827-1905), 207, 210, 416
CORMON, Fernand, Fernand-Anne Piestre (dit) (1845-1924), 236
COURTOIS, Gustave (1853-1923), 71, 73, 74, 142, 149, 238, 308, 402
COUSE, Eanger Irving (1866-1936), 142, 151, 189, 190, 191, 363, 365, 370, 371, 402
COUTURE, Thomas (1815-1879), 227, 228
CRAWFORD, Thomas (1814-1857), 88, 89, 226
CROCKET, David (1786-1836), 199
CUMBERWORTH, Charles (1811-1852), 104, 105, 115, 195, 364, 402
CURTIS, Edward Sheriff (1868-1952), 261
CUSTER, George Armstrong (1839-1876), 288, 336

D

DALLIN, Cyrus Edwin (1861-1944), 30, 273, 286, 322, 329, 330, 333, 336, 363, 364, 365, 370, 371, 402, 403
DAMPT, Jean (1854-1945), 329
DANTAN JEUNE, Jean-Pierre Dantan (dit) (1800-1869), 30, 253, 254, 403
DARWIN, Charles (1809-1882), 125, 208, 211, 212, 213, 319, 387, 417
DAUDET, Alphonse (1840-1897), 227, 393
DAVID, Jacques-Louis (1748-1825), 57, 83, 416
DAVIS, John Steeple (1844-1917), 142, 145, 363, 369
DAYOT, Armand (1851-1934), 84, 236, 237, 309, 376, 412
DECAISNE, Henri (1799-1852), 56, 57, 58, 403
DELACROIX, Eugène (1798-1863), 8, 30, 46, 47, 56, 57, 58, 59, 67, 83, 108, 109, 111, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 154, 177, 356, 357, 401, 403, 404, 415, 416
DELAPLANCHE, Eugène (1836-1891), 302
DELAUNAY, A. H. (?-?), 106
DELECLUZE, Etienne-Jean (1781-1863), 61, 76, 80, 81, 206, 375
DELESSARD, Auguste-Joseph (1827-1891), 32, 137, 404
DELESSERT, Edouard (1828-1898), 245, 343, 415
DELEUTRE, Paul (1856-1915), 64
DELILLE, Jacques (1738-1813), 50, 51, 408
DELUERMOZ, Henri (1876-1943), 169, 289, 290, 291, 404
DELUNS-MONTAUD, Pierre (1845-1907), 227
DEMARNE (?-?), 163
DEPRE, Albert (1861-1937), 234
DEVERIA, Eugène (1805-1865), 134
DIDEROT, Denis (1713-1784), 1, 50, 62, 95, 208, 382, 408, 409
DOUCET, Lucien-Henri (1856-1895), 32, 71, 369
DROUOT, Edouard (1859-1945), 141, 169
DU CAMP, Maxime (1822-1894), 116, 205
DUBE, Louis-Théodore (1862-1937), 142, 341, 345
DUBUCQUOY, Marguerite (1859-1911), 95
DUMONT, Augustin-Alexandre (1801-1884), 16, 60
DUPRE, Augustin (1748-1833), 304

DUQUEYLAR, Paul (1771-1845), 98
DURER, Albrecht (1471-1528), 82
DURET, Francisque Joseph (1804-1865), 30, 84,
85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 252, 282, 309, 405
DUVEEN, Albert (1892-1965), 146, 147, 368

E

EAKINS, Thomas Cowperthwait (1844-1916), 16,
123
EDMUNDSON, James Depew (1838-1930), 262
Ee-ah-sa-pa ou The Black Rock, 139
ELMERICH, Charles-François Edouard (1813-
1889), 77
EMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard (1755-1839),
104
EPINAY d', Louise (1726-1783), 50, 95
Esprit-Noir ou Washingasbha, 30, 253, 255

F

FABRE, Caroline Juliette (?- ?), 76
FALGUIERE, Alexandre (1831-1900), 189, 333
FARNY, Henri-François (1847-1916), 30, 32, 278,
314, 316, 320, 363, 365, 368, 369, 372, 405
FENEON, Félix (1861-1944), 287, 288, 409
FERRY, Gabriel, Louis de Bellemare (dit) (1809-
1852), 175, 176
FEVAL, Paul (1816-1887), 104, 105
FISK, William (1796-1872), 231
Five Crows, 190
FLAUBERT, Gustave (1821-1880), 112, 236, 238,
392
FONTI, Isidore (?-?), 286
FORBIN de, Auguste (1777-1841), 98
FOUQUIER, Henry (1838-1901), 237, 412
FOY SUZOR-COTE de, Marc-Aurèle (1869-1937),
30, 348
FRACCAROLI, Innocent (1805-1882), 61, 78, 80,
81, 298
FRANCE de, Louis Stanislas Xavier (1755-1824),
98
FRANKLIN, Benjamin (1706-1790), 188, 303
FRASER, James Earle (1876-1956), 286, 365
FREDRICKS, Charles DeForest (1823-1894), 184
FREMIET, Emmanuel (1824-1910), 141, 148, 151,
169, 201, 208, 211, 213, 214, 215, 216, 239, 242,
337, 405
FROMENT-DELORMEL, Jacques Victor Eugène
(1820-1900), 30, 164, 265, 266, 267, 365, 372,
405
FROMENTIN, Eugène (1820-1876), 109, 384
FROSTE, Nicolas-Sébastien (1790-1856), 71
FRY, Sherry Edmundson (1879-1966), 30, 180,
262, 363, 364, 365, 370, 372
FRY, Sherry Edmunson (1879-1966), 30, 180, 262,
363, 364, 365, 370, 372
FULTON, Robert (1765-1815), 178

G

GALL, François-Joseph (1758-1828), 254, 255
GARLAND, Hannibal Hamlin (1860-1940), 279,
333

GARNIER, Charles (1825-1898), 184, 299, 411
GARNIER, Julien (1643-1730), 43
GATTEAUX, Nicolas Marie (1751-1832), 304
GAUTHEROT, Claude (1769-1825), 63, 64, 66, 406
GAUTIER, Théophile (1811-1872), 7, 34, 44, 60,
68, 71, 83, 92, 100, 105, 106, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 154, 196, 297,
356, 378, 393, 395, 399, 406, 407, 418
GERARD, François (1770-1837), 98
GEROME, Jean-Léon (1824-1904), 8, 23, 30, 46,
73, 74, 122, 123, 142, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 155, 225, 227, 228, 229, 297, 316,
357, 382, 402, 415
GIGOUX, Jean-François (1806-1894), 68
GIRARD de RIALLE, Julien (1841-1904), 168, 389
GIRARDET, Karl (1813-1871), 30, 136, 139
GIRODET de ROUCY-TRIOSON, Anne Louis (1767-
1824), 7, 29, 45, 47, 57, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 87, 96, 98, 99,
154, 222, 406, 417
GLAIZE, Pierre-Paul-Léon (1842-1932), 151
GOURSE, Emile-Hippolyte (1870-après 1924), 71,
136
GRATEYROLLE, Sylvain-Paul-Frédéric (1845-
1932), 30, 72, 77, 209, 406
GRAU, Gustave-Adolphe (1873-1919), 71
GRENIER de SAINT MARTIN, Francisque Martin
(1793-1867), 71
GREUZE, Jean-Baptiste (1725-1805), 51
GRIMM, Jacob Ludwig Karl (1785-1863), 95
Gros Chien ou Ne-Bah-Quale-Om, 145, 146
GROS, Antoine-Jean (1771-1835), 57, 58, 69, 145
GRUYERE, Théodore-Charles (1814-1885), 91, 92,
93, 116, 406
GUDIN, Jean Antoine Théodore (1802-1880), 30,
136, 138, 139, 170, 407
GUILLAUMET, Gustave (1840-1887), 71, 136

H

HACKELIAH, Burt (?- ?), 276
HAMY, Ernest-Théodore (1842-1908), 219, 300
HARRISON, Alexander-Thomas (1854-1929), 139,
142, 147, 148, 151, 363, 369
HAYDEN, Ferdinand Vandever (1829-1887), 277
HEBERT, Louis-Philippe (1850-1917), 30, 140,
201, 202, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 407
HERSENT, Louis (1777-1860), 52, 53, 64, 65, 66,
69, 70, 75, 78, 80, 407
HETZEL, Pierre-Jules (1814-1886), 54, 107, 114,
119, 224, 249, 378, 393, 394, 408
HILLIARD D'AUBERTEUIL, Michel-René (1751-
1789), 180, 181
HIMELY, Sigismond (1801-1872), 258
HIOLLE, Ernest-Eugène (1834-1886), 301, 302,
303, 304, 307, 308, 376
HOGUER, Blanche-Lucie (1786- ?), 75
HORNADAY, William Temple (1854-1937), 199,
218, 398
HOUSSAYE, Arsène (1814-1896), 106, 399
HUGO, Victor (1802-1885), 53, 54, 68, 132, 284,
394, 396
HURLIMANN, Johann (1793-1850), 258

HYDE, William Henry (1858-1943), 148

I

INGOUF, François Robert (1747-1812), 50
INGRES, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867), 133
INJALBERT, Jean-Antoine (1845-1933), 151
Iron Tail ou Queue-de-fer (1842-1916), 286, 287
IRVING, Washington (1786-1859), 257, 258, 398
IVOI d', Paul (?-?), 64

J

JACKSON, Andrew (1767-1845), 88, 191, 192, 328, 409
JACQUIER, Charles-François-Marie (1843-1919), 32, 369
JAL, Auguste (1795-1873), 58, 134, 403
JAMES, Edwin P. (1797-1861), 165
JANIN, Jules (1804-1874), 103, 413
JAQUOTOT, Marie-Victoire (1772-1855), 75, 76, 407
JEFFERSON, Thomas (1743-1826), 55, 165, 303
JOHANNOT, Tony (1803-1852), 28, 137, 181, 182, 183, 393
JOURDY, Paul (1805-1856), 98
JOUY, Joseph Nicolas (1809-1880), 77

K

KAHN, Gustave (1859-1936), 244, 400
KANE, Paul (1810-1870), 199, 231, 245, 340, 341, 342, 343, 350, 407, 408, 415
KASEBIER, Gertrude (1852-1934), 284
KELM, Joseph (1802-1882), 224
Kicking Bear ou Mato Wanartaka (1846-1904), 31, 274, 284, 285, 286, 322
Kien-Da, 261
Koon-Za-Ya-Me ou Aigle femelle de guerre qui plane, 110

L

L'Ours femelle qui marche sur le dos d'une autre ou Madame Petit-Loup ou O-Kee-Wee-Mee ou O-Ke-We-Me, 110
LA BEDOLLIERE de, Emile (1812-1883), 231
LA BLANCHERE de, Pierre-René-Marie-Henri Moulin du Coudray de La Blanchère (dit) (1821-1880), 313, 314, 376
La graisse du dos du buffle ou Stumich-a-Sucks, 139, 256, 259
LA MOTHE BORGLUM de, John Gutzon (1867-1941), 175, 176, 337, 371, 399
LACOSTE, Pierre-Eugène (1818-1908), 32, 137, 223, 224, 408
LAFITAU, Joseph-François (1681-1746), 42, 43, 49, 54, 102, 389
La-Hak-Tan-Du-He-Sha-A-Du ou Medicine Pipe Chief, 166
LALIBERTE, Alfred (1878-1953), 31, 180, 200, 213, 370, 408
LAMARCK de, Jean-Baptiste (1844-1829), 211

LAMARRE, Clovis (1836-?), 313, 314, 376
LAMARTINE de, Alphonse, Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (dit) (1790-1869), 56, 94, 394, 403
LANDON, Charles Paul (1760-1826), 52, 63, 64, 65, 66, 78, 406, 407
LANFRANCHI, Sampiero ou Lampiero (?-?), 218
LARREGIEU, Fulbert-Pierre (?-1886), 208, 209
LASSUS, Jean-Baptiste (1807-1857), 111
LAURENS, Jean-Paul (1838-1921), 109, 151, 404
LAURIER, Wilfrid (1841-1919), 344
LE BARBIER L'AINE, Jacques-François Le Barbier (dit) (1738-1826), 27, 48, 49, 50, 51, 53, 408
Le Général Commandant ou the Commanding General ou Wa-rah-we-buck-a-nah, 139
LE SENNE, Camille (1851-1931), 290, 402
LEDUC ou LE DUC, Amélie (?-?), 75
LEFTWITCH DODGE de, William (1867-1935), 142, 149, 150, 285, 363, 368, 370, 371, 409
LEGRAND, Louis Auguste Mathieu (1863-1951), 30, 31, 72, 232, 234, 258, 409
LEHMANN, Henri (1814-1882), 142
LEMONNIER, Henry (1842-1936), 68, 78, 406
LEONARD, Charles (?-?), 95
LETOURNEAU, Edouard (1851-1907), 141, 169, 233
LEULLIER, Félix Louis (1811-1882), 114, 117, 195, 196
LEVEQUE, Louis Auguste Edmond (1814-1875), 103, 104
LEVI-STRAUSS, Claude (1908-2008), 266, 267, 292, 379, 388
LEVY-DHURMER, Lucien (1865-1953), 73
LEWIS, Meriwether (1774-1809), 165
LIGNON, Etienne Frédéric (1779-1833), 63
LINCOLN, Abraham (1809-1865), 107, 146, 147, 173, 181, 269, 284, 364, 384, 388, 392, 398, 410, 414
LONG, Stephen Harriman (1784-1864), 165, 258
LONGFELLOW, Henry Wadsworth (1807-1882), 90, 91, 149, 313, 332, 381, 413
LORDON, Pierre Jérôme (1780-1838), 31, 77, 78, 79, 129, 409
LORIMIER, Elisabeth-Henriette-Marthe (1775-1854), 62, 63, 64, 66, 409
LUCE, Maximilien (1858-1941), 284, 287, 288, 289, 291, 409, 410
LUKEMAN, Henry Augustus (1872-1935), 286
LUMINAIS, Evariste-Vital (1821-1896), 117

M

MACKENZIE, Alexandre (1822-1892), 344
MACMONNIES, Frederick William (1863-1937), 149, 151, 262, 282, 286, 409
MACNEIL, Hermon Atkins (1866-1947), 151, 208, 263, 264, 274, 277, 279, 329, 331, 332, 333, 334, 336, 363, 365, 370, 372, 410
Mahaska, 262, 364, 372
MANCEAU, Alexandre Damien (1817-1865), 258
MANET, Edouard (1832-1883), 243
MANTZ, Paul (1821-1895), 306, 307, 313, 315, 375, 379, 389
MARIN, Joseph Charles (1759-1834), 30, 50

MARIOTON, Eugène (1854-1933), 30, 93, 238, 308
 MARMONTEL, Jean-François (1723-1799), 28, 44, 55, 64, 133, 384
 MARTINY, Philip (1858-1927), 286
 MARX, Roger (1859-1913), 329, 403
 Maun-gua-daus, 139
 MAYER, Constant (1829-1911), 30, 32, 271, 272, 363, 365, 369, 410
 MAYER, Francis ou Frank Blackwell (1827-1899), 142, 363, 369
 MAYNE-REID, Thomas (1818-1883), 159, 181, 394
 MCCREA, Jane (1752-1777), 178, 179, 182, 413
 MELVILLE, Herman (1819-1891), 89, 162, 394
 MICHEL, André Michel (1853-1925), 239, 240, 283, 321, 333, 338
 MILLER, Joaquin (1837-1913), 216
 MILLET, Aimé (1819-1891), 16, 305
 Monsieur Auguste, Jules-Robert Auguste (dit) (1789-1850), 133
 MONTAIGLON de, Anatole (1824-1895), 196, 401
 MOREAU, Charles (1758-1842), 71
 MOREAU, Mathurin (1822-1912), 303
 MOREAU-NELATON, Etienne (1859-1927), 109, 126, 404
 MOREAUX, Charles Florent Léon (1815-ap.1869), 95
 MORIN-GOUSTIAUX, Georges (1859-1909), 323
 MORLOT, Adolphe (1820-1867), 212
 MOROZOV, Ivan Abramovic (1871-1921), 234
 MORTILLET de, Louis Laurent Gabriel (1821-1898), 212, 300
 MOSLER, Henry (1841-1920), 31, 142, 186, 187, 188, 189, 363, 365, 368, 369, 410
 Mu-hu-shee-kaw ou The White Cloud, 139
 MUSSET de, Alfred (1810-1857), 56, 403

N

NADAR, Felix Tournachon Nadar (dit) (1820-1910), 225, 226, 379
 NADAUD, Auguste Bonnetaud Nadaud (dit) (1835-1889), 30, 252
 Neu-Mon-Ya ou La pluie qui marche, 110
 NOIR, Louis (1837-1901), 140, 141
 NONCLERCQ, Elie (1847-1913), 33, 71, 72, 73, 74, 308, 410

O

OTTIN, Auguste-Louis-Marie (1811-1890), 30, 204, 205, 206, 410

P

PACINI, Giovanni (1796-1867), 80
 PARSHALL, Dewitt (1864-1956), 148, 368
 PEALE, Titian Ramsay (1799-1885), 165, 381
 PELEZ, Raymond (1815-1874), 231
 PERACCHI, Antonio (?-?), 80
 PERIER, Paul Casimir (1812-1897), 60, 399
 PETERS, Charles Rollo (1862-1928), 148, 320, 402, 405

Petit-Loup ou The Little Wolf ou Shon-ta-ye-ga, 139, 259
 PHELAN, James D. (1861-1930), 217
 PHIDIAS (~ Ve s.), 109, 110
 PHILIPPOTEAUX, Félix-Emmanuel-Henri (1815-1884), 32, 136, 138, 170, 363, 369
 PICARD, Alfred (1844-1913), 294, 314, 315, 374, 376
 PICHOT, Amédée (1795-1877), 130, 396
 PIEROTTI, Joseph (?-?), 31, 204, 206, 298
 PINKERTON, John (1758-1826), 180, 413
 Pi-Ta-Ne-Sha-A-Du ou Man-and-Chief, 166
 PLANCHE, Gustave (1808-1857), 91, 92, 205, 396, 418
 POTTER, Edward Clark (1857-1923), 286
 POTTHAST, Edward Henry (1857-1927), 148
 POUQUEVILLE, François-Charles-Hugues-Laurent (1770-1838), 63
 POWELL, John Wesley (1834-1902), 277, 282
 PRADIER, James (1790-1852), 104, 115, 227
 PRAXITELE (~390 env.-env. ~335), 85
 PREAULT, Auguste (1809-1879), 111, 115, 116, 117, 260, 411
 PREVOST, Antoine François (1697-1763), 68, 127, 259
 PROCTOR, Alexander Phimister (1860-1950), 31, 211, 286, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 363, 365, 369, 372, 411
 PROTHERAU, François (1823-1865), 116
 PROUST, Marcel (1871-1922), 148
 PUECH, Denys (1854-1942), 337
 PULLMAN, George Mortimer (1831-1897), 286

Q

QUATREFAGES de, Armand (1810-1892), 144, 207, 219, 300
 QUATREMERE de QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (dit) (1755-1849), 104

R

RAOUSSET-BOULBON de, Charles René Gaston Gustave (1817-1854), 233
 RAYNAL, Guillaume-Thomas François (1713-1796), 49
 REBOUSSIN, Roger (1881-1965), 290, 291, 404
 Red Cloud ou Oh-tgae-yah-eh-t, 30, 261, 275, 365
 REGNAULT, Jean-Baptiste (1754-1829), 62, 64, 75, 83
 REID, Robert (1862-1929), 159, 181, 323, 324, 363, 370, 394, 395
 REMINGTON, Frederic (1861-1909), 123, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 328, 359, 363, 365, 368, 370, 411
 RENAUDIN, Rosalie (?-?), 75
 RHO, Adolphe (1839-1905), 341
 RIGNOT-DUBAUX, Marie-Madelaine (1857-1887), 71
 RIMBAUD, Arthur (1854-1891), 159
 RIOULT, Louis Edouard (1790-1855), 82, 83
 RIPA, Cesare (1555-1622), 82, 303
 RIVET, Paul (1876-1958), 129, 387

ROBAUT, Alfred (1830-1909), 125, 126, 128, 132, 404
 ROBERT-FLEURY, Tony (1837-1911), 150
 ROBESPIERRE, Maximilien (1758-1794), 50
 RODIN, Auguste (1840-1917), 148, 151, 223, 391
 ROHL-SMITH, Carl Vilhelm (1848-1900), 31, 284, 285, 286, 369
 ROOSEVELT, Theodore (1858-1919), 199, 217, 316, 332
 ROULLET, Gaston (1847-1927), 32, 139, 140, 411
 ROULLET, Gaston Marie Anatole (1847-1925), 32, 139, 140, 411
 ROULLIER, Christian-Henri (1845-1926), 32, 142, 148, 201, 208, 369
 ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778), 41, 42, 43, 44, 50, 89, 94, 162, 394, 395
 RUGENDAS, Johann Moritz (1802-1858), 133
 RULLIER, Anne-Geneviève (?-?), 75
 RYLAND, J. -H. (?-?), 340

S

SAINTE-BEUVE, Charles-Auguste (1804-1869), 70, 71, 94, 132, 394, 396
 SAINT-GAUDENS de, Augustus (1848-1907), 89, 90, 218, 286, 329, 332, 337, 363, 413
 SAINTIN, Jules Emile (1829-1894), 30, 32, 33, 165, 166, 168, 173, 174, 175, 183, 184, 185, 186, 363, 365, 369, 411, 412
 SAND, George (1804-1876), 47, 107, 108, 110, 172, 177, 244, 394
 SAPIO, Giuseppe (?-?), 80
 SAWYER, Edward Warren (1876-1932), 30, 142, 151, 152, 262, 263, 264, 363, 370, 412
 Say-say-gon ou The Hail Storm, 139
 SCHEY, Jean (1791-1843), 102, 103, 104, 137, 413
 SCHÛLCHER, Victor (1804-1893), 59, 404
 SCHOOLCRAFT, Henry Rowe (1793-1864), 269, 270, 388, 389
 SCHREYVOGEL, Charles (1861-1912), 30, 328, 359, 363, 365, 370, 413
 SCHULER, Théophile Jules (1821-1878), 171, 412
 SCHUSSELE, Christian (1824-1879), 188
 SCOTT, Walter (1771-1832), 57, 182
 SEBASTIANI, Giovanni (1818-1899), 80
 SEYMOUR, Samuel (?-?), 165, 381
 SHAKESPEARE, William (1564-1616), 57, 58
 SHARP, Joseph Henry (1859-1953), 30, 143, 144, 324, 325, 326, 327, 363, 365, 368, 369, 372, 413, 414
 SHERIDAN, Philip Henry (1831-1888), 188, 284, 285
 SHERMAN, William Tecumseh (1820-1891), 332
 SIBLEY, Hiram (1807-1888), 174
 SMITH, DeCost (1864-1939), 30, 175, 273, 314, 316, 317, 318, 319, 322, 365, 412
 SOMMARIVA, Gian Battista (1760-1826), 79
 STARR, Frederick (1858-1933), 210, 390
 STEWART, Alexander Turney (1803-1876), 307
 STONE, John Augustus (1801-1834), 87
 SUE, Eugène (1804-1857), 107, 138, 407
 SULTE, Benjamin (1841-1923), 348, 383
 SURAND, Gustave (1860-1937), 236, 412

T

TACHE, Joseph Charles (1820-1894), 340, 342, 343, 373
 TAFT, Lorado Zadoc (1860-1936), 16, 17, 240, 241, 262, 277, 330, 331, 334, 335, 338, 368, 376, 381, 397, 403, 405, 410, 411
 TAILLASSON, Jean-Joseph (1745-1809), 69
 TARTE, Joseph-Israël (1848-1907), 345
 TAVERNIER, Jules (1844-1889), 148, 275
 TENERANI, Pietro (1789-1869), 80
 TEXIER, Victor (1815-1885), 164, 165, 166, 167, 168, 390
 The Four Bears ou Mah-to-toh-pa, 139
 The Old Bear ou Mah-to-he-ha, 139
 THOMAS, Gabriel-Jules (1824-1905), 30, 206, 301
 THOMSEN, Christian Jürgensen (1788-1865), 212
 THORE, Théophile (1807-1869), 293, 379, 399
 THORE-BURGER, Théophile (1807-1869), 85, 105, 111, 293
 TILDEN, Douglas (1860-1935), 30, 209, 214, 215, 216, 217, 274, 363, 365, 369, 372, 413, 414
 TISSANDIER, Gaston (1843-1899), 321, 390
 TOCQUEVILLE de, Alexis (1805-1859), 55, 174, 383
 TONETTI-DOZZI, François-Michel-Louis (1863-1920), 218, 363, 370, 414
 TONNETTI, Mary-Lawrence (1868-1945), 218
 TRONVILLE, Louis-François Joseph (1817-?), 172
 TURNER, Frederick Jackson (1861-1932), 145, 191, 192, 274, 328, 383, 397
 TURPIN de CRISSE, Théodore (1782-1859), 95, 416

V

VAFFLARD, Pierre-Auguste (1774-1837), 67
 VAILLAT, Léandre (1878-1952), 301, 390
 VAN DEN BERGHE, Charles-Auguste (1798-1853), 33, 171
 VANDERLYN, John (1775-1852), 30, 142, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 363, 365, 369, 413
 VEDDER, Simon-Harmon (1866-1937), 142, 150, 151, 363, 370, 413
 VERLET, Charles Raoul (1857-1923), 151
 VERNE, Jules (1828-1905), 224, 225, 249, 395
 VERNET, Carle (1758-1835), 254
 VERNET, Horace (1789-1863), 77, 186, 253
 VERONESE, Paul, Paolo Caliarì (1528-1588) (dit), 108
 VICTORIA du Royaume-Uni (1819-1901), 259, 344
 VILLOT, Frédéric (1809-1875), 126
 VINCENTI, Francis ou François (?-?), 30, 210, 226, 260, 364
 VIZZAVONA, François Antoine (1876-1961), 169, 290
 VOLK, Douglas Stephen (1856-1935), 142, 146, 147, 177, 314, 316, 363, 369, 414
 VOLK, Leonard Wells (1828-1895), 146
 VOLTAIRE, François-Marie Arouet (dit) (1694-1778), 42, 54, 394

W

WALKER, Byron (1848-1924), 332, 333, 334, 335, 336, 348, 399
Wan-ee-ton, 139
WARD, John Quincy Adams (1830-1910), 27, 240, 241, 243, 295, 297, 310, 311, 312, 313, 332, 363, 369, 377, 414
WATTEMARE, Nicolas Alexandre (1796-1864), 111
WERNER, Jean-Charles (1798-1856), 97, 129
WEST, Benjamin (1738-1820), 87, 101, 313, 380, 386
WHEELER, George Montague (1842-1905), 277, 281, 398
WHITMAN, Marcus (1802-1847), 189

WHITTREDGE, Thomas Worthington (1820-1910), 273, 295
WIED-NEUWIED de, Maximilien (1782-1867), 166, 256, 257, 258, 268, 269, 270, 271, 398
WILSON, Thomas (?- ?), 300
WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-1768), 101, 102, 104, 390
WINTHROP, Robert C. (1809-1894), 89, 191

Y

YVON, Adolphe (1817-1893), 30, 117, 307, 414

Z

ZEISBERGER, David (1721-1808), 188