



Daniel Fabre

L'effet Catlin

Paris, 1845-1846

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2009, Consulté le 13 mars 2012. URL : <http://gradhiva.revues.org/194>

Éditeur : Musée du quai Branly

<http://gradhiva.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://gradhiva.revues.org/194>

Document généré automatiquement le 13 mars 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© musée du quai Branly

Daniel Fabre

L'effet Catlin

Paris, 1845-1846

Pagination de l'édition papier : p. 55-75

Peu d'hommes ont – au complet – cette grâce du cosmopolitisme ; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité. Ils savent l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction. Ils ne critiquent pas, ceux-là : ils contemplent, ils étudient.
Charles Baudelaire, Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts.

Eugène Delacroix, *George Sand*, 1838, galerie Ordrupgaard, Copenhague.



Galerie Ordrupgaard, Copenhague, photo : Pernille Klemp.

- 1 À la fin de l'année 1856, Baudelaire signe avec Poulet-Malassis, son éditeur, un contrat par lequel il s'engage à lui donner, en janvier 1857, le manuscrit des *Fleurs du mal* et, en février, un second volume qu'il intitule *Bric-à-brac esthétique*. On sait que la première œuvre verra effectivement le jour tandis que la seconde restera un éternel projet : elle accompagnera Baudelaire toute sa vie, aboutissant après sa mort à deux volumes intitulés par leur éditeur *L'Art romantique* et *Curiosités esthétiques*. Entre-temps, il n'aura cessé de chercher des titres et de faire des plans. L'un d'eux, esquissé sans doute à l'automne 1857, introduira ma réflexion sur *l'effet Catlin* autant parce qu'il contient – entre autres le Salon de 1846 où, pour la première fois, est apparu sous la plume du poète le nom du peintre – que parce qu'il annonce et qui n'a jamais été retrouvé, dont une « Lettre esthétique à S. M. Napoléon III » sur « Les musées perdus et musées à créer¹ ». Une dédicace à Champfleury, elle aussi disparue, devait introduire le tout ;

sans doute aurait-elle explicité la force du lien unissant deux hommes qui se voyaient alors « de douze à quinze heures chaque jour », répondit laconiquement Champfleury à l'éditeur du poète qui l'interrogeait bien plus tard sur leurs relations. En revanche, la « Lettre [...] sur les musées », qui fermait le volume pressenti, semble un peu plus difficile à imaginer. L'introduction du *Salon de 1845* en donne juste une idée ; Baudelaire y félicite Louis-Philippe « à qui le public et les artistes doivent la jouissance de six musées (la galerie des Dessins, le supplément de la galerie française, le Musée espagnol, le musée Standish, le musée de Versailles, le musée de Marine) » (II : 352). Or, dix ans plus tard, au moment où Baudelaire projette sa « Lettre », deux de ces collections capitales s'étaient volatilisées : les héritiers du roi constitutionnel, mort en exil en 1850, avaient repris possession du legs Standish et de l'extraordinaire Musée espagnol – plus de 400 œuvres, du Siècle d'or à Goya – hébergés au Louvre où le jeune Baudelaire venait se délecter de ces « peintures féroces ». Sans doute, ce dernier aurait-il alors inclus dans la litanie des musées perdus l'*Indian Gallery*, le Musée indien de George Catlin, qu'il découvrit à la salle Valentino, rue Saint-Honoré, en juin 1845, qui migra, à l'automne, sur invitation du roi, dans la grande salle des Séances du Louvre, mais que Louis-Philippe ne se résolut pas à acheter. Sur le moment, Baudelaire n'en dit rien – une crise personnelle dramatique submergea son été 1845 – mais l'effet général ressurgit au printemps de l'année suivante, devant les deux toiles du peintre exposées au Salon :

« Quant à la couleur, elle a quelque chose de mystérieux qui me plaît plus que je ne saurais dire. Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée que c'était une ivresse ; quant aux paysages – montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes – ils étaient monotone, éternellement verts [...]. » (II : 446)

- 2 Il retrouvera cette émotion des années plus tard, en 1859, lorsque, rendant compte des tableaux sahariens qu'Eugène Fromentin présente au Salon, il loue sa façon de rendre la « gravité et [...] le dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes » et ajoute aussitôt :

« Tels nous apparurent, il y a quatorze ans à 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 homériques. » (II : 650)

- 3 Mais, au-delà de ces références précises aux composants divers et indissociables de ce musée – des images, des sauvages –, c'est bien tout Catlin qui revient dans les deux portraits du Salon de 1846, évoquant aussitôt chez Baudelaire la « couleur souvent terrible », tonalité étrange, inoubliable, de ce monde révélé à lui.

- 4 On aura remarqué que Baudelaire dit « nous » pour parler de cette expérience, or ce « nous » désigne vraiment un groupe, un cercle étroit de créateurs. Il inclut Delacroix, Champfleury, Théophile Gautier, qui sera le dédicataire des *Fleurs du mal*, évidemment George Sand, figure centrale à cette époque, Nerval dont Baudelaire aimait fraternellement le vagabondage et la mélancolie et aussi Théophile Thoré, le brillant critique d'art, très apprécié de Delacroix. Ajoutons-y Maurice, le jeune fils de George Sand, alors élève dans l'atelier de Delacroix, et Chopin, son compagnon, ainsi que le graveur Rodolphe Bresdin (surnommé, à l'indienne, Chingachgook) dont Champfleury rédigeait alors une biographie allégorique². Nous savons par Catlin lui-même que d'autres visiteurs prestigieux, comme Hugo ou Alexander von Humboldt, vinrent voir le musée mais ils n'en ont pas laissé d'écho, seule l'avant-garde artiste en fut vraiment *impressionnée*, pour reprendre un mot d'époque. Il s'agit d'une génération très jeune³ (Baudelaire et Champfleury ont à peine 24 ans, Bresdin deux de moins ; auprès d'eux Delacroix, 47 ans, Sand, 41, Thoré 38 et Gautier, 34, font figures d'ainés) qui éprouva cette année-là l'effet Catlin comme, dans les années suivantes, avec le renfort de Courbet et de Liszt, elle célébrera l'intense « estrangement » que suscite « l'art populaire »⁴.

- 5 C'est dans leurs regards étonnés que je tenterai de capter les reflets enivrants du « sombre musée » de Baudelaire. La saison parisienne de Catlin, même si son évocation est nécessaire, m'arrêtera moins que la palette des réactions diverses, contradictoires à certains égards, que sa venue suscita. À la différence du long séjour de quatre années à Londres et en Grande-Bretagne, le passage à Paris n'attira pas seulement les grands, les notables et la foule, il produisit chez l'élite des visiteurs qui ont écrit à son propos, qui l'ont fait immédiatement

connaître dans la presse, un dessillement dont il importe de saisir les raisons, les nuances et les lendemains. On doit, en effet, rétablir cette rencontre comme un des moments cruciaux où « l'Autre » surgit dans l'art occidental moderne. Il est donc essentiel de savoir comment les Indiens de Catlin – peints et vivants, environnés de leurs objets familiers, transfigurés par leur « art », descendant de leurs cadres puis y retournant, jouant leur rôle sur la scène et dans la vie – furent reçus et compris avant de glisser dans l'ignorance, l'anonymat de l'image de masse et l'oubli.

À première vue

- 6 En choisissant la salle Valentino, le manager parisien de Catlin, Alexandre Vattemare⁵, avait eu la main heureuse. Ce très vaste hall de concert, transformable en salle de bal et caf'conc' chic, accueillait un public varié, les artistes y côtoyaient la bourgeoisie élégante, les danses du carnaval y alternaient avec les œuvres d'avant-garde : Félicien David venait d'y créer, en décembre 1844, sa symphonie *Le Désert*, saluée comme l'acmé du romantisme orientaliste. Quatre années de scène londonienne avaient rodé le musée et Catlin, décrivant la première à Paris, explicite parfaitement sa recette :

« Le moment d'ouvrir ma collection et de la faire illustrer par les Indiens finit par arriver. Annoncée depuis quelques jours, l'heure était là. Les visiteurs furent introduits dans les pièces où ils examinèrent avec une curiosité renouvelée mes 600 peintures et plusieurs milliers d'objets produits par la main des Indiens. Quand le public commença à être dense, ceux-ci, sortant à un signal d'une pièce adjacente, s'avancèrent jusqu'à la scène qu'ils gravirent, en file indienne, tout habillés et peints, équipés et armés comme pour le champ de bataille. En entrant, ils lancèrent leur cri de guerre et rien ne peut se comparer à la secousse qui parcourut la foule dans tous les coins de la salle. On se rua pour voir, ce fut à qui serait le plus proche de la scène pour manger des yeux "*Les Sauvages horribles*", "*Les Peaux Rouges*" ou "*Les nouvelles (sic) Diables à Paris*" » (Catlin, *Adventures*, II : 227).

- 7 De ce dispositif spectaculaire, qu'ont retenu les artistes ? Théophile Gautier donna le ton avec son feuilleton, qui fit la une de *La Presse*, le 19 mai 1845 ; il nous servira donc de guide. Comme la plupart des commentateurs, et selon l'esprit de Catlin, il place la rencontre sous le signe de la tristesse devant la fin inéluctable des *vanishing Indians* : « Quand une civilisation ou une barbarie va disparaître, il naît fatalement un historien qui en fait le portrait et en conserve ainsi le souvenir. » Ce que Fenimore Cooper a fait par le roman, Catlin le fait par l'image, il donne à voir, écrit Gautier, « le *fac-similé* le plus exact de la vie sauvage » au moment où ces « malheureuses tribus » sont décimées, quelques-unes anéanties « sans laisser d'autres traces que les croquis de M. Catlin ». Mais, loin de s'en tenir à cette mélancolie, qui venait de trouver chez Tocqueville ses accents les plus noblement pathétiques⁶, Gautier accorde les deux expériences – celle du peintre et celle du spectateur – en inventant une intrigue qui les relie. C'est ici que la métaphore du voyage s'impose. Le visiteur est invité à suivre les pérégrinations du peintre, ou, plus exactement, à les revivre au fil des centaines d'images. Le voici lancé sur le fleuve, en *steamboat* d'abord, puis en pirogue, immergé dans la prairie, « mer d'herbes que le vent zèbre, moire d'ombres et de clairs, creuse en vagues, fait houler et déferler comme la mer véritable », apercevant au loin, « comme des nids de fourmis termites, des ruches d'abeilles », un village indien « avec ces wigwams de peaux de buffle [...] gaufrés de hiéroglyphes bizarres ». Le seul lieu clos qui accueille le voyageur est la grande hutte où l'on initie les garçons par d'« affreuses tortures » qui prouvent leur « impassibilité dans la douleur ». Viennent ensuite les danses masquées où, dans les profils d'oiseaux, les museaux, les mufles, il croit reconnaître les divinités de « l'enluminure égyptienne », et, surtout, la chasse au bison longuement détaillée avec ses variantes d'été et d'hiver. Fin de l'« épopée sauvage » en images. Le coup d'œil sera beaucoup plus rapide sur les dizaines de portraits – « tous de face car les Indiens ne veulent pas être représentés de profil, comme des moitiés d'hommes » – où Gautier ne voit que des spécimens, des « individus caractéristiques des races éteintes ou même éteintes tout à fait depuis que l'auteur a commencé son voyage ». De même sera rapide l'énumération des objets dont il ne tire qu'un effet de bric-à-brac : « [...] collection de tomahawks, de casse-têtes, de lances, d'arcs, de flèches, de mocassins, de calumets, de scalps,

de berceaux, de crânes aplatis, de manteaux bariolés et autres curiosités indiennes [qui] vient à l'appui de l'authenticité des dessins. »

Document de promotion pour la présentation de la galerie indienne, Paris, 1845.



SALLE VALENTINO,

Rue Saint-Honoré, 369.

TOUS LES JOURS

de 4 heures, et de 8 à 10 heures du soir

COLLECTION INDIENNE DE M. CATLIN

ET LES 12 INDIENS IOWAYS,

de Guerre, Danse de l'Ours, Danse du Scalp, J
Chants, Cris de Guerre, etc.

PRIX D'ENTRÉE : 2 fr. — places réservées, 3 fr.

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, INHA, Paris.

8 C'est alors que, comme « pour illustrer [la] galerie », le spectacle commence. Ici, Gautier tient sa première science du livret-programme londonien que Vattemare avait fait traduire, compléter, illustrer de bois gravés, dans le style des feuilles volantes, et imprimer sur papier bon marché. Les chefs et les guerriers iowas y sont nommés, les femmes et les enfants aussi. Mais ce qui retient le critique n'est pas la précision ethnographique avec laquelle Catlin a légendé minutieusement « ses » Indiens mais bien plutôt la « sensation de rêve » qui l'envahit d'un coup devant ces apparitions. Le voyage se transforme en fantasmagorie théâtrale. Deux impressions se marient dans son esprit transporté. D'abord l'explosion des couleurs que portent les corps :

« La tête de ces Indiens est rasée, à l'exception d'une touffe de cheveux réservée sur le sommet du crâne, qui semble défier le couteau à scalper et sert à fixer les plumes d'aigles, les aigrettes, les fleurs et autres ornements. Le cuir chevelu est plâtré de diverses couleurs [...]. La face est teinte de plusieurs nuances, selon la fantaisie de chacun : l'un est enluminé de cinabre avec des raies d'azur se déployant, de chaque côté de la bouche, comme des moustaches de chat ou des côtes d'éventail ; l'autre est rayé de blanc et de vert. Le général-commandant s'était entouré la figure d'une ligne bleue qui en dessinait l'ovale [...] et coloré les paupières supérieures de vermillon ; le cinquième portait une main bleue épatée sur l'œil et la moitié de la joue. [...] Ils devaient se trouver splendides, avec leurs manteaux de buffle et de peaux de loup, leur vampums de coquillages, leurs colliers de griffes d'ours, leurs médailles de cuivre et d'argent, leurs colliers de graines d'ambre, de verroterie et de rassades, leurs queues de renard et d'écureuils, leurs scalps, leurs plumes d'aigle et leurs mocassins brodés de tuyaux de hérisson. [...] Ils présentaient à l'œil le plus amusant ramage de nuances qu'on puisse imaginer. »

9 Vient ensuite le mouvement qui fait tourbillonner jusqu'à la frénésie ce kaléidoscope. Et ce n'est point le minutieux scénario des danses que Gautier va rapporter – le programme du spectacle y pourvoyait déjà – mais l'effet des sons, des rythmes, des musiques qui animent et excitent le groupe provoquant le dépaysement simultané de l'oreille et de la vue, jusqu'à l'effroi :

« Sur un signe de l'interprète, trois Indiens se sont levés de leurs banquettes et ont été s'accroupir au milieu de l'estrade, et là ont commencé à taper sur des troncs d'arbre, recouverts de peau en façon de tambour, un rythme infernal soutenu par une espèce de crécelle raclée sur un morceau de bois, et les danses ont commencé. Les Ioways ont exécuté la danse de l'approche, la danse du scalp, la danse de l'aigle. Dans cette dernière, les danseurs tirent de temps à autre d'un sifflet qu'ils portent à la ceinture un râle aigu qui est censé imiter le cri de l'aigle. Tout en imitant les battements d'aile et les efforts du noble oiseau s'élevant dans les airs, ils chantent un couplet dont voici le sens :

C'est moi. – Je suis un aigle de guerre
Le vent est violent mais je suis un aigle
Je ne suis pas honteux – non je ne le suis pas
La plume d'aigle se balance sur ma tête
Je vois mon ennemi au-dessous de moi
Je suis un aigle, un aigle de guerre.

Rien de plus fantastique et plus effrayant que ces danseurs. Les Ioways y mettent une énergie, une animation extraordinaires : ils se trémoussent, ils sautent, ils agitent leurs tomahawks, brandissent leurs lances en poussant des cris, en roulant des yeux. »

Art premier ou art perdu ?

- 11 Selon une conviction alors banale, les Indiens sont, pour Gautier, des « enfants de la nature et de la solitude » ; leurs parures bariolées, empruntées à l'univers des oiseaux et des animaux à fourrure, affichent, par « analogie instinctive », leur indomptable liberté. Bien sûr, ils sont des hommes, et l'humanité est partout semblable, simplement ils n'ont pas connu les « quinze siècles de civilisation [qui ont amené] à l'habit noir, aux pantalons à sous-pieds et au chapeau tuyau de poêle ». Au point où Gautier arrête sa curiosité, George Sand décide de commencer son enquête. Si les Indiens de Catlin offrent un contact avec l'originel, ils méritent une attention qui aille au-delà du spectacle, leur pittoresque doit être décrypté, mais il faut pour cela passer dans les coulisses, nouer avec eux un rapport qui ne se contente pas de la surprise des sens.
- 12 Invitée par Alexandre Vattemare, certainement intriguée par l'article retentissant de Gautier, George Sand se rend salle Valentino deux semaines après lui, le 29 mai 1845 ; elle y revient le lendemain, accompagnée sans doute de Chopin et de son fils, Maurice, peut-être de Delacroix # : « N'y retournez pas sans moi, lui a-t-elle écrit, j'ai *mes entrées*⁸. » Le 31, elle écrit à Vattemare le vif plaisir qu'elle a éprouvé, juge Catlin d'un « grand talent » et se dit « vivement frappée » par les Indiens, « par le luxe et l'étrangeté de leurs costumes, par la beauté de leur race, par les contrastes de leur physionomie douce et affectueuse, et tout à coup énergique et même féroce dans la danse mimique ». Elle aurait bien voulu approcher l'impresario et le peintre, mais ils étaient trop entourés et sa timidité l'a retenue. Elle souhaite maintenant aller plus loin, parler à Catlin, parler aux Indiens, « établir la *cordiale entente* de la parole entre eux et nous ». Elle voudrait apprendre « quelques détails sur leurs idées religieuses et sur les notions qu'ils se font de nos sociétés ». Loin d'être « journaliste » ou « faiseur de réclame », elle vise, précise-t-elle, une certaine profondeur : « J'ai besoin d'un côté sérieux pour écrire, mais si je pouvais voir clair dans ce côté sérieux, j'écrirai avec plaisir quelque feuilleton qui pourrait être utile à Mr Catlin⁹. » Deux jours plus tard, le 2 juin, elle sera reçue, passera des heures avec les Iowas et en tirera un long texte – que son manuscrit intitule *Voyage dans les Montagnes rocheuses* puis *Relation d'un voyage chez les Sauvages de Paris* – qu'elle fera imprimer deux fois dans le mois de juin, à Issoudun et à Paris, et recueillera quelques années plus tard dans la première édition illustrée de ses œuvres complètes¹⁰.

George Sand, première page du manuscrit de la *Relation d'un voyage chez les Sauvages de Paris*, juin 1845.

Relation d'un voyage chez les Sauvages de Paris.
 Voyage aux montagnes Rocheuses.
 Lettre à mon ami.
 Paris, le 10 Juin 1845.

En voici mon ~~deux~~ ami. Tu vas humbler
 de ta supériorité comme voyageur, et
 tandis que je n'avais à te parler que de
 Venise, de Palma, de Malgache
^{intéressé}
 d'Alger, tu me parles, dans les récits
 merveilleux de l'Atlas au cap de Bonne-Espérance
 et de l'Éthiopie à l'île de ~~France~~ Maurice.
 Il était temps de me lancer à nouveau dans
 les grandes expéditions. Ce récit n'avait
 tourmenté durant toute ma jeunesse et
 sur le déclin de mes jours, je sentais bien
 qu'il ~~me~~ fallait renouer avec mes rêves, ou
 changer enfin en efforts sérieux de longues
 et stériles velleités.
 Je me disais au départ, et de retour
 de retour même après les plus heureux succès,
 que je me promis de l'adresser le récit de
 mes aventures.
 Me voyant pas faire les choses à demi,
 je me disais en un seul bond vers
^{antiques}
 les solitudes du nouveau monde et après
 avoir comparé la matière à faire son
 journal à celle de nos érudits, de plumes
 d'autruche peintes de couleurs les plus
 tranchantes, de Versailles barbares, je

Bibliothèque historique de la Ville de Paris, photo : Claudie Voisenat.

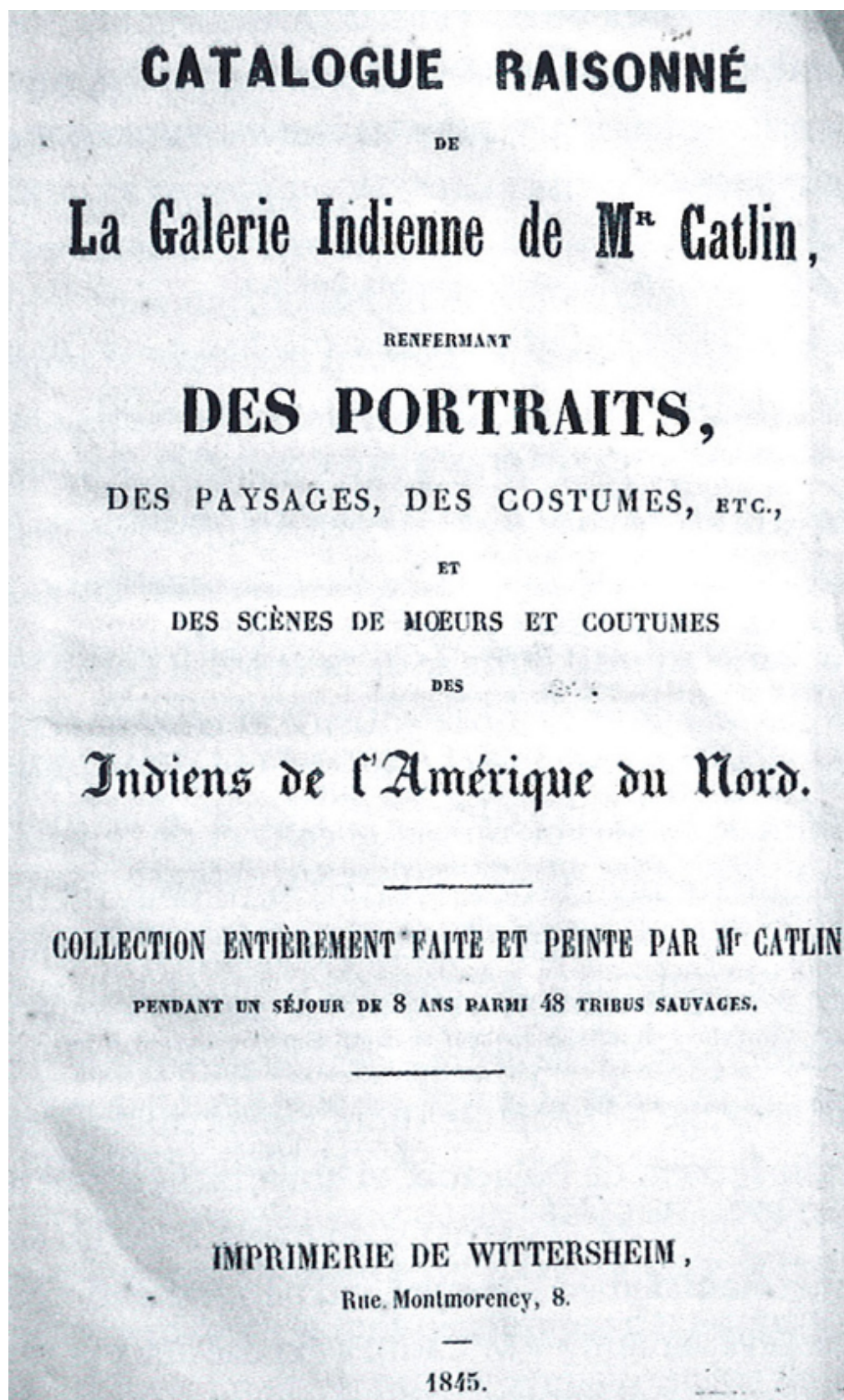
- 13 Du musée lui-même, qu'elle fait visiter à son lecteur comme une contrée lointaine dans laquelle elle aurait voyagé, elle retient ce qui avait déjà frappé Gautier : le fouillis insolite et effrayant des objets, la puissance envoûtante des musiques, l'ardeur extrême des danses. Mais elle ajoute à cela une unité de ton qui faisait défaut au premier critique. Sand a lu Chateaubriand et Cooper, elle connaît personnellement Charles de Beaumont, le jeune aristocrate qui a voyagé avec Tocqueville, l'Amérique lui est déjà apparue comme un refuge possible où elle pourrait vivre avec ses enfants, en liberté, mais elle connaît le revers brutal de son histoire¹¹. Catlin et les Iowas rendent plus présente que jamais la question de la violence infligée aux peuples

amérindiens. Elle retrouve à ce propos des accents voltairiens : « Convaincu avec trop de raisons de la rapide et prochaine extinction des races indigènes de l'Amérique du Nord, [Catlin] a visité, au péril de sa vie, les divers établissements d'une population d'environ cinq cent mille âmes, aujourd'hui déjà réduite de plus de la moitié, par l'envahissement du territoire, l'eau-de-vie, la poudre à canon, la petite vérole et autres bienfaits de la civilisation » (p. 36-37). Elle y ajoute l'esquisse d'une analyse économique et politique proche de Tocqueville : les appréciables libertés américaines « ne reposent que sur l'extinction fatale des habitants primitifs » (p. 41). « Loi monstrueuse » dont la conscience suffit à transformer le spectacle donné par les Iowas, dans le musée, en tragédie antique, sorte de fin des Atrides inspirant un mélange de terreur et de pitié.

14 De plus, même si son récit est parsemé de traits qui rappellent la figure stéréotypée du « noble sauvage », George Sand, comme Catlin et comme la troupe des Indiens, n'est pas la dupe du spectacle de l'innocence indigène. Elle sait parfaitement, et elle l'écrit à plusieurs reprises, que les Iowas d'aujourd'hui sont convertis au christianisme, que le fils de leur chef, Nuage-Blanc, est collégien en Angleterre ou aux États-Unis, que leur tribu, largement décimée par les guerres intestines et la variole, abandonne la chasse au bison et le cercle des wigwams pour se sédentariser dans des maisonnettes paysannes auprès d'une mission presbytérienne¹². Situation réelle qui rend plus pathétique encore l'histoire de ces danseurs et ennoblit leur performance devant les publics de Paris, la « capitale du XIX^e siècle ». En effet, la remontée aux sources, que Gautier entrevoyait, est autrement dramatisée par George Sand. Auprès de Catlin, de Jeffrey Doraway, son interprète – en fait Joseph Derouin, un métis franco-iowa dont l'histoire « vraie » nous est maintenant connue – et des Indiens eux-mêmes, elle recueille une version de leur aventure qui en fait des héros singuliers, de « nouveaux Argonautes », dit-elle. Partant de la proposition que les Indiens vivent normalement dans « les temps fabuleux » puisqu'ils « n'ont pas d'histoire », on doit admettre que le christianisme et les effets destructeurs de la domination blanche ont introduit chez eux l'idée, éminemment moderne, de « futur » (p. 40-41). Poussés par ce nouveau « don fatal de la prévoyance », Nuage-Blanc et les dignitaires d'une tribu qui sent venir la fin de sa vie libre se sont mis en marche vers l'Est, ont trouvé un « entrepreneur » qui les cornaque, ont traversé le Grand Océan afin de « s'initier à notre imparfaite civilisation » pour la comparer à celle de leurs ancêtres. À leur retour, les Iowas restés au pays pourront choisir en connaissance de cause la voie de la tradition ou celle de la conversion définitive aux valeurs du « futur ». Gautier disait ne pouvoir tolérer le spectacle du Musée Catlin – où il redoutait de subir une de « ces exhibitions humaines qui ont toujours quelque chose d'affligeant » – qu'en imaginant que les sauvages étaient venus *voir les spectateurs* européens. George Sand fonde cette croyance : c'est parce qu'ils se perçoivent comme « les derniers de leur race », victimes et témoins d'une apocalypse, que les Iowas peuvent incarner théâtralement une origine perdue mais rendue à l'authenticité par le drame historique qui l'efface et par l'éloignement extrême de ce monde européen où elle est finalement proférée.

15 Parce qu'il met en scène une genèse – l'expression d'« hommes primitifs » conviendrait seul à « ces peuplades dites sauvages » précise George Sand (p. 36-37) – Le Musée Catlin attire les badauds mais, dans le fond, il est « fait pour passionner nos artistes » (p. 50). En effet, les tableaux révèlent des peuples créateurs, Catlin a fait de *l'art sur l'art*, et la performance des Iowas sur le théâtre confirme cette mise en abyme. Les hommes se transfigurent par les peintures sur le corps, que Gautier décrivait déjà précisément, et tout un fourmillement d'insignes : manches garnis de scalps, colliers de griffes d'ours, boucliers décorés, manteaux couverts d'images. « Faute d'histoire et de monuments, l'Indien se revêt ainsi du témoignage de ses exploits » (p. 57-58). Le guerrier « enlumine » sa peau, son épouse celle des bêtes : « Sur la peau d'ours ou de bison qui le couvre, et dont il porte le poil en dedans, sa femme dessine et peint ses principaux faits et gestes. Ici, un ours percé de sa flèche ; à côté, le héros combattant ses ennemis ; plus loin, son cheval favori ». Les femmes, encore, possèdent le « talent [...] de peindre et de broder des mocassins avec des perles, et des vêtements de peau avec des soies de porc-épic. Elles excellent dans ce dernier art par le goût des dessins, l'heureux assemblage des couleurs et la solidité du travail » (p. 67).

Première page du catalogue raisonné *La Galerie indienne de Mr. Catlin*



Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, INHA, Paris.

- 16 Le retour du même ensemble de formes unifie les trois faces du Musée indien : les objets artisanaux – dont le grand wigwam crow tout historié et les tuyaux finement sculptés des calumets –, les danseurs des deux sexes, en tenue d'apparat sur la scène, et les images qui les représentent dans leur cadre originel. Mais, puisque les Iowas sont là, dans le dernier éclat de

leur « nature », il était tentant d'aller saisir chez eux l'art à peine naissant et l'artiste à l'état natif. C'est, comme on pouvait s'y attendre, Nuage-Blanc, chef de la troupe, qui en propose aux yeux de George Sand l'incarnation immédiate. Elle le rencontre au milieu des siens, dans une petite chambre vide du second, au-dessus de la salle Valentino, « assis à la turque sur sa peau d'ours ». De l'homme, nous connaissons déjà l'allure fière, quand il mime sur scène la danse de l'aigle ou de l'ours, et le courage rusé puisque, comme le raconte Catlin dans son programme, il a déclenché, après l'assassinat de son père, une vendetta solitaire qui commençait à décimer les guerriers comploteurs ; seule son élection comme « chef pacifique » l'a contraint à arrêter la suite des vengeances. Or, le portrait qu'en trace la visiteuse est d'une tout autre tonalité. Le déclin collectif des Iowas s'est, conformément à la croyance commune, inscrit dans le corps de leur chef : une taie commença à voiler son œil. Il a pensé que la médecine des Blancs pourrait le sauver mais rien n'y a fait et il s'est comme replié dans le silence, muré dans une sorte de « douce tristesse ». Devenu « roi mélancolique », elle le montre roulant « toujours une perle entre ses doigts et [...], dans ses moments de loisir », occupé à faire « très adroitement avec un morceau de bois et des chiffons, des poupées à la manière sauvage, pour sa petite fille » (p. 70). En lui se projette la représentation de l'artiste romantique qui, transfiguré par la mélancolie, retrouve la fraîcheur joyeuse du premier regard sur le monde. La souveraineté de Nuage-Blanc est désormais autrement fondée, il est devenu un « enfant de trente ans [...], rêveur, timide et grêle », mais un *enfant artiste*. Il suffira à George Sand de saisir, hors de la scène, les gestes des Indiens pour que se confirme l'évidence de leur capacité à créer à tout instant des objets et des formes où elle croit reconnaître, surgissant de « l'abîme d'une suprême ignorance », l'enfance de tout art. C'est ce qu'elle tente de vérifier en observant et en suscitant des expériences. Voici que « Le Grand Marcheur, celui qui a la figure d'un tigre et le torse d'Hercule, se mit à jouer avec la poupée de l'enfant du chef ; nous lui passâmes un crayon pour qu'il fît une figure au morceau de bois qui représentait le visage ». Voici, surtout, le fils de La-pluie-qui-marche, le chef de guerre, qui fait montre d'un goût prononcé pour l'art du dessin :

« Couché à plat ventre, la tête enveloppée de sa couverture, comme font les Arabes et les Indiens lorsqu'ils veulent se recueillir, il trace sur le carreau la figure des gens qu'il vient de voir. Nous lui portons des gravures, mais où trouvera-t-il un plus beau modèle que lui-même ? Que l'artiste sauvage détourne ses yeux de nous et de nos œuvres, et qu'il se regarde dans une glace ! Cet enfant de onze ans est un idéal de grâce et d'élégance, et comme tous les êtres favorisés par la nature, il a l'instinct de sa dignité ».

- 17 Ce que cherche George Sand, et ce qu'elle trouve dans ce contact rapide mais intense avec l'arrière-scène du Musée Catlin, est le secret du surgissement créatif que les compositions qui ornent les manteaux peints des guerriers lui avaient laissé pressentir : « Ces dessins barbares sont très remarquables ; formés de lignes élémentaires comme celles que nos enfants tracent sur les murs, ils indiquent pourtant quelquefois un sentiment très élégant de la forme, et en général de la proportion. » Les « lignes élémentaires » constitueraient donc le premier matériau, le lexique de base que l'artiste moderne, oubliant d'abord les quinze siècles de civilisation qui ont conduit à la sèche rigueur de l'habit noir et aux principes empesés de l'académie, doit s'efforcer de retrouver en renouant avec l'enfant émerveillé qu'il fut. George Sand n'a-t-elle pas auprès d'elle Maurice, son éternel enfant, vingt ans, lui aussi artiste, élève débutant de Delacroix, qu'elle installera à demeure salle Valentino, au plus près des Indiens, pour qu'il les dessine et s'imprègne, comme par contact, de leur primitivité ?
- 18 Pareille quête n'avait jamais été aussi vigoureusement formulée avant cette génération qui se retrouve à Paris, autour de Catlin, et qui sera, dix ans plus tard, représentée dans un grand tableau-manifeste, *L'Atelier*, de Gustave Courbet, pièce maîtresse de l'exposition autonome de ses quarante tableaux refusés au Salon de l'Exposition universelle, en 1855. De cette œuvre qu'il sous-titre « allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique », le peintre a donné partiellement les clés dans une longue lettre à Champfleury, écrite à la fin de 1854, alors qu'il est en pleine conception¹³. Nous y apprenons que, de part et d'autre de l'artiste peignant un paysage sous le regard ébloui d'un petit paysan, se déploie, à gauche, le monde des « hommes qui vivent de la mort » auquel s'oppose, à droite, le monde de la vie qu'incarnent les amis et les protecteurs de l'art renouvelé. Alfred Bruyas, le collectionneur

montpelliérain, Proudhon, le philosophe, Max Buchon, le poète et ami franc-comtois, sont bien reconnaissables dans les figures du fond. Plus proches du spectateur, les deux profils de Champfleury et de Baudelaire dont Courbet reprend ici des portraits antérieurs. Et puis, au centre, un étrange groupe où Champfleury, suivant Courbet lui-même, voyait « une femme du monde donnant le bras à son mari, [...] », tandis que « son petit garçon joue avec des estampes ». L'intrusion de ces amateurs au milieu de ce panthéon personnel a surpris, mais sans plus. Pourtant, même si la belle visiteuse, enveloppée dans son châle chamarré qui tranche sur la grisaille des silhouettes d'hommes et dont Courbet a fait un beau morceau de peinture, reste anonyme, on pourrait avec vraisemblance y reconnaître George Sand allégorisée ; surtout si l'on s'attache à la figure de l'enfant accroupi sur le sol, sortant littéralement de ses jupes et absorbé par le bonhomme dont il vient de tracer la silhouette sur une feuille, ce qui évoque irrésistiblement la scène, située par la romancière dans les coulisses du Musée Catlin, où les deux enfances, celle de l'humanité et celle de chaque homme, se trouvaient idéalement conjuguées¹⁴.

19 Au centre de la *Relation* de George Sand, il y a donc la question de l'art, seul capable de recueillir la mémoire des Indiens disparaissant, avec une attention qui leur rende justice en les désignant comme des artistes « élémentaires » puisqu'ils manient les unités minimales de toute création, unités dont la combinaison révèle chez eux, et éveille chez le spectateur, un très juste « sentiment de la forme ». Dix ans avant *The Grammar of the Ornament* d'Owen Jones¹⁵, bien avant les grammaires formelles postulées par Klee et Kandinsky à partir de rencontres semblables avec la « primitivité » des autres (sauvages, fous et enfants), elle esquisse un des programmes de la modernité qui implique l'idée d'un passage, dans l'ultra-histoire des civilisations, du simple au complexe ou au compliqué. Ce faisant, elle répond évidemment à Gautier qui, dans son article de *La Presse*, avait, à propos des parures indiennes opposées à la sombre rigueur du costume moderne, lancé en forme de boutade ce paradoxe : « la simplicité ne vient que de l'extrême raffinement ; tous les peuples enfants sont emphatiques et bigarrés ». Sauf, réplique George Sand, que la bigarrure indienne harmonise des « éléments » dont nous avons perdu la mémoire et qui apparaissent là, dans le Musée indien de Catlin et mieux encore dans la rencontre avec les Indiens qui l'illustrent de leur propre vie. On doit considérer l'article qui paraît dans *La Presse*, le 25 août 1845, comme une contribution à ce débat ; il est signé Gérard de Nerval.

20 Son ami Gautier est parti, le 3 juillet, pour l'Algérie. Nerval, qui vit de journalisme, reprend donc le feuilleton théâtral et comme, au cours de l'été, les Iowas ont été remplacés par une troupe d'Ojibwas, menée par Maun-gwa-daus, un pasteur méthodiste devenu entrepreneur de spectacle, il saute sur l'occasion pour retourner salle Valentino et écrire sur un musée qu'il a déjà visité¹⁶. S'il loue l'œuvre de Catlin qui « sauvera de l'oubli la tradition de toute une race d'hommes » puisque « plus de trois mille figures retracées dans ses tableaux en recueillent les physionomies éparses et les traces fugitives », il est très déçu par le spectacle et, surtout, par les Indiens dont la beauté des hommes – « notamment le Puissant Rocher, le Roi des Butors et l'Oiseau de Tonnerre » – ne rachète pas l'impression générale de « laid et [...] mal agencé » qui le saisit devant ce qu'il finit par désigner comme les « affreux *autochtones* de l'Amérique septentrionale » ! En fait, la chronique n'a pour Nerval qu'un but : faire retentir un autre son dans la discussion sur la primitivité que Gautier avait lancée comme en se jouant et que Sand avait conduite avec « sérieux » et intensité. Au fond, le délabrement qu'il croit percevoir « sous les épaisses couches de peinture » dont les Ojibwas se sont bariolés, lui convient, l'arrange même, puisqu'il introduit logiquement sa propre conception de l'histoire humaine. Là où Gautier et Sand décelaient un contact vivant avec les commencements de l'humanité, et donc de la création artistique – d'une animalité luxuriante pour l'un, d'une pureté élémentaire pour l'autre –, Nerval déplore l'évidence d'une perte : « C'est une idée très frappante que celle de Joseph de Maistre, qui suppose que les sauvages ne sont nullement des hommes primitifs, mais au contraire les derniers représentants d'une civilisation dégradée et abolie. » D'une civilisation au singulier, bien sûr, puisque les Indiens des Plaines ne diffèrent guère, ajoute Nerval, des tribus nomades qui « couvrent l'Arabie, la Syrie et le Nord de l'Afrique » ou des « hordes asiatiques qui campent sur les ruines de puissants empires ». Les danses sur

« l'estrade couverte d'un drap vert » de la salle Valentino, sont, selon Nerval, le pâle écho de véritables « cérémonies religieuses » dont on ne peut rien dire si ce n'est qu'elles confortent la certitude que « les tribus américaines paraissent avoir été [...] réunies jadis par une révélation uniforme ». À l'idée d'une évolution qui fonde, pour ses proches contemporains, la pensée d'une continuité et d'une universalité de l'art, Nerval oppose donc l'effacement irréversible, cataclysmique, d'un sens authentique. Contre l'élémentaire il dresse le primordial, face à l'alphabet du langage des formes il postule un cosmos culturel saturé de significations dont seuls, pourrait poursuivre le lecteur de son œuvre, quelques initiés et illuminés ont peut-être préservé des bribes. À moins que le ciel du sens ne soit définitivement vide vouant le poète à l'ivresse assumée de l'artifice – qu'incarne seul, aux antipodes des musées documentaires à la Catlin, le « vrai » théâtre – ou à la nostalgie déchirante et mortelle de l'origine perdue.

Sous le regard des artistes

- 21 C'est sans doute parce que l'art est depuis longtemps détaché des mythes et des rites, que Nerval s'y intéresse peu. De Catlin peintre, il ne retient que le sujet en général – la trace d'une civilisation érodée –, ignorant volontairement le créateur. Il se place donc à distance de l'esprit nouveau que détecte Charles Asselineau, l'intime de Baudelaire, dans ses mémoires : « Vers ce temps-là (1840) une évolution se fit dans l'esprit public. Les luttes littéraires étaient closes ; Victor Hugo, désormais incontesté, consacrait son triomphe par *Les Burgraves* et *Les Rayons et les Ombres*. L'intérêt qui toujours déserte les causes gagnées se tourna d'un autre côté : la Peinture détrôna la Poésie¹⁷. » Les jeunes écrivains, contemporains de Nerval, seront, en effet, beaucoup plus attentifs à la manière de Catlin, sans s'accorder pourtant : les uns sont pour, les autres contre. Gautier se range, de fait, parmi ces derniers et, sans le vouloir, alimente un certain mépris académique pour le « peintre voyageur ». Ainsi, dès le 15 mai 1845, dans son feuilleton de *La Presse*, place-t-il Catlin, en dépit de la sympathie que lui inspire son entreprise, hors de l'art : « [...] à défaut de talent la sincérité y brille en traits irrécusables. Ce sont la plupart du temps des pochades où le fond est à peine recouvert ; mais rien de ce qui est caractéristique n'est omis, quelle que soit la rapidité du travail ; un artiste de plus de talent eût peut-être moins bien fait. » Catlin est donc présenté comme un reporter dont le seul mérite réside dans la saisie du monde qu'il a parcouru. George Sand va immédiatement répondre à cette condescendance. Certes, Catlin lui-même réclame « l'indulgence du public pour des esquisses faites rapidement, à travers mille dangers, et quelquefois sur un canot qu'il fallait pagayer d'une main tandis qu'il peignait de l'autre », mais il ne faut pas s'y laisser prendre, sous la légende de l'aventurier, l'œil exercé reconnaît tout autre chose :

« La vérité est que le peintre voyageur partit sans talent et qu'il serait trop facile de critiquer la couleur de certains paysages, le dessin de certaines figures. Mais il lui est arrivé d'acquérir peu à peu le résultat mérité par la persévérance, la bonne foi et le sentiment qu'on a de l'art, lors même qu'on en ignore la pratique. Ainsi tout artiste reconnaîtra dans ses peintures un talent de naïveté, et dans la plupart des portraits, un éminent talent de conscience, une vérité parlante dans les physionomies, des détails d'un dessin excellent, tout d'inspiration ou de divination, enfin ce quelque chose de senti et de compris que nul ne peut acquérir s'il n'en est doué, et qu'aucune théorie froidement acquise ne remplace » (p. 37).

- 22 En introduisant la notion de « talent naïf », George Sand se plaît à prendre à contre-pied Gautier qui vient juste de publier une sorte de conte – *Le Berger* – dans lequel il reprend et actualise le noyau de la légende de Giotto, présenté comme un pastoureau vivant dans la nature et doué, comme par miracle, du génie de représenter¹⁸. Elle suggère donc que les sujets que Catlin découvre au cours de ses longues saisons dans les plaines de l'Ouest lui ont révélé ce qu'il n'avait pas appris. Le contact des Indiens, l'exploration de leurs lieux de vie, l'écoute fervente de ce qu'ils sont, la reproduction fidèle de leur univers plastique l'auraient poussé à la découverte progressive de son propre don secret. Il est devenu peintre parce que ses modèles lui offrirent la simplicité élémentaire qui lui montra le chemin. Rien d'un besogneux donc, mais un être qui éclôt comme artiste en approfondissant sa connaissance des autres et ses expériences du regard, en retrouvant comme un esprit d'enfance. Or, Gautier avait déjà répondu avec ironie à cette exaltation de l'artiste naïf, et justement dans la série *Le Diable à Paris*, qui accueillit,

début juin 1845, la *Relation* catlinienne de George Sand. Son *Berger* n'était qu'un conte. La vérité, pour lui qui fut un jeune apprenti peintre, il la livre dans l'autobiographie fictive d'un rapin qui se refuse à admettre, malgré l'admiration qu'une certaine avant-garde est en train de lancer, que son talent était déjà sensible dans ses gribouillages d'enfant :

« [...] j'illustrais à la plume les marges de mes cahiers et de mes livres [...] ; j'avais du premier coup atteint les hauteurs de l'art primitif ; j'étais byzantin, gothique, et même, j'en ai peur, un peu chinois : je mettais les yeux de face dans les têtes de profil ; je méprisais la perspective et je faisais les poules aussi grosses que des chevaux ; si mes compositions eussent été sculptées dans la pierre au lieu d'être griffonnées sur des chiffons de papier, nul doute que quelque savant ne leur eût trouvé les sens symboliques les plus curieux et les plus profonds. Je ne me rappelle pas sans plaisir une certaine chaumière avec une cheminée dont la fumée sortait en tire-bouchon, et trois peupliers pareils à des arêtes de sole frite, qui aujourd'hui obtiendraient le plus grand succès auprès des admirateurs de l'art naïf. À coup sûr rien n'était moins maniéré¹⁹ ».

- 23 Gautier, l'esthète influent, est donc décidément réfractaire au mouvement qui s'esquisse ; additionner, comme le fait, selon lui, le Musée Catlin, le document à la naïveté, ne fait pas de l'art. Aussi marquera-t-il, l'année suivante, sa désapprobation par le silence en ne mentionnant même pas, dans son long compte rendu, les tableaux de Catlin qui ont été retenus au Salon.

Manteau historié et objets mandans, d'après George Catlin, *L'illustration*, 7 juin 1845.



Iconothèque, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

- 24 On peut encore s'interroger sur les raisons qui ont poussé les vingt académiciens composant le jury à présenter au Louvre deux toiles du « peintre voyageur » alors que, dans cette année qui confirmait, aggravait même, la croissance fulgurante du nombre des artistes, ils avaient rejeté plus de deux mille peintures pour n'en conserver, très exactement, que 1832. Il est vrai que les critiques les plus écoutés, prompts à vilipender la sélection, n'ont guère vu les deux portraits – c'est le cas de Gautier mais aussi de Gustave Planche, qui écrit dans la *Revue des deux mondes*, et de la très grande majorité des trente-deux chroniqueurs qui publièrent des « Salon de 1846 »²⁰. Quelques-uns relevèrent un tableau de Karl Girardet, peintre suisse, qui représentait la danse des Indiens devant le roi Louis-Philippe ; ils rappelèrent à cette occasion le Musée de Catlin – visité en 1845, fermé depuis six mois – tout en ignorant les peintures qu'ils avaient sous les yeux²¹. Un seul, A. H. Delaunay, rédacteur du *Journal des artistes* qui s'attache à donner un avis acide sur presque toutes les œuvres retenues, énonce le jugement général :

« Georges Catlin, 21 place de la Madeleine.

314- Shon-ta-y-e-ga (petit loup), guerrier Ioway. Peau rouge de l'Amérique du Nord.

315- Stumich-a-sucks (la graisse du dos de buffle), chef suprême de la tribu des Pieds-Noirs. Peau rouge de l'Amérique du Nord.

Objets de curiosité bons pour le cabinet d'un antiquaire ».

- 25 Il semblait bien difficile de faire sortir Catlin et ses Indiens du spectacle de l'exotisme et ceux qui choisirent de le faire savaient bien qu'ils allaient à contre-courant, avec plus ou moins de

conviction cependant. Le critique anonyme de *L'Illustration*, ne pouvant renier son journal qui avait, l'année précédente, abondamment annoncé le musée, salue avec chaleur « deux portraits fort peu classiques et exécutés par un talent tout à fait sauvage ». Théophile Thoré, ardent militant républicain, fervent de Delacroix, et qui attachera son nom à la redécouverte des artistes du passé, dans un *Salon* longuement dédié à George Sand paraît mentionner à peine l'événement – « Mr Catlin a exposé deux portraits de Sauvages, qui ont plus de caractère que les portraits de civilisés²². » Ne prenons pas ce laconisme pour de l'indifférence ; en fait, dans un des derniers articles qui témoignaient, l'année précédente, de la curiosité artiste pour Catlin, il avait déjà écrit son *Salon* en des termes qui révèlent le regard d'un habitué des ateliers, capable de remonter de l'œuvre aux gestes qui l'ont produite. Beaucoup plus technicien que George Sand, il pose, dans un texte très dense, un parallèle entre deux savoir-faire exactement décrits :

« [...] c'est encore la couleur qui est riche et magnifique chez nos sauvages, outre la splendeur de la tournure et l'originalité des ajustements. Tout ce qu'ils mettent sur le corps est d'une belle et abondante couleur, les pelletteries, les cuirs peints et le reste. La couleur naturelle de leur peau est déjà fort distinguée. C'est un ton très fin, qui tient à la fois du bronze clair, de l'olive, de la feuille d'ambre ou de l'or mat. Et sur ce fond ils s'appliquent des plaques de couleur rouge-sang, ou vert de lézard, ou jaune ardent, et les plus bizarres dessins, du ton le plus vif.

[...]

« M. Catlin peint tranquillement du premier coup, en mettant un ton juste et franc à côté d'un autre, et il ne paraît pas qu'il revienne jamais ni par glacis ni par empatement. [...] Il a fait des ciels d'une transparence et d'une luminosité bien difficiles à obtenir, même pour les praticiens les plus habiles, des lointains d'une finesse rare et bien balancés entre la terre et le ciel. En présence de cette nature toute nouvelle, de ces formes singulières du pays, de cette couleur du ciel et des arbres, si originale, un peintre de profession se serait bien tourmenté [...]. Il est très heureux que M. Catlin ait été seulement assez peintre pour faire tout bonnement ce qu'il voyait sur la toile, sans parti pris d'avance et sans convention européenne²³. »

- 26 Même s'ils s'appuyaient sans le dire sur ces propos d'un connaisseur qu'ils appréciaient, les deux plus jeunes critiques du *Salon* de 1846, qui firent de Catlin un peintre très remarquable, étaient conscients de la provocation. Le premier, Champfleury, devant la banalité répétitive des portraits officiels et domestiques choisit son camp et prend à rebours les discours du moment :

« J'aime mieux la peinture de Catlin, celui-là qui montrait les Ioways et qui a envoyé au *Salon* les portraits de Petit-Loup et de la Graisse-du-dos-de-buffle. À la salle Valentino, on regardait trop vite ce curieux musée, tant on avait hâte de voir les curiosités vivantes. Au Louvre, ces portraits prennent tout de suite un aspect étrange. Les têtes sont peintes simplement, cruellement même, avec sauvagerie. Qu'on ne s'y trompe pas. M. Catlin n'est pas une nature vierge en peinture. Il suffit de regarder les fonds qui sont rusés, habiles et savants comme une esquisse de Delacroix²⁴. »

- 27 Le second chroniqueur, Baudelaire, va plus loin puisqu'il inscrit Catlin dans le ciel de ses modèles, le situant au cœur de l'esthétique qu'il est en train d'inventer. Comme cette présence n'a guère été prise au mot, y compris par la plupart des spécialistes, arrêtons-nous sur cette traduction, la plus profonde et la plus durable, de l'effet Catlin. « Il y a, commence-t-il, au *Salon* deux curiosités assez importantes ; ce sont les portraits de Petit-Loup et de Graisse-du-dos-de-buffle, peints par Mr Catlin, le cornac des sauvages. » Début assez plat, trompeur, qui ne promet rien qui se distingue des rares critiques bienveillantes mais convenues que nous avons lues plus haut. Et puis le ton change : tout le monde, sauf Champfleury bien sûr, s'est trompé sur ce peintre : « [...] le bruit se répandit que c'était un brave homme qui ne savait ni peindre ni dessiner, et que s'il avait fait quelques ébauches passables, c'était grâce à son courage et à sa patience. » L'académisme rend aveugle les amateurs, mais son inversion systématique chez les tenants de l'« art naïf », telle George Sand, ne rend guère plus lucide ; en fait, selon Baudelaire, « Mr Catlin sait fort bien peindre et fort bien dessiner ». S'affirme ici la souveraineté absolue de l'artiste qui reconnaît l'art où personne ne le saisit, dans ce qui lui est intrinsèquement « autre », selon les canons d'une civilisation et d'une époque. Donc ces portraits sont beaux : « Mr Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens ; la construction de leur tête est parfaitement bien comprise. Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique. »

- 28 Ici, insensiblement, un glissement s'opère. Baudelaire ne parle plus seulement des deux portraits qu'il voit au Salon, les figures s'animent, les corps se déplacent, la peinture présente est comme éveillée par le souvenir de ses sujets vivants et, bientôt, du musée complet où elle lui apparut pour la première fois. C'est au nom de cette expérience qu'il va définir la modernité de Catlin, modernité esthétique qui interroge les conventions de la représentation et invite l'artiste à penser les sources de tout art. Ainsi le terme « sauvagerie », que Champfleury utilisait dans un sens positif, apparaît trop simplificateur et risque de faire passer l'étrangeté culturelle des Indiens pour la clé du choc que le musée propage. Les Indiens de Catlin ne sont, pour Baudelaire, que de « braves gens », en revanche leur double présence, comme êtres et comme images, fait remonter vers l'amont de toute création plastique. Au *primitif* de Gautier et Sand, au *primordial* de Nerval, Baudelaire oppose l'*essentiel*, les principes de toute représentation qui fondent l'art à l'état pur, comme un autre monde sensible²⁵. Seul ce privilège, accordé à très peu d'artistes, rend compte de la persistance de cette référence tout au long de sa réflexion esthétique : le *Salon de 1846* est la première grande œuvre de Baudelaire, le *Salon de 1859* témoigne de sa dernière saison créatrice. Catlin est très présent dans l'un et l'autre, et il convient de les traiter ensemble en retenant que, sur la voie d'une élucidation des principes, le Musée indien va nourrir la pensée du poète sur deux registres principaux : celui de la sculpture comme art originel et celui de la couleur comme matière dynamique de toute figuration picturale.
- 29 On aura remarqué que la référence grecque apparaît de façon récurrente chez l'élite des visiteurs du Musée Catlin, tout particulièrement chez George Sand et Théophile Thoré. Les tableaux du Salon évoquent pour Baudelaire la « sculpture antique » ; les danseurs iowas, rappellera-t-il quinze ans plus tard, « même dans leur état de déchéance, nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques » (II : 650). Delacroix, selon ses amis, n'alla pas chercher autre chose au Musée indien, et son carnet d'esquisses épelle leurs attitudes sculpturales²⁶. La peinture de Catlin, parce qu'elle forme encore dans l'esprit de Baudelaire un tout avec ses modèles vivants – n'oublions pas que le portrait de Petit-Loup a été peint à Londres, en 1844, les Iowas à peine débarqués, et que le guerrier est présent sur la scène – semble occuper un espace intermédiaire, tout théorique s'entend, entre le sculpté et le peint. L'impression de primitivité tient à cela.
- 30 En 1846, Baudelaire découvre l'archaïsme de la sculpture et l'unité profonde de cet art : « L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps ; c'est donc un art de Caraïbes. En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches avant d'aborder la peinture [...]»²⁷. » Parce qu'elle est liée à ce faire originel, une fois « sortie de l'époque sauvage, la sculpture, dans son plus magnifique développement, n'est autre chose qu'un art complémentaire », mais restituée dans ses conditions premières, elle permet de penser les opérations mentales qui président à la peinture, « art de raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière ». En effet, « le paysan, le sauvage, l'homme primitif », vierges de tout dressage artistique, se « réjouissent à la vue d'un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné [mais] restent stupides à l'aspect de la plus belle peinture ». Loin de laisser le spectateur libre de tourner autour et de le saisir, comme « l'objet naturel lui-même, environné d'atmosphère », selon une multiplicité de points de vue, « un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique ». Or, Catlin a rencontré, au cours de son périple, la résistance des Indiens à ce despotisme du peintre ; il racontait cette anecdote dans son commentaire oral du musée, Gautier la mentionne en deux lignes, George Sand la développe longuement et Baudelaire ne l'a pas oubliée : « On se souvient que Catlin faillit être mêlé à une querelle fort dangereuse entre des chefs sauvages, ceux-ci plaisantant celui-là dont il avait peint le portrait de profil, et lui reprochant de s'être laissé voler la moitié de son visage. » Pour Baudelaire, le Musée Catlin réalise sans y prétendre une sorte d'expérience ; il conduit son visiteur de l'âge de la sculpture, « qui s'enfoncé dans les ténèbres du temps, et qui, déjà dans les âges primitifs, produisait des œuvres dont s'étonne l'esprit civilisé » à l'âge de la peinture qui est, décidément, *cosa mentale*. Les décors et les dessins indiens qui attirèrent si fort la curiosité de George Sand ne sont donc, pour lui, qu'une sorte d'écriture ou, comme

le démontrent les corps historiés des danseurs, une façon de colorer l'objet qui demeure et se meut dans un espace réel. Devant le public où il prit ses modèles et devant celui qui vient à son Musée, Catlin réalise l'opération intellectuelle, le « raisonnement profond » de Baudelaire, qui transpose les sujets peints dans un espace à deux dimensions, et il aime se mettre en scène dans cette attitude du peintre confronté aux Indiens qui découvrent, admiratifs ou irrités, cette nouvelle ère de la figuration²⁸.

31 S'agissant de la couleur, la place de Catlin est plus décisive encore et le commentaire de Baudelaire s'appuie, explicitement, sur sa première perception du Musée indien. Devant les portraits de Petit-Loup et de Graisse-du-dos-de-buffle, remontent aussitôt à sa « mémoire » la transparence et la légèreté des ciels, la violence du rouge, la paix du vert qu'il « retrouve chantant leur antithèse mélodique sur le visage de ces deux héros » dont les « tatouages et coloriations étaient faits selon les gammes naturelles et harmoniques » (II : 446). Les deux petits tableaux restituent donc l'impression immédiate du visiteur de « ce sombre musée » et nous renvoient à la forme d'exposition que pratiquait Catlin et à laquelle nul n'avait jusqu'alors rendu justice. En effet, Gautier et George Sand avaient choisi la fiction du voyage pour faire entrer l'énorme masse des objets offerts à la vue dans une narration, une suite de séquences. En romanciers, ils avaient déroulé un ordre linéaire, celui du récit d'aventures avec ses péripéties, ses surprises, ses découvertes, Gautier racontant la suite des tableaux, George Sand y ajoutant son tour dans les coulisses. Ce faisant, ils méconnaissaient l'effet que recherchait Catlin.

32 Maurice Sand, *Les Indiens ioways à Paris*, planche gravée illustrant *Les Sauvages de Paris*, George Sand, 1845.



droits réservés

- 33 Fidèle aux procédés d'exposition de son temps mais les poussant à l'extrême, il a couvert les murs de la salle Valentino de ses 585 toiles jointives, aux mesures régulières et aux encadrements modestes, tous identiques, portraits d'une part, paysages et scènes de l'autre. On peut supposer, comme ses dessins du dispositif scénique le suggèrent, que des objets

indiens – armes, outils, costumes – forment une frise au-dessus des quatre murs de tableaux, tandis que d'autres – berceaux, pirogues, crânes et scalps – sont, nous apprend George Sand, présentés sur des tables. Le spectateur n'est donc pas reçu et accompagné par un récit, il est d'un seul coup immergé dans la peinture et le monde indien qu'elle présente. La perception est première, elle est panoptique mais ne se développe pas comme un panorama monumental, au décryptage relativement facile ; chaque tableau tient un espace limité qui entre dans un tout énigmatique, où ne surgissent, dès l'abord, que des rapports de couleur : « Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie abondait tellement dans ce sombre musée que c'était une ivresse ; quant aux paysages – montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes – ils étaient monotone, éternellement verts [...] » (II : 446). Le musée tout entier, en cultivant l'indistinction entre des composants homogènes mais différents, provoque donc un trouble lié à une question : y a-t-il une juste distance pour « voir » la peinture ? L'œil qui cherche le sujet et se repose lorsque celui-ci s'est formé en lui, ne manque-t-il pas l'essentiel, c'est-à-dire les rapports entre les touches, les effets sensibles naissant de la relation des couleurs ? Ces interrogations obsèdent alors Baudelaire, ainsi que son interlocuteur de prédilection, Delacroix. L'un et l'autre dénoncent, par exemple, la précision naturaliste qui envahit l'art du paysage, le prive de l'indispensable vision d'ensemble en ne tenant aucun compte du fait « qu'il y a un espace d'air bien moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature ». Aux paysagistes méticuleux et trop sages du Salon de 1859, Baudelaire oppose d'autres façons de faire respirer l'espace en l'imaginant à grands traits plus qu'en le dépeignant laborieusement :

« Je n'ai pas vu chez eux, chez tous, du moins, le charme naturel, si simplement exprimé, des savanes et des prairies de Catlin (je parie qu'ils ne savent pas ce que c'est que Catlin), non plus que la beauté surnaturelle des paysages de Delacroix, non plus que la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel²⁹. »

34 La perception agrandie de la peinture réduite à son essence, tel fut, chez Baudelaire, l'effet majeur du Musée Catlin. Et l'on ne saurait mieux en marquer l'étrangeté décisive qu'en lui associant une autre expérience, dont le parallélisme est stupéfiant, et qui ouvrit à un peintre, moins d'un demi-siècle plus tard, un chemin vers l'abstraction, entendue comme accès aux composants de toute peinture. Nous sommes en 1889, Kandinsky, apprenti juriste, se rend en Vologda, dans la Russie du Nord, pour enquêter en ethnographe sur le droit coutumier paysan. Il entre dans les isbas sombres et, comme Baudelaire dans la salle Valentino, y fait l'épreuve d'un dépaysement de la perception, d'une autre distance à l'image, qui donne à voir le pur rapport des couleurs :

« Je n'oublierai jamais les grandes maisons de bois couvertes de sculptures. Dans ces maisons magiques, j'ai vécu une chose qui ne s'est pas reproduite depuis. Elles m'apprirent à me mouvoir au sein même du tableau, à vivre dans le tableau. Je me souviens encore qu'en entrant pour la première fois dans la salle, je restai figé sur place devant un tableau aussi inattendu. La table, les banquettes, le grand poêle, qui tient une place importante dans la maison du paysan russe, les armoires, chaque objet étaient peints d'ornements bariolés, étalés à grands traits. Sur les murs, des images populaires : la représentation symbolique d'un héros, une bataille, l'illustration d'un chant populaire. Le coin "rouge" ("rouge" en vieux russe veut dire "beau") entièrement recouvert d'icônes gravées et peintes, et devant, une petite lampe suspendue qui brûlait, rouge, fleur brillante, étoile consciente [...]. Lorsqu'enfin j'entrais dans la pièce, je me sentis environné de tous côtés par la peinture dans laquelle j'avais donc pénétré³⁰. »

35 Entrer dans le musée qui englobe son spectateur, qui l'absorbe, prépare ce que Kandinsky appelle l'entrée « dans le tableau » et son exploration intérieure qui seule permet d'accéder à la connaissance de la couleur et des affects qu'elle déclenche. Nul doute que les lecteurs du *Salon de 1846* ont été surpris par ces propositions de Baudelaire qui associent, sous l'égide de la couleur, trois peintres tellement éloignés, faisant pour la toute première fois, et en forme énigmatique, apparaître le voyageur : « [...] la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible. » Mais ce qui inscrit pleinement ce dernier dans le groupe restreint des grands coloristes est l'alliance

subtile du rouge et du vert, que seul maîtrise plus hautement, dans sa génération, Delacroix, comme Baudelaire l'explicite en glosant un de ses poèmes :

« Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges
Ombragé par un bois de sapins toujours verts [...].

Lac de sang : le rouge ; – hanté des mauvais anges : surnaturalisme ; – un bois toujours vert : le vert, complémentaire du rouge ; [...] » (II : 595)

36 La peinture est ici refondée sur les « harmoniques » de ces couleurs essentielles qui, pour Baudelaire, constituent la matière originelle et deviennent, à ce titre, les entités d'un récit de la création toujours recommencée. Voici le monde, « un bel espace de nature » où toutes les couleurs mêlées vibrent, « agitées par le travail intérieur du calorique ». Puis « une immensité, bleue quelquefois et verte souvent, s'étend jusqu'aux confins du ciel : c'est la mer ». D'elle semble naître et s'étendre le nouvel ordre de la couleur : « Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes ; [...] le vert est le fond de la nature. » Enfin, partout, en taches vives, « – coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc. – le rouge chante la gloire du vert ». Ensuite la journée déroule ses tons, ses reflets et ses transparences sous l'effet du soleil et de son mouvement jusqu'à ce qu'éclate la « sanglante harmonie » du couchant qui empourpre le vert et éteint toute couleur. Mais cette alliance ne préside pas seulement au drame cosmique, elle agit toujours dans l'espace de la vie moderne – « J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une douleur délicieuse » – et quelques peintres la captent en créateurs. Catlin est de ceux-là.

37 Baudelaire retient le thème des tableaux mais il ne s'arrête ni à l'apparence des Indiens ni au détail de leurs mœurs ni à leur tragique histoire. Le regard éloigné du spectateur artiste lui a confirmé d'emblée « l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet » puisque, comme chez tous les grands coloristes, « On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance » (II : 595). En empruntant le plus souvent ses mots à la magie et sa forme narrative au mythe, il rend sans doute hommage à un autre mode de connaissance sans pour autant s'arrêter au contenu d'une autre tradition. Catlin, avec Delacroix, Véronèse, Manet et très peu d'autres – chimistes des couleurs et philosophes mystiques³¹ –, a pour principale vertu d'alimenter sa pensée cosmogonique. En effet, les rapports de couleurs, qui sont déjà musique, s'élargissent à l'ensemble des sensations tissant entre elles le monde des « correspondances » dont le seul garant est l'œuvre que le créateur donne à connaître. Or, dans cette exploration, la visite du Musée Catlin, tout comme l'écoute des concerts de Wagner, aux Italiens en février 1860, a constitué un temps fort, inoubliable. On ne peut comprendre autrement la présence tout au long de la vie créatrice de Baudelaire de ce « musée perdu » : dès l'entrée puis au fil du spectacle, de loin et de près, où que l'on portât son regard, se laissait entrevoir quelque chose de la « ténébreuse et profonde unité » qui, pour Baudelaire, fonde métaphysiquement l'écriture poétique.

38 Le 24 avril 1864, Baudelaire arrive à Bruxelles. Il fuit Paris, ses créanciers autant que le cercle asphyxiant de la vie littéraire. Il espère y éditer enfin ses *Œuvres complètes*, tout en vivant des « lectures » qu'il donnera au Cercle artistique et littéraire de la ville. Nous savons aujourd'hui que ce qui le pousse à fuir et à rester exilé quasiment jusqu'à la veille de sa mort est plus profond, plus central. Le 23 janvier 1862, il a senti « passer [...] *le vent de l'aile de l'imbécillité* ». Il n'écrira presque plus, et avec beaucoup de peine. Il s'affaire à l'édition du cinquième volume de sa traduction d'Edgar Poe, il rédige laborieusement les derniers poèmes du *Spleen de Paris*. Le seul livre projeté et laissé à l'état de notes est *Pauvre Belgique !*, dénonciation rageuse de la ville, du pays et des gens. Il vit à l'hôtel du Grand Miroir, 28 rue de la Montagne, au sud. Georges Barral, le très jeune secrétaire de Nadar, qui le visite en septembre, déjeune avec lui dans sa chambre d'une omelette et de cailles rôties, il note que le poète « hésitait quelque peu dans la pensée, cherchait ses mots³² ». Trois ans plus tard, à Hyppolite Babou, l'inventeur du titre des *Fleurs du mal* et l'un de ses derniers visiteurs, il confiera : « La Belgique, avec ses toits rouges et ses arbres verts, la Belgique n'est pas un pays, c'est un paysage³³. »

39 Ces années-là, George Catlin en a depuis longtemps terminé avec ses voyages, Bruxelles est devenu son havre définitif. De plus en plus emmuré dans sa surdité, il va reconstituer

patiemment, en plus pâle, sur ses *cartoons*, les images du Musée indien qu'il pense définitivement perdu. Il vit à l'hôtel du Duc de Brabant, près de la gare, au nord de la ville. Un visiteur anonyme, venu de sa Pennsylvanie natale, a décrit superbement le café populaire où il a ses habitudes, animé de musiques et de danses dont il ne perçoit plus les bruits. Son frère Francis, qui le visite un peu plus tard, évoque son invariable repas de viande aux pommes de terre et même, scène toute baudelairienne, les souris blanches qui lui tiennent compagnie dans sa chambre et dont il coupe la queue³⁴.

40 Le 2 mai 1864, Baudelaire donne au Cercle artistique et littéraire sa première conférence : « Je viens aujourd'hui vous parler d'Eugène Delacroix. [...] Il y a quelques mois, quand M. Delacroix mourut, ce fut pour chacun une catastrophe inopinée ; aucun de ses vieux amis n'avait été averti que sa santé était en grand danger depuis trois ou quatre mois. [...] Si une comparaison triviale m'est permise à propos de ce grand homme, je dirai qu'il est mort à la manière des chats ou des bêtes sauvages qui cherchent une tanière secrète pour abriter les dernières convulsions de leur vie. » Puis vient l'éloge qui reprend les méditations antérieures, celles qui ponctuèrent les Salons – 1846, 1855, 1859 –, celles qui conjugaient alors Delacroix et Catlin : « L'art du coloriste tient évidemment, par certains côtés aux mathématiques et à la musique. [...] Plus un tableau est grand plus la touche doit être large, cela va sans dire ; mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues ; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a engendrées. [...] Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde... » (II : 748-749). Les éditeurs pressentis ne sont pas venus, les auditeurs sont peu nombreux, l'accueil est assez froid. Imaginons Catlin présent, tendant l'oreille et s'esquivant, sans un mot, pour retourner à la longue patience qui réengendrait son monde.

Bibliographie

Anonyme

1846 « Le Salon de 1846 », *L'Illustration*, 6 juin : 219-222.

Anonyme

1858 « Vagabondizing in Belgium », *Harper's New Monthly Magazine* vol. 17, n° 99, juin : 323-336 (sur Catlin : 333-335).

BARBE, Noël

2005 « L'Atelier de Courbet : une énonciation du travail du peintre », in *Le Travail en représentation*. Paris, CTHS : 495-514.

BARRAL, Georges

1995 (1932) *Cinq journées avec Charles Baudelaire*. Paris, Obsidiane.

ASSELINÉAU, Charles

1953 « Charles Baudelaire – sa vie, son œuvre », in Jacques Crépet et Claude Pichois éd., *Baudelaire et Asselineau*. Paris, Nizet.

BAUDELAIRE, Charles

1973 *Correspondances*, Claude Pichois et Jean Ziegler éd. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2.

1975 *Salon de 1946*, éd. commentée par David Kelley. Oxford, Clarendon Press.

1990 *Œuvres complètes*, tome II. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BEETEM, Robert N.

1961 « George Catlin in France : his Relationship to Delacroix and Baudelaire », *The Art Quarterly*, été : 129-144.

BOUILLON, Jean-Paul, éd.

1990 *La Promenade du critique influent*. Paris, Hazan.

CATLIN RŒHM, Marjorie

1966 « Francis Catlin's diary on his trip to Belgium », in *The Letters of George Catlin and his Family*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press : 354-371.

CONNOR, Steven

2000 *Dumstruck. A Cultural History of Ventriloquism*. New York, Oxford University Press.

CRÉPET, Jacques, PICHOS, Claude

1953 *Baudelaire et Asselineau*. Paris, Nizet.

DIPPIE, Brian

1982 *The Vanishing Americans. White Attitude and U. S. Indian Policy*. Lawrence, University Press of Kansas.

FAIRCHILD, Sharon L.

1994 « George Sand and George Catlin. Masking indian realities », *Nineteenth Century French Studies*, vol. XXII, n° 3-4 : 439-449.

GAUTIER, Théophile

2002 *Romans, contes et nouvelles*, P. Laubriet éd. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.

GEORGEL, Pierre

1980 « L'enfant au bonhomme », in Klaus Gallwitz et Klaus Herding éd., *Malerei und Theorie, Das Courbet-Colloquium*. Francfort, Städelschen Kunstinstitut : 105-115.

1989 « Portrait de l'artiste en griffonneur », in M. Blondel et P. Georgel éd., *Victor Hugo et les images*. Dijon, Aux amateurs de livres : 74-144.

1996 « Quel dommage ! L'étude gâtera tout cela ! De Girodet à Géricault », in R. Michel éd., *Géricault*. Paris, La Documentation française, tome I : 229-254.

GOMBRICH, Ernst H.

1979 *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Londres, Phaidon.

GUÉGAN, Stéphane

1997 « Naïveté et modernité autour de 1846. Baudelaire lecteur de Gautier », in *L'Année Baudelaire*, « Baudelaire et quelques artistes, affinité et résistances ». Paris, Klincksieck : 103-122.

HASKELL, Francis

1990 [1976] *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût et de la mode en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris, Flammarion.

HEINICH, Nathalie

2005 *L'Élite artiste*. Paris, Gallimard.

JONES, Owen

1856 *The Grammar of Ornament*. Londres, Day and Son.

JOWELL, Frances

1977 *Thoré-Bürger and the Art of the Past*. New York, Garland.

KANDINSKY, Vassily

1974 *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, J.-P. Bouillon éd. Paris, Hermann.

KRISS, Ernst, KURZ, Otto

1987 (1934) *L'Image de l'artiste. Légende, mythe, magie*. Marseille, Rivages.

LABRUSSE, Rémi

1997 « Baudelaire, le Louvre et l'idée de musée », in *L'Année Baudelaire*, « Baudelaire et quelques artistes, affinité et résistances ». Paris, Klincksieck : 83-102.

LACAMBRE, G. et J., éd.

1990 *Champfleury, Son regard et celui de Baudelaire*. Paris, Hermann.

LUBIN, Georges

1987 « L'Amérique dans la vie et dans l'œuvre », *Les amis de George Sand*, n° 8 « George Sand et l'Amérique » : 3-7.

MACHEREL, Claude

2005. « Un Ver Meer méconnu : L'Art de peindre », in M. Coquet, B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, éd., *Les Cultures à l'œuvre*. Paris, Biro et Maison des Sciences de l'Homme : 319-352.

NEEDHAM, Rodney

1985, *Exemplars*. Oxford, Oxford University Press : chap VI.

NERVAL, Gérard de

1989 « Spectacles d'été », 1845, in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I : 1001-1005.

ORTLIEB, Gilles

2005 *Au Grand Miroir*. Paris, Gallimard, « L'un et l'autre ».

PERNOUD, Emmanuel

2003 *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*. Paris, Hazan.

PLANET, Louis de

1928 « Souvenirs... », André Joubin éd., *Bulletin de la société de l'Histoire de l'art français* : 368-473.

PHILLIPS, Jennifer

2005 « Relative Color : Baudelaire, Chevreul, and the Reconsideration of Critical Methodology », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 33, n° #3&4, printemps-été : 342-357.

REVAI, élisabeth

1975 *Alexandre Vattemare, Trait d'union entre deux mondes*. Montréal, Bellarmin.

SAND, George

1969 *Correspondance*, tome VI, G. Lubin éd. Paris, Garnier.

2004a *Lettres retrouvées*, Th. Bodin éd. Paris, Gallimard.

2004b *Le Diable à Paris*. Paris, Mille et une nuits.

SAND, George, DELACROIX, Eugène

2005 *Correspondance*, éd. F. Alexandre. Paris, Les Éditions de l'Amateur.

TEN-DOESSCHATE CHU, Petra

1996 *Correspondance de Courbet*. Paris, Flammarion.

THORÉ, Théophile

1846 *Salon de 1846*. Paris, Alliance des arts.

Notes

1 Voir cette esquisse de sommaire présentée par Claude Pichois in Baudelaire, *Œuvres complètes* 1990 tome II : XI. Les références à cette édition seront désormais abrégées II, suivi de la pagination. Voir aussi sur Baudelaire et les musées Rémi Labrusse 1997.

2 Chingachgook est un héros du best-seller de Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans* (1826). La nouvelle de Champfleury, *Chien Caillou*, paraîtra dans *Le Corsaire-Satan* des 5 et 6 octobre 1845 ; Baudelaire en rendra compte en 1848, lors de sa reprise en volume. Quelques gravures de Bresdin rappellent, peut-être, sa visite du musée.

3 « Génération » (sur la pertinence de ce terme, voir Heinich 2005), ne signifie pas groupe homogène et unanime. Les artistes cités se célèbreront et se dénonceront cruellement tour à tour, l'intensité de leurs différends personnels donnant la mesure de la force de l'idéal qu'ils partagent. Il est donc essentiel que Catlin ait été un des carrefours de leur rencontre et de leur confrontation.

4 Ce fut le thème du premier séminaire sur « L'Autre de l'art », à l'EHESS en 2002-2003 ; j'en ai présenté la substance lors de l'hommage à Daniel Arasse (Villa Médicis, Rome, mai 2004) sous le titre « "C'est de l'art", genèse française de l'art populaire ».

5 Je ne peux m'étendre sur ce personnage passionnant : à la fois ventriloque, amateur d'art et inventeur du prêt international entre bibliothèques, parfaitement polyglotte au demeurant. Voir sur quelques aspects de celui qui deviendra le grand ami européen de Catlin : Revai 1975 et Connor 2000.

6 Sur l'effacement des Indiens, sa déploration et sa dénonciation, voir Dippie 1982 ; le texte de Tocqueville est dans *De la Démocratie en Amérique* (1835-1840) : Première partie, chap. I ; Deuxième partie, chap. X. Quelques commentateurs européens de Catlin – dont ce dernier reproduit les articles

en annexe dans les *Adventures* – axent exclusivement, ou presque, leur présentation sur « l'ethnocide » perpétré par les Blancs en Amérique du Nord.

7 Voir, dans l'œuvre satirique anonyme, datée de 1844, *Les Mystères galants des théâtres de Paris*, cette évocation de Gautier (Baudelaire, II : 986).

8 Lettre autour du 20 mai 1845, voir Sand Delacroix 2005 : 152.

9 George Sand 1969, tome VI : 873-876. Un autre billet à Vattemare a été découvert depuis (voir Sand 2004 : 58-59).

10 Le projet de donner une édition critique complète de ce texte a été ajourné par sa commode réédition récente in Sand 2004b : 35-73. Les références à la pagination sont entre parenthèses dans notre texte. Les éditions originales sont dans *Le Diable à Paris* II, 1845 : 186-212 et dans *L'Éclaireur de la Nièvre* les 14, 21 et 28 juin 1845. Le manuscrit de cet article a été retrouvé, nous en reproduisons la première page en fac-similé (fig. 6).

11 Voir sur cet aspect Lubin 1987.

12 Et non catholique, comme elle l'affirme, seule erreur de son récit, sur ce plan. Cette lucidité a complètement échappé à Sharon L. Fairchild (1994).

13 *Correspondance de Courbet*, Ten-Doesschate Chu 1996 : 121-123. Ce tableau a donné lieu à quantité d'interprétations, voir pour un bilan et un point de vue anthropologique Barbe 2005. Champfleury aurait souhaité entraîner George Sand dans le « réalisme » qu'il lance alors, mais elle s'y refuse ainsi que Baudelaire. *L'Atelier* de Courbet est donc, à sa façon, la représentation d'une impossible communauté.

14 Sur l'histoire du dessin d'enfant dans la peinture et sa mise en valeur romantique, voir Georget 1980, 1989 et 1996 et Pernoud 2003.

15 Owen Jones a certainement visité l'*Indian Gallery* de Catlin à Londres. Il mettra en scène, dans la même ville, pour la première Exposition universelle en 1851, un ensemble d'œuvres d'art, y compris exotiques. Sa *Grammar of the Ornament*, publiée en 1856, se conclut par des mots qui font écho à ceux de George Sand : il constate que l'ornement dans une tribu sauvage correspond à une forme et à une finalité congruentes, qu'il a perdu cette unité en Occident du fait de la répétition automatique et que « pour retrouver une présence plus authentique nous devons nous transformer en enfants ou en sauvages ; nous devons nous libérer de l'acquis artificiel, retourner aux instincts naturels et les développer ». Sur Owen Jones et son œuvre, lire Gombrich 1979.

16 Gérard de Nerval « Spectacles d'été » 1989 (1845).

17 « Charles Baudelaire – Sa vie, son œuvre », in Crépet et Pichois 1953 : 72.

18 Publié dans *Le Musée des familles*, tome XI, mai 1844 : 225-232. Voir l'édition critique in Gautier, tome I : 913-930. Sur l'importance de la légende de Giotto, voir Kris et Kurz 1987 (1934) : 49-55.

19 « Feuillet de l'album d'un jeune rapin », *Le Diable à Paris*, livraisons 37-39, octobre 1844 ; Gautier 2002, tome I : 931-939 (citation : 932).

20 Je remercie Claudie Voisenat qui m'a grandement aidé dans le repérage et le dépouillement de ces « Salons » écrits.

21 Il s'agit de : Alfred Des Essarts, *L'Écho français*, 1^{er} avril 1846 et Charles Brunier, *La Démocratie pacifique*, 21 mai 1845.

22 Thoré 1846 : 77.

23 *Le Constitutionnel*, 22 juin 1845 ; ce journal avait publié, le 23 mai, une chronique du spectacle de la salle Valentino par Charles de Boigne ; Thoré revient sur le sujet du point de vue de l'art. Ce texte, très partiellement et anonymement reproduit par Catlin dans son press-book, était une énigme ; certains de ses détails – en particulier la description précise des ciels de Catlin – avaient incité Robert Beetem (1961 : 130) à l'attribuer à Baudelaire. Il manque une solide monographie sur Théophile Thoré, figure majeure de la critique romantique, qui, exilé après la révolution de 1848, prendra le pseudonyme de William Bürger. Il est un des héros du livre de Francis Haskell (1986) sur les redécouvertes en art ; on trouvera une notice et une mise en situation de son œuvre dans Bouillon éd. 1990 : 133-138, et l'étude exhaustive de ses relectures du passé flamand dans Jowell 1977.

24 « Salon de 1846 », *Le Corsaire-Satan*, mars-mai 1846, republié partiellement dans Lacambre 1990 : 109-110.

25 Les termes « naïf » et « naturel » ainsi que la référence à l'enfance (« [...] le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » II : 690) sont bien sûr présents chez Baudelaire mais toujours utilisés dans un sens spécial qui affirme, en l'explicitant, la singularité de son esthétique fondamentalement antinaturaliste. Quelques remarques à ce sujet dans Guégan 1997.

26 Selon Louis de Planet, Delacroix compara Nuage-Blanc à Ajax défiant les dieux (1928 : 466-467). C'est ce qui suggéra à Robert N. Beetem (1961), auteur de la seule étude, vraiment pionnière sur le sujet, que les Iowas croqués au crayon et repris à la plume servirent à la peinture des scènes littéraires de la bibliothèque du Sénat.

27 La suite est un montage des énoncés de Baudelaire sur la sculpture dans le *Salon de 1846* et dans le *Salon de 1859*, les deux textes se répondant et se complétant (Baudelaire II : « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » 1846 : 487-489 ; « Sculpture » 1859 : 669-680).

28 Cette opération a pu faire l'objet de représentations par les peintres eux-mêmes, en particulier Vermeer (que Théophile Thoré va redécouvrir) ; voir à ce sujet Macherel 2005.

29 II : 668. Baudelaire enverra ce passage à l'un des intéressés, Victor Hugo, dont on doit supposer que la trilogie proposée par le critique (Catlin, Delacroix, Hugo) lui fut agréable ; voir Baudelaire 1973, *Correspondance* II : 629.

30 Kandinsky 1974 : 108.

31 Baudelaire lisait avec attention les spécialistes des couleurs (voir la notice de Cl. Pichois au *Salon de 1846* et Phillips 2005) ; il avait trouvé dans Swedenborg la plus constante autorité pour sa théorie des correspondances (voir sur celle-ci Needham 1985).

32 Georges Barral 1995 (1932).

33 Ortlieb 2005 : 73.

34 Anonyme 1858 ; Catlin Rœhm 1966 : 354-371.

Pour citer cet article

Référence électronique

Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2009, Consulté le 13 mars 2012. URL : <http://gradhiva.revues.org/194>

Référence papier

Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva*, 3 | 2006, 55-75.

À propos de l'auteur

Daniel Fabre

Directeur d'études à l'EHESS, LAHIC, daniel.fabre@libero.it

Droits

© musée du quai Branly

Résumé / Abstract

La présentation à Paris du Musée indien de George Catlin, de mai à septembre 1845, puis, en mars 1846, de deux de ses portraits d'Indiens au Salon annuel, ne déclencha pas seulement la curiosité générale, elle eut un effet immédiat sur la jeune génération des artistes. Ils trouvèrent dans ce musée-spectacle et dans cette peinture un aliment inattendu pour construire une esthétique nouvelle dans laquelle « l'autre de l'art », soit toutes les formes de création a priori exclues du champ académique, tenait un rôle majeur. L'article compare les réactions de Théophile Gautier, George Sand, Gérard de Nerval, Champfleury et Baudelaire, visiteurs attentifs du Musée. Tout en reconnaissant l'apport de Catlin, ils s'opposent sur le sens de la « sauvagerie » qu'ils découvrent : relève-t-elle du primitif, du primordial ou de l'essence de l'art ?

Mots clés : George Catlin, Théophile Gautier, George Sand, Gérard de Nerval, Théophile Thoré, Champfleury, Baudelaire, art primitif, Indiens des Plaines

The Catlin effect. Paris, 1845-1846

The presentation of George Catlin's Indian Gallery in Paris, from May to September 1845, then of two of his Indian portraits at the annual Salon in March 1846, did more than simply arouse

public curiosity, but had an immediate effect upon the new generation of artists, for whom the museum-show and paintings provided unexpected inspiration for construction of a new aesthetic in which “the other in art”, i.e. all forms of creation a priori excluded from academic consideration, played a major role. The article compares the reactions of Théophile Gautier, George Sand, Gérard de Nerval, Champfleury and Baudelaire, all of whom were highly attentive visitors to the museum. While recognising Catlin’s contribution, they disagreed on the meaning of the “savagery” they discovered there: did it spring from the *primitive*, from the *primordial* or from the essence of art ?

Keywords : George Catlin, Théophile Gautier, George Sand, Gérard de Nerval, Théophile Thoré, Champfleury, Baudelaire, primitive art, Plains Indians