

# L'indianité dans l'œuvre de George Catlin

MATHILDE BOUVERET

---

## Résumé

George Catlin est un artiste peintre américain. Dans les années 1830, il prend la décision d'aller peindre les populations amérindiennes sur leurs lieux de vie afin de sauvegarder une trace de leurs cultures. Cet article présente les résultats de l'analyse des tableaux de George Catlin. Cette analyse est axée sur la façon dont sont représentées et mises en scènes les tribus amérindiennes dans les toiles et lors des expositions, et sur l'*indianité* ainsi transmise par l'artiste à ses contemporains.

**Mots-clés** : Indianité – Amérindiens – Peinture – George Catlin – Européanisation.

## Abstract

### *Indianness in George Catlin's work*

*George Catlin is an American painter. In the 1830's, he decided to portray the American Indian tribes in their lands. His announced ambition was to safeguard their culture. The object of this article is to present the way George Catlin represented the populations he had lived with during his travels, and to look into the indianness created by the painter, through his paintings, but also through the organization of his exhibitions.*

**Keywords:** *Indianness – Native Americans – Paintings – George Catlin – Europeanization.*

George Catlin naît en Pennsylvanie en 1796 au sein d'une famille aisée<sup>1</sup>. Dès son plus jeune âge, il se montre intéressé par l'art, mais son père le pousse à embrasser une carrière d'avocat. En 1821, le jeune Catlin vend

---

<sup>1</sup> Le présent article est le compte rendu du mémoire réalisé dans le cadre d'un Master 2, « L'Indian Gallery de George Catlin (1796-1872) – Étude de l'indianité dans l'œuvre du peintre, 1830-1845 », sous la direction d'Annick Foucrier, soutenu en 2015 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

ses livres de droit, s'installe comme peintre à Philadelphie où il tente de se faire un nom en tant que portraitiste, mais se heurte à une vive concurrence. Bien vite, il annonce vouloir entreprendre un autre projet, plus ambitieux : celui de se faire l'historien des Indiens en réalisant des toiles montrant leurs cultures<sup>2</sup>. Dans son livre *Life Among the Indians*<sup>3</sup>, il explique que sa fascination pour les Indiens remonte à son enfance, mais que c'est une délégation d'Indiens de passage à Philadelphie qui le convainc d'en faire le sujet de ses tableaux<sup>4</sup>. George Catlin n'est pas le premier peintre à représenter les populations amérindiennes ; néanmoins, il se distingue de ses collègues en se déplaçant directement au cœur des territoires indiens, afin de saisir au mieux les détails de la vie indienne.

Entre 1830 et 1836, George Catlin réalise ainsi cinq voyages dans l'Ouest des actuels États-Unis. Depuis Saint-Louis, qui constitue son point de départ, il remonte les rivières Mississippi et Missouri et s'arrête chez les tribus vivant à proximité de ces cours d'eau. Ces voyages sont de véritables expéditions : Catlin part plusieurs mois et s'appuie sur ses connaissances, notamment William Clark qui l'accompagne en 1830 (William Clark a entrepris un voyage dans le Grand Ouest avec Meriwether Lewis en 1804-1806), et le réseau de forts militaires qui constituent des étapes au sein des territoires indiens. Durant ces six années, il visite 48 tribus indiennes, et peint plus de 500 toiles représentant ces populations. À son retour dans l'Est, il organise des expositions afin de montrer aux

---

<sup>2</sup> George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians, Written during Eight Years' Travel (1832-1839) Amongst the Wildest Tribes of Indians in North America*, New York, Dover Publication, vol. 1, 1973, p. 2 : « [...] nothing short of the loss of my life, shall prevent me from visiting their country, and of becoming their historian », [rien de moins que la perte de ma vie ne m'empêchera de parcourir leur pays et de me faire leur historien]. Traduction de Danièle et Pierre Bondil in George Catlin, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Albin Michel, coll. Terre Indienne, 1992, p. 28].

<sup>3</sup> George Catlin, *Life Among the Indians*, Londres, Gall & Inglis, s.d.

<sup>4</sup> George Catlin, *Letters and Notes ...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 2.

populations euro-américaines ce qu'il appelle son *Indian Gallery*, c'est-à-dire ses œuvres et les objets indiens récupérés lors de ses différents voyages.

Le projet de George Catlin intervient dans un contexte spécifique de l'histoire des États-Unis. Dans les années 1830, les hommes politiques et intellectuels sont en effet persuadés de la disparition imminente des populations amérindiennes. Ils considèrent que les Amérindiens ne partagent pas la même chronologie que les Euro-Américains, mais vivent à une période antérieure, à la préhistoire. Les États-Unis sont ainsi conçus comme un lieu où se juxtaposent ces deux chronologies et comme un cadre d'observation privilégié pour étudier et comprendre le passé<sup>5</sup>. George Catlin, comme ses contemporains, pense que la population amérindienne va disparaître, du fait des guerres, des maladies (une épidémie de variole a réduit à une centaine de membres la tribu mandan en 1837) ou des ravages de l'alcool, et que leurs cultures vont être progressivement modifiées par les contacts avec la civilisation occidentale. L'objectif du peintre est d'immortaliser les individus et leurs cultures à travers ses tableaux afin que les générations futures puissent avoir un aperçu de cet univers.

Une des questions sur lesquelles se sont penchés les historiens concerne la démarche philanthropique de l'artiste : Brian Dippie<sup>6</sup> ou John Hausdoerffer<sup>7</sup> insistent sur le caractère opportuniste du projet de Catlin et sa volonté de se démarquer dans la peinture. Ils présentent le récit de

---

<sup>5</sup> Sur cette question, voir Steven Conn, *History's Shadow: Native Americans and Historical Consciousness in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

<sup>6</sup> Sur la question indienne, voir notamment Brian Dippie, *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*, Lawrence, University Press of Kansas, 1983. Sur George Catlin, voir Brian Dippie, *Catlin and his Contemporaries: The Politics of Patronage*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

<sup>7</sup> John Hausdoerffer, *Catlin's Lament: Indians, Manifest Destiny, and the Ethics of Nature*, Lawrence, University Press of Kansas, 2009.

l'artiste à propos de sa fascination ancienne pour les Indiens davantage comme un prétexte que comme une réelle motivation. Quoi qu'il en soit, la démarche de George Catlin met en évidence les problématiques liées à la préservation et à la représentation de ces populations : en se déplaçant pour les peindre, il sanctuarise les coutumes, les territoires, les populations et transforme par-là même une réalité en un objet historique. La démarche de Catlin illustre la prise de conscience euro-américaine de la singularité des peuples amérindiens, et de leur lien particulier à leur lieu de vie.

Notre étude permet de faire la synthèse entre les différents travaux historiographiques menés sur George Catlin. Elle met en regard les productions artistiques du peintre et les réflexions sur le contexte dans lequel le projet est entrepris, afin d'interroger l'*indianité* transmise par l'artiste à travers ses toiles. Elle repose notamment sur les récits de voyage de George Catlin, publiés en 1841, sa correspondance<sup>8</sup> et près de 400 de ses toiles.

### La notion d'*indianité* et son étude

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la notion d'indianité apparaît comme un concept exogène aux populations amérindiennes : ce sont les personnes d'origine européenne qui sont alors les plus à même de définir et désigner cette indianité, qualifiant ainsi ce qui est alors considéré comme étant radicalement différent des mœurs européennes. Peu à peu, l'indianité est revendiquée par les populations indiennes elles-mêmes (le concept est employé aussi bien par les populations d'Inde, d'Amérique du Sud et d'Amérique du Nord), afin de correspondre à l'image exotique attendue d'elles<sup>9</sup>, ou est invoquée pour se démarquer des Blancs et réclamer des

---

<sup>8</sup> Marjorie Catlin Roehm, *The Letters of George Catlin and his family. A Chronicle of the American West*, Berkeley, University of California Press, 1966.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Lavaud, Françoise Lestage, « Les redéfinitions de l'indianité : historique, réseaux, discours, effets pervers », *Esprit*, n°1, 2006, p. 42-64.

droits spécifiques, précisément en lien avec cette identité particulière<sup>10</sup>. Il y a donc un glissement et une multiplication de l'emploi de la notion.

Le terme indianité est ici employé pour désigner tout ce qui se rapporte à la culture amérindienne et participe à montrer comme « indien » un individu, une habitation ou une pratique sociale ou culturelle. L'indianité peut se manifester de différentes manières : la présence de tipis, de tomahawks<sup>11</sup>, la présentation de scènes de chasse sur une toile ou la mise en scène de la danse du soleil lors d'une exposition sont autant de témoignages de l'indianité, en relation avec l'identité indienne élaborée par l'homme blanc au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'étude de l'indianité dans l'œuvre de George Catlin est fondée sur les résultats tirés d'une base de données, élaborée à partir de 391 tableaux de l'artiste, soit deux tiers de l'ensemble de l'*Indian Gallery*. Ces tableaux sont ceux répertoriés sur le site internet du *Smithsonian American Art*<sup>12</sup> et exposés à Washington. Cet outil de travail permet de tirer des conclusions d'après des données chiffrées, objectives, et de croiser les informations de manière fiable. Les critères retenus pour cette base de données sont précisément en lien avec les représentations des Indiens par les Occidentaux (présence de tipi, de bison, scène de chasse, de danse...).

---

<sup>10</sup> Voir en particulier les articles de Marie-Pierre Bousque, « Visions croisées : les Amérindiens du Québec entre le Musée de la Civilisation et les musées autochtones », *Ethnologie française*, tome 26, 1996, p. 520-539, de Kristy A. Holmes, « Imagining and Visualizing "Indianness" in Trudeauvian Canada: Joyce Wieland's "The Far Shore and True Patriot Love" », *Canadian Art Review*, vol. 35, 2010, p. 47-64, et de Christian Gros, « Identités indiennes, identités nouvelles : quelques réflexions à partir du cas colombien », *Caravelle*, n°63, 1994, p. 129-159.

<sup>11</sup> Les tomahawks sont des haches de guerres.

<sup>12</sup> <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/results/index.cfm?rows=10&=george+catlin&page=1&start=0&x=-433&y=-400&fq=-date:%221790s%22&fq=-date:%221820s%22&fq=-date:%221870s%22&fq=date:%221830s%22> [consulté le 27.01.2016].

## L'indianité transmise par Catlin

L'indianité transmise par George Catlin dans ses tableaux est globalement fidèle à la réalité qu'il rencontre. Les travaux des ethnologues et anthropologues le confirment<sup>13</sup>, de même que l'utilisation fréquente de ses toiles pour illustrer les encyclopédies ou les articles portant sur le monde amérindien. Mais cette indianité est également multiple et varie selon le type de tableaux de l'artiste.

### *Les portraits*

Les portraits insistent sur la grandeur de l'individu, sa prestance, sa fierté. Ils renvoient une image positive des Indiens, mis en valeur par le pinceau de George Catlin. Les 244 portraits du corpus soulignent différents aspects de l'indianité. D'une part, les portraits d'hommes (soit près de 85% des portraits) permettent de mettre en évidence le rôle prépondérant des chefs et des guerriers au sein des tribus, et leur statut honorifique. Ces hommes sont souvent peints par Catlin avec leurs armes (tomahawk, lance), et parés de leurs plus beaux vêtements. L'artiste prend soin de présenter avantageusement ces hommes, comme il l'explique à propos du chef mandan Mäh-to-tóh-pa, dont il a voulu transmettre la « grâce et la simplicité<sup>14</sup> » de la silhouette.

Les portraits de Catlin révèlent également l'adaptation des cultures indiennes aux cultures occidentales : près de 18% des individus immortalisés par les portraits de Catlin présentent des signes d'euro péanisation, c'est-à-dire des objets ou des attitudes témoignant de l'influence de la civilisation occidentale sur les populations indiennes. Cela se traduit par la présence de fusils ou de pistolets à la place des

---

<sup>13</sup> Voir notamment Sharon Malinowski, *The Gale Encyclopedia of Native American Tribes*, 4 vol., Detroit, Gale, 1998.

<sup>14</sup> George Catlin, *Letters and Notes ...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 147 : « the grace and simplicity of the figure », URL : <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4064> [consulté le 31/01/2016].

traditionnels tomahawks, des chemises de coton à la place des peaux de bisons ou de croix illustrant la christianisation de ces tribus. Un portrait en particulier représente un Indien, Lay-lóo-ah-pee-ái-shee-kaw, en train de tenir un morceau de papier, signe de son adaptation à la culture euro-américaine<sup>15</sup>. On constate également que les signes de cette européanisation sont davantage présents dans les portraits concernant les tribus proches de la frontière états-unienne, comme les Cherokees, les Oneidas, les Choctaws ou les Senecas. Les portraits de Mandans, de Blackfeet, de Comanches, d'Osages ou de Crows, qui occupent des territoires plus reculés dans l'Ouest, ne présentent aucun signe d'européanisation.

George Catlin a en revanche peu effectué de portraits de femmes indiennes (seulement 15%). L'indianité peinte par Catlin est donc avant tout masculine, ce qui correspond à l'image que les Euro-Américains se font des peuples amérindiens (ce sont les hommes qui se déplacent dans les grandes villes nord-américaines, qui se battent, qui ont des rôles dirigeants dans les villages, etc., tandis que les femmes s'occupent davantage de l'intendance au sein des villages, de la gestion de la nourriture et des récoltes). Ces portraits de femmes insistent également sur la maternité : les femmes ne posent pas avec des objets honorifiques ou des armes comme les hommes, mais avec leur enfant, souvent en bas âge. Seule une femme est présentée avec un outil agricole, Chin-cha-pee, l'épouse d'un chef assiniboine<sup>16</sup>. La plupart des femmes peintes par Catlin sont liées au chef de la tribu, par des relations de sang (sa mère, sa fille) ou de mariage. Cela témoigne de la difficulté rencontrée par Catlin de représenter les femmes dans certaines tribus.

Les portraits de Catlin permettent de mettre en avant l'individu, et le respect qu'il porte aux Indiens. Les Indiens y sont représentés de façon

---

<sup>15</sup> URL : <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4071> [consulté le 31/01/2016].

<sup>16</sup> URL : <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4054> [consulté le 31/01/2016].

méliorative. En valorisant la singularité de chaque individu, en peignant les détails de leurs parures, ces tableaux apportent des informations sur les cultures amérindiennes : leurs points communs (l'utilisation du tomahawk ou des lances dans plusieurs tribus), mais également leurs différences (différences capillaires selon les groupes, influence plus ou moins forte de la culture euro-américaine selon la distance à la frontière...).

### *Les autres tableaux de Catlin*

L'indianité transmise par les autres tableaux de Catlin est plus complexe, et l'on peut distinguer deux grandes catégories de toiles. D'une part, des tableaux insistent sur les savoir-faire indiens : l'art de la chasse, la maîtrise équestre ou le travail de la peau notamment. Dans une vingtaine de toiles, George Catlin met en avant la maîtrise de ces techniques par les Amérindiens, et n'hésite pas dans ses écrits à en faire l'éloge<sup>17</sup>. Ces savoir-faire sont d'autant plus mis en avant qu'ils contrastent avec les maladresses de Catlin et de ses camarades blancs lorsqu'ils s'aventurent à chasser le bison : dans la toile *Batiste and I Running Buffalo, Mouth of the Yellowstone*, il se met en scène avec un de ses compagnons de voyages. Ce dernier est représenté en train de tomber de cheval après avoir été bousculé par un bison.

---

<sup>17</sup> George Catlin, *Letters and Notes ..., op. cit.*, vol. 1, p. 24 : « The mode in which these Indians kill this noble animal is spirited and thrilling in the extreme [...]. They are all (or nearly so) killed with arrows and the lance, while at full speed; and the reader may easily imagine, that these scenes afford the most spirited and picturesque views of the sporting kind that can possibly be seen. » Traduction de Danièle et Pierre Bondil: « La façon dont les Indiens tuent ce noble animal est extrêmement passionnante et fouguese [...]. Tous ou presque sont tués par la flèche ou la lance décochées par des chasseurs lancés au grand galop, et le lecteur peut facilement imaginer que ces cavalcades donnent les scènes de chasse les plus pittoresques et les plus enlevées qui se puissent rencontrer. »





George Catlin, *Batiste and I Running Buffalo, Mouth of the Yellowstone*, 1832, 61 x 74 cm, *National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington*.

D'autre part, certaines toiles soulignent davantage la cohésion du groupe et les plaisirs simples des Indiens. Une vingtaine de toiles les représentent ainsi en train de pratiquer des danses rituelles. De la même façon, des tableaux sont consacrés aux jeux des Amérindiens. Ces jeux sont souvent organisés pour que les jeunes garçons s'entraînent au maniement des armes, ce qui témoigne de l'importance de la guerre au sein des populations indiennes.

À travers ces toiles, Catlin nous montre une indianité plus quotidienne, moins formelle et moins grandiose que celle transmise dans ses portraits. Néanmoins, sa démarche didactique et sa volonté d'exhaustivité permettent de révéler les conditions de vie des Indiens et d'immortaliser la diversité de leurs cultures. L'ensemble de ces tableaux est représentatif de nombreux aspects de la vie indienne et permet de prendre conscience de la réalité indienne.

### *L'indianité mise en scène lors des expositions*

Après son retour définitif de l'Ouest en 1836, Catlin expose tout d'abord ses toiles sur la côte Est des États-Unis (New York et Washington jusqu'en 1839) puis part avec son *Indian Gallery* en Europe, notamment à Londres, Paris et Bruxelles. Certains auteurs, comme Don Hill, considèrent que ces expositions constituent les premier *wild west shows*, ces spectacles itinérants organisés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et mettant en scène des Indiens.

Les biographes du peintre ont mis en évidence les problèmes financiers auxquels il doit faire face (il est emprisonné pour dettes à Londres en 1852) et on constate que la façon dont est mise en scène l'indianité lors de ces expositions évolue en fonction de ses soucis pécuniaires. Ainsi, lors des premières expositions, George Catlin tient des conférences au cours desquelles il explique l'utilisation des différents objets et raconte des anecdotes à son auditoire dans le but de le sensibiliser à son message (à savoir la préservation des populations amérindiennes). Même s'il n'hésite pas à brandir un scalp lors d'un de ses discours afin de choquer son public et manifeste déjà un sens du spectacle et de la mise en scène, ces expositions lui servent avant tout de tribune pour défendre l'idée que les cultures amérindiennes sont dignes d'être préservées. Il espère avant tout inciter le gouvernement américain à prendre des mesures afin que les peuples de l'Ouest soient reconnus comme partie intégrante du territoire des États-Unis en construction. L'indianité est alors mise au service d'un message politique en faveur des Indiens.

Lorsqu'il arrive en Europe, la nécessité de rembourser les frais avancés pour l'organisation de ses expositions le pousse à insister davantage sur les aspects spectaculaires des cultures amérindiennes : il installe ainsi par exemple un tipi au milieu de la salle Valentino à Paris. Lorsque des délégations d'Indiens Ojibwas et Iowas arrivent à Londres et à Paris, il leur demande de reproduire leurs danses traditionnelles. En leur absence, il va jusqu'à se faire passer pour un Indien : c'est notamment le cas au Louvre, où il a été invité par Louis-Philippe (roi des Français de 1830 à 1848). L'indianité est alors instrumentalisée par George Catlin afin d'attirer du monde à ses expositions. La volonté de favoriser le spectacle est bien visible à travers les témoignages de ceux qui fréquentent l'exposition, comme George Sand, qui évoque l'effroi ressenti en entendant les cris de guerres des Indiens, leurs objets « effrayants », ou leur « expression farouche »<sup>18</sup>. L'écrivain a conscience des revendications de George Catlin, mais son récit montre l'importance de la mise en scène dans les expositions parisiennes, racontée par ailleurs par Catlin lui-même dans *Catlin's notes of Eight Years' Travels and residence in Europe*<sup>19</sup>.

Une œuvre révélatrice des problématiques liées à la place des Amérindiens dans la société euro-américaine en construction

Cette étude de la vie et des œuvres de George Catlin permet également de souligner les relations existant entre les Euro-Américains et les Amérindiens dans les États-Unis du XIX<sup>e</sup> siècle. En érigeant les Indiens comme des membres à part entière de la culture et de l'histoire américaine,

---

<sup>18</sup> George Sand, « Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris », *Le diable à Paris*, Paris, J. Hetzel, 1846, p. 186-212.

<sup>19</sup> 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*, New York, Burgess, Stringer & Co., 1848.

George Catlin va à l'encontre des choix des hommes politiques qui veulent escamoter l'importance de ces cultures et leur préexistence sur le sol américain afin de construire une nation américaine blanche, d'origine européenne. En insistant sur la beauté de ces hommes et leurs interactions avec leur environnement, George Catlin interroge indirectement le recul incessant de la frontière des États-Unis vers l'ouest du continent américain et le déplacement de ces populations. Montrer les Indiens comme des hommes dignes d'une collection nationale semble alors incompatible avec leur non-intégration à la nation américaine en construction, ce qui explique les refus consécutifs du Congrès d'acheter les toiles de l'*Indian Gallery* entre 1836 et 1839. C'est finalement un riche industriel de Philadelphie, Joseph Harrison, qui achète sa collection en 1852. L'artiste meurt aux États-Unis vingt ans plus tard, après avoir effectué un périple en Amérique du Sud, où il réalise quelques toiles, sans jamais retrouver la relation privilégiée nouée avec les Indiens des Plaines.

L'indianité transmise par George Catlin est multiple. S'il rend avec justesse la réalité indienne, il la met également en scène de façon spectaculaire pour en tirer profit. Cette indianité s'appuie sur le folklore de ces peuples et leur environnement. Le folklore est ce qui lie entre elles les toiles de Catlin, en lui permettant d'allier sa volonté de plaire à un public américain et européen averti, et sa volonté de rendre compte de la réalité indienne qu'il a rencontrée et veut défendre.

Outre ces conclusions sur l'indianité transmise à travers ses toiles, l'étude des œuvres de George Catlin ainsi que du contexte de leur réalisation permet de prendre conscience de l'importance du lien pouvant exister entre les représentations artistiques et la sphère politique, dans un État en plein débat sur la construction de sa nationalité.