

La mythologie de l'Ouest dans l'art américain, 1830-1940

Kamila Benayada



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4377>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Kamila Benayada, « La mythologie de l'Ouest dans l'art américain, 1830-1940 », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4377>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La mythologie de l'Ouest dans l'art américain, 1830-1940

Kamila Benayada

- 1 Le French Regional and American Museum Exchange (FRAME), les musées des beaux-arts de Rouen (du 28 septembre 2007 au 7 janvier 2008) et de Rennes (du 13 février au 11 mai 2008) et le Centre de la Vieille Charité à Marseille (du 6 juin au 31 août 2008) ont exposé l'an dernier des peintures et sculptures américaines célébrant l'Ouest des Etats-Unis, sa découverte et sa conquête. Par le biais de cette exposition conçue par Laurent Salomé (Musée des Beaux-arts de Rouen) de concert avec un groupe d'experts nord-américains, FRAME donnait là au public français l'occasion de découvrir des œuvres issues des collections des musées partenaires aux Etats-Unis. L'initiative était particulièrement intéressante, car elle permettait à des musées régionaux de montrer des œuvres rarement vues en France (et, également, aux musées régionaux américains de présenter les collections des musées français). Le présent compte rendu traite de l'étape rouennaise du parcours de l'exposition, mais les présentations proposées à Rennes et à Marseille n'étaient pas sensiblement différentes.
- 2 L'exposition proposait une soixantaine d'œuvres ayant trait à la conquête de l'Ouest, présentées « à partir d'un point de vue européen », selon la brochure du musée de Rouen. Les œuvres étaient exposées dans un ordre chronologique, en suivant cinq thèmes : « un monde habité », « l'Ouest romantique », « un paysage rêvé », « l'épopée », et enfin, « le triomphe de l'illustration ».
- 3 Son point de départ était une série de toiles de la « galerie indienne » de George Catlin, issues des collections du musée du Quai Branly. Ces toiles, exposées dans la première salle, sont pour la plupart le résultat de commandes passées par Louis-Philippe en 1845, lors de la visite du peintre américain ; elles permettaient de faire le lien entre la France et les Etats-Unis, lien ailleurs renoué à travers d'autres œuvres. Ce point de départ mettait donc en avant un point de vue ethnologique (revendiqué comme tel par l'exposition) autant qu'esthétique. Les toiles de Catlin sont en effet le produit de voyages à travers l'Ouest, que l'exposition illustre à travers une carte de l'avancée des Blancs vers l'océan Pacifique, avec les pistes de Santa Fe, de l'Oregon, et de la Californie, ainsi que l'itinéraire

de Catlin à la recherche de sujets pour sa galerie indienne. Ces œuvres sont essentiellement des portraits de chefs indiens, les personnages y sont nommés, et Catlin les montre le visage peint, portant vêtements traditionnels de peaux d'animaux, coiffes de plume, lances et calumet. A ces portraits s'ajoutent des scènes de la vie courante des tribus rencontrées : *Indian Ball Game* (1846) et [Buffalo Hunt in Winter](#) (1846). Ces toiles se voulaient des témoignages d'un mode de vie « sauvage », resté à l'abri de toute influence européenne. Les œuvres de Catlin de la collection du musée du Quai Branly rappellent ainsi, à certains égards, les croquis que fit John White lors des premières expéditions anglaises vers le Nouveau Monde au XVI^e siècle. Elles insistent sur la différence, sur l'étrangeté, elles montrent un pays vaste et essentiellement dépeuplé, et elles adoptent volontiers le langage plastique naïf de White. Elles s'éloignent en cela d'œuvres antérieures du même Catlin, dont l'une était présentée dans la même salle : Catlin y insiste beaucoup moins sur les attributs vestimentaires ou les peintures de guerre, le style y est plus proche de celui de son contemporain John Wesley Jarvis ou de ses confrères européens.

- 4 Dans la même salle, cependant, le célèbre [Black Hawk and his Son Whirling Thunder](#) de John W. Jarvis, peint en 1833, montre un premier changement dans le mode de vie des Amérindiens : Jarvis peint Whirling Thunder à peine couvert d'une étoffe et, au premier plan, son père, Black Hawk, en tenue occidentale, déjà le symbole de l'acculturation que provoqua la conquête. Black Hawk, après avoir échoué dans sa tentative de repousser l'avancée des Blancs sur ses terres, avait été capturé et emmené à Washington pour y rencontrer le président Andrew Jackson, dont la politique d'expansion vers l'ouest envisageait l'anéantissement des tribus indiennes. On fit faire à Black Hawk le tour de différentes villes pour qu'il comprenne qu'il était vain de s'opposer à l'expansion des Etats-Unis. L'œuvre de Jarvis est doublement intéressante, surtout en présence des Indiens de Catlin : alors que les toiles de ce dernier reprennent à la fois la tradition du portrait qui entoure le personnage de ses attributs professionnels et celle de l'illustration scientifique qui montre les détails les plus frappants, donc les plus « étrangers », voire « étranges », du sujet observé dans son habitat traditionnel, Jarvis n'a pas ce souci d'« objectivité scientifique », que ce soit dans le traitement du sujet ou dans ses choix esthétiques. Le portrait du père et du fils est une composition dans les tons bruns, les visages se détachent d'un fond presque noir ; le père, avec son costume noir, s'y fond, alors que le fils, une version plus jeune de Black Hawk, s'en détache grâce à sa coiffe rouge, ses cheveux roux, et ses boucles d'oreille couleur corail. A la sévérité du père s'oppose le visage plus avenant de Whirling Thunder. Le cou du premier est pris dans une cravate noire, alors que Whirling Thunder a le torse libre, à peine couvert d'une étoffe blanche et rouge. Le premier fait les frais de l'acculturation, le second ne s'y plie pas, et cela lui vaut manifestement le respect de l'artiste qui, par ailleurs, peint ses deux personnages comme il peindrait des notables blancs. Cette toile n'est donc pas un document ethnographique, c'est tout simplement un portrait, où se dessinent les tensions que provoquaient cette conquête de l'Ouest.
- 5 Ces tensions apparaissent autrement dans le récit de l'entreprise commerciale de Catlin, qui fit accompagner la présentation de sa « galerie indienne » à la Cour de France d'une représentation de danses rituelles et cérémonies guerrières par une troupe d'Indiens iowas. L'évènement fut repris dans une toile de Karl Girardet, peintre des cérémonies de la cour, présentée dans cette première salle. Du document scientifique, les toiles de Catlin passent dans le domaine du spectacle, l'Indien, sujet d'observation objective, devient

source de distraction exotique, mais également argument de vente, intégré à la campagne promotionnelle de l'artiste-homme d'affaire. L'« Indien » devient alors l'élément clé du "packaging" de l'Ouest, produit de consommation autant pour les collectionneurs fortunés de la côte est que pour les Européens nostalgiques du monde préindustriel et de ce qui était déjà le mythe américain de l'Ouest sauvage. L'Ouest rejoint l'Orient et nourrit comme le second les fantasmes de liberté et de virilité des Européens et des citoyens de la jeune nation américaine.

- 6 L'exposition se poursuit avec des paysages et des œuvres montrant les populations croisées lors des expéditions de découverte. La seconde salle couvre la période courant de la fin des années 1840 au début des années 1860. En sculpture ou en peinture, les Indiens sont sauvages, ils portent toujours peaux, plumes et peintures de guerre, mais le fusil fait son apparition dans leur attirail ; ils scalpent (*The Scalplock*, de Alfred Jacob Miller), se rebellent (*Le chef Billy Bowlegs*, 1861, de Karl Wimar), capturent des femmes et des enfants blancs (*Captured by Indians*, 1848, de George Caleb Bingham). Avec les Indiens, les peintres montrent la flore et la faune des territoires découverts, et en particulier les bisons (William Jacob Hayes). L'Indien reste l'ennemi dans les œuvres de la quatrième salle, dédiées à l'« épopée », et même dans la dernière, dédiée aux illustrateurs du XXe siècle. Dans les sculptures de Charles Marion Russell (*The Enemy's Tracks*, modelé en 1920) ou d'Alexander Proctor (*On the War Trail*, 1920, ou *Indian Warrior*, 1898), ou dans les toiles de Frank Tenney Johnson, de Charles Schreyvogel (*Saving their Lieutenant*, 1906) de Harvey Dunn (*The Scout*, 1910), ou de Frederick Remington (*The Smoke Signal*, 1905), jusqu'à Malvina Hoffman (*Sign Talker - Blackfoot Man*, 1930), l'Indien est armé, sauvage, souvent nu, il est une menace pour les pionniers, une entrave à l'avancée vers l'ouest et à la réalisation de la destinée manifeste. Si Karl Wimar reprend le style de Catlin, Bingham se concentre sur la lumière du feu, l'éclairage centré qui s'estompe vers les bords sombres de la toile. La composition et le jeu de lumière de *Captured by Indians* sont repris dans *Belated Wayfarers* (1856). Ces scènes, bien qu'inspirées de la vie des migrants, sont avant tout l'occasion d'un travail esthétique. Les Indiens ne sont pas effrayants, leurs fusils sont à terre, et ils ont le regard inquiet de voyageurs surpris par la nuit. Dans *Last of Their Race* (1857), John Mix Stanley les montre pris entre la montagne et l'océan, ne pouvant aller plus loin pour échapper aux Blancs, dans le soleil couchant, des ossements de bovins à leurs pieds. La lumière est, là aussi, centrale au traitement du sujet, à la fois élément esthétique et symbolique.
- 7 La lumière devient plus riche encore, plus lourde de sens dans les œuvres regroupées dans la salle « le paysage rêvé ». Vues dans l'ordre chronologique, les toiles d'Albert Bierstadt sont de plus en plus noyées dans les jaunes et blancs de soleils couchants. On retrouve Turner dans l'invasion progressive de la toile par le ciel. Dans *Yosemite Valley* (1866), le paysage remplit la toile, écrase les deux personnages (Indiens) et leur cheval, et donne à l'artiste l'occasion de démontrer sa virtuosité dans la précision des détails. Le soleil perce les nuages et éclaire l'étendue d'eau centrale — lumière céleste, rassurante, qui semble justifier la politique d'expansion, destinée manifeste de la nation américaine¹. La nature généreuse de l'Ouest américain, ce jardin d'Eden, est le sujet de *The Merced River in Yosemite* (1868), mais également des toiles de Thomas Moran dépeignant le Grand Canyon de Yellowstone ou la vallée de Yosemite. Mais la lumière reprend le dessus, chez Bierstadt, dans *Sunset over the Plains* et dans *Surprising Herd* (1872) : les derniers bisons paissent dans le soleil couchant ; les détails sont fidèles dans la première toile, alors que dans la seconde, ils sont pris dans la lumière et dans l'ombre, noyés dans le jaune et

les tons terre, jusqu'à ne devenir qu'une tache ocre. Bierstadt travaille ici la matière en épaisseur, et réduit les détails jusqu'à n'avoir presque que des plans de couleur ; et l'anecdote, la partie de chasse, disparaît, le chasseur au premier plan se fond dans le vert des herbes, comme les bisons se fondent dans le ciel.

- 8 Bierstadt est un peu l'exception dans cet ensemble d'œuvres sur la conquête de l'Ouest, une parenthèse esthétique dans une production essentiellement anecdotique. Les toiles et sculptures des salles dédiées à l'« épopée » et au « triomphe de l'illustration » montrent les cow-boys chassant l'ours et le bison ou rassemblant le troupeau, ou encore les figures légendaires de l'Ouest sauvage comme Bronco Buster ou Buffalo Bill Cody. Les artistes rivalisent dans la prouesse technique, les détails reviennent en force dans ces représentations de la nature (paysages, Indiens et animaux). Et ces prouesses pourraient renvoyer à celles des pionniers, cow-boys, ou soldats qui « civilisaient » progressivement cette nature sauvage.
- 9 Concernant le début du XXe siècle, l'exposition distingue entre artistes et illustrateurs, en accordant aux seconds une salle entière. Or les œuvres des illustrateurs n'ont rien à envier à celles des artistes. Celles de N.C. Wyeth ont une vigueur, une richesse de texture semblables à celles des artistes de la Poubelle. Ces scènes sont tirées de la rue, de la vie courante, comme le voulait Robert Henri. Les illustrateurs racontent des histoires, mais c'est là, essentiellement, ce que font la grande majorité des œuvres que présente l'exposition dans son ensemble. Si le style est parfois proche d'une sorte d'argot pictural, les œuvres sont de riches études de rapports de couleur et de la représentation de la vitesse, et elles montrent que les illustrateurs n'ignoraient pas les travaux des avant-gardes. *The Stagecoach* (1966) de Norman Rockwell est une étude en jaune autant qu'elle est un projet pour affiche de film².
- 10 Peut-être est-ce avec cette salle sur les illustrateurs qu'on touche véritablement au propos de fond, en même temps qu'aux ambiguïtés ou aux limites, de l'exposition du FRAME. Rockwell, comme les autres artistes de la salle « illustrateurs », mais également comme l'essentiel des artistes présentés, peint *une* Amérique, une certaine version du pays. Qui plus est, ces œuvres s'adressent à un public particulier, elles répondent à une attente, à une demande. Certaines viennent des collections de John D. Rockefeller ou de Randolph Hearst, d'autres des collections des compagnies de chemin de fer. Elles sont donc à la fois éléments de la machine promotionnelle de sociétés commerciales et machines à rêve pour industriels en mal de grands espaces, séduits par le mythe du pionnier viril et indépendant³. Il y a bien là une « mythologie », pour reprendre le titre de l'exposition, c'est-à-dire, à notre sens, une construction d'un aspect de l'histoire américaine qui a répondu à des besoins, idéologiques dans le contexte de l'expansion vers l'ouest, mais également économiques (on voit bien comment la publicité a vite fait de récupérer le mythe de l'Ouest avec le projet publicitaire de Wyeth, *Where the Mail Goes, Cream of Wheat Goes*, 1904). Or si le titre choisi pour cette exposition indique une certaine distance face aux projets des artistes ou aux imageries consacrées, l'exposition elle-même s'éloigne de ce titre qui promettait une approche critique. Il est difficile de cerner le « point de vue européen » qui motive l'exposition. Son organisation est même quelque peu trompeuse, dans la mesure où, partant des toiles de Catlin dont on souligne l'aspect « scientifique » et donc censément objectif, elle suggère que les autres œuvres sont également des traitements fidèles de la réalité de cet Ouest pourtant mythique. On indique ici et là que tel artiste a participé à une expédition scientifique, ou a voyagé en compagnie d'un journaliste. Les voyages d'exploration étaient l'occasion pour l'art de se

rapprocher de la science, et cette approche scientifique pouvait éventuellement garantir la véracité de ce que l'on montrait en peinture, et donner des fondations concrètes à la construction de cette mythologie à partir de l'observation objective de contrées éloignées. Mais Schreyvogel peignait à New York, en s'inspirant des spectacles de Buffalo Bill, et Rosa Bonheur ne quitta pas la France.

- 11 Indéniablement, ces toiles et sculptures constituent une « mythologie » ; mais il est difficile de s'en rendre compte au regard de l'organisation de l'exposition. Certaines questions s'imposent : pourquoi cet Ouest mythique a-t-il attiré si durablement les artistes, en particulier ceux des années 1930 ou 1940 alors qu'il avait disparu depuis longtemps ? La chronologie donnée à la fin de l'exposition n'indique en rien l'avancée de la « civilisation », l'urbanisation dans les états de l'Ouest et du Midwest ; elle ne dit rien des politiques culturelles et des relations entre culture et économie dans l'Amérique en crise ou en guerre. De même, pourquoi les œuvres présentées ne montrent-elles aucune femme, alors que les femmes ont participé de façon active à la colonisation de l'ouest ? Si cette lacune reflète une lacune dans la peinture de l'époque, l'exposition ne l'indique pas, alors que cette exclusion participe à la mythologie de l'Ouest. Les seules femmes que l'on voit sont indiennes, et là encore, le choix de les représenter n'est pas innocent. Plus généralement, on pourrait se demander pourquoi le mythe des cow-boys et des Indiens est encore aussi vivace aujourd'hui, et pourquoi il attire autant les foules, jusqu'en Europe, alors que les Américains — ou du moins bon nombre d'expositions et de publications — ont depuis des années souligné son aspect chauvin, misogynne et raciste ?⁴ De surcroît, le choix des œuvres a dépendu des collections des musées partenaires, et il est dommage qu'aucune œuvre moderniste ni aucune photographie n'ait été incluse dans cette exposition. En définitive, la complexité du mythe de l'Ouest n'apparaît pas vraiment ici, et d'autant moins que l'exposition évite toute approche critique et livre au spectateur un produit de consommation, dont l'efficacité est démontrée dans les œuvres elles-mêmes. L'exposition a le mérite de nous montrer comment l'Ouest a été reproduit dans certaines œuvres d'art américaines ; mais elle n'explique pas le fonctionnement de la mythologie que créent ces œuvres, comment fut fabriquée une idéologie de l'Ouest à laquelle souscrivaient les consommateurs de cet art, mais également les artistes dans une certaine mesure, ni, enfin, comment elle contribuèrent à « inventer » l'Amérique.⁵ Le « point de vue européen » ignore en fait le travail des historiens de l'art américains, qui tentent depuis de nombreuses années de répondre à ces questions (comme, d'ailleurs, les américanistes français). Mais les œuvres méritent le détour et invitent à s'interroger sur cette mythologie de l'Ouest.

NOTES

1. On peut lire à ce sujet Barbara Novak : *Nature and Culture : American Landscape Painting 1825-1875*, New York : Oxford University Press, 1980.
2. Sur Norman Rockwell, on peut consulter le catalogue de l'exposition *Norman Rockwell: Pictures for the American People*, Maureen Hennessy, ed., Harry N. Abrams, 1999, ou la vidéo : *Norman Rockwell: Painting America*, 86mn, Winstar Home Entertainment, 1999.

3. Voir par exemple Melissa Dabakis: *Visualising Labor in American Sculpture: Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880-1935*, Cambridge University Press, 1999, ou encore *Art and the Empire City: New York, 1825-1861*, Catherine Hoover Voorsanger, John K. Hawat, eds., Yale University Press, 2000.
 4. Voir par exemple J. Gray Sweeney: « Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art », *Oxford Art Journal*, 15:1, 1992, pp.67-80. Sweeney y analyse en particulier les oeuvres de Remington, Russel, et Schreyvogel, don't on peut voir quelques exemples dans le cadre de cette exposition. On peut également lire à profit les catalogues d'exposition *The American Cowboy*, Washington D.C., Library of Congress, 1983, ou *The West as America*, William H. Truettner, ed., National Museum of American Art and Smithsonian Institution Press, 1990.
 5. J'emprunte l'idée d'invention à Thomas Gomez : *L'invention de l'Amérique. Mythes et réalités de la conquête*, Paris : Flammarion, 1992.
-

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

KAMILA BENAYADA

Université d'Orléans