

Dossier réalisé par les conseillers-relais
Académie de Rennes
Délégation aux arts et à la culture

Présentations de l'exposition aux enseignants
mercredi 5 mars et mercredi 12 mars 2008, 15h



George Catlin, *Portrait du chef indien Wa-ta-we-buck-a-nack (Général Commandant)*, vers 1846

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

Musée des beaux-arts de Rennes : 13 février - 18 mai 2008

exposition ouverte tous les jours de 10h à 12h et de 14h à 18h (sauf lundis et jours fériés)
ouverture en continu le mardi

Informations pratiques



Musée des beaux-arts
20 quai Emile Zola
35000 Rennes

02 23 62 17 45
www.mbar.org

exposition ouverte tous les jours (sauf lundis et jours fériés)
de 10h à 12h et de 14h à 18h
ouverture en continu le mardi

La gratuité est accordée aux groupes scolaires accompagnés et aux enseignants préparant une visite dont la date a été préalablement fixée.

Seuls les groupes ayant réservé seront admis dans l'enceinte du musée.

Afin de faciliter l'enregistrement des groupes, merci de présenter le carton de confirmation à l'accueil du musée.

Pour tous les groupes,

réserve obligatoire au 02 23 62 17 41

lundi, mercredi, jeudi et vendredi : 8h45 - 11h45 / 13h30 - 16h30

Permanence des conseillers-relais :

Bernadette Blond : mardi et jeudi 14h - 16h

Andrée Chapalain : mercredi 15h30 - 17h30 / jeudi 10h - 12h

Téléphone : 02 23 62 17 54

Nous rappelons que :

> Les élèves sont sous la responsabilité des enseignants et des accompagnateurs.

Aucun élève ne doit être laissé seul, en particulier pour les groupes sans animation qui circulent librement dans l'ensemble du musée.

En cas d'incident, l'établissement scolaire sera tenu pour responsable.

> Il est demandé aux établissements scolaires de prévoir un nombre suffisant d'adultes pour encadrer les élèves.

> L'effectif du groupe ne doit en aucun cas être supérieur à 30 élèves.

> Il est interdit de manger et de boire dans les salles.

> Seul l'usage de crayons papier est autorisé : les stylos à bille ou à encre, les feutres, les compas et les paires de ciseaux sont prohibés.

> Il est interdit de crier.

> Il est interdit de courir.

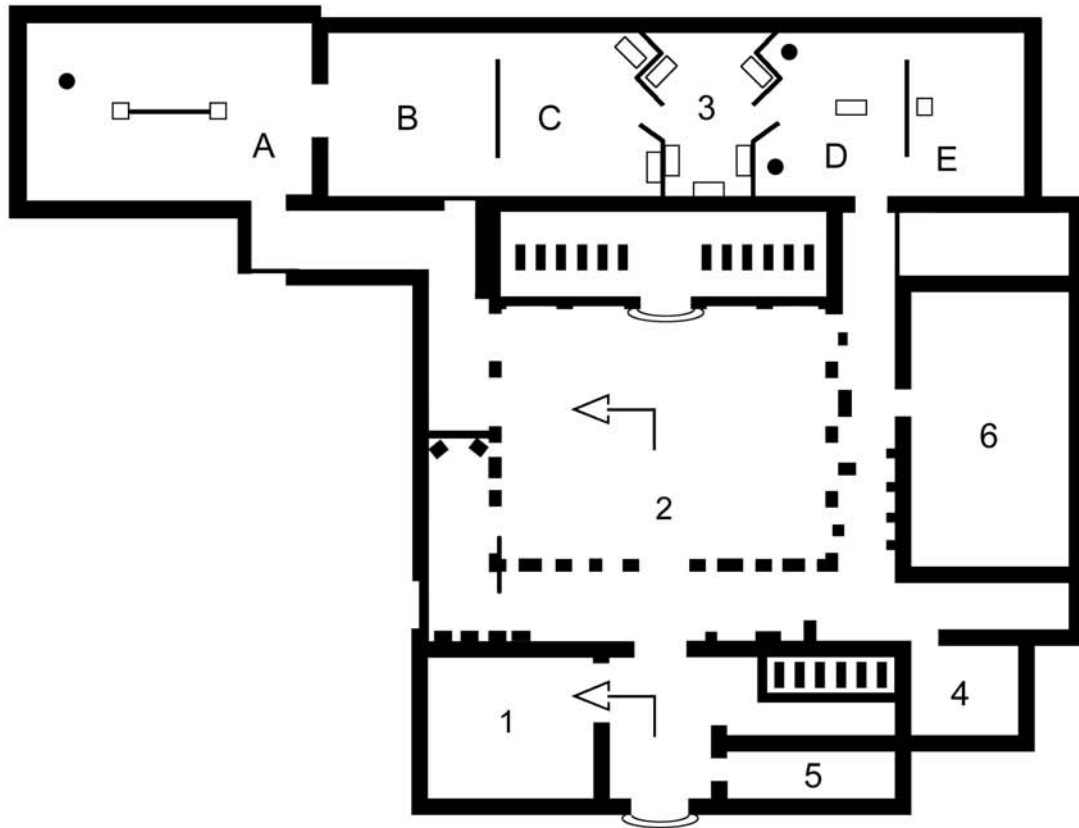
> Il est interdit de s'approcher à moins de 1 mètre des œuvres, et à plus forte raison de les toucher.

> Les photos sont autorisées, mais sans flash.

En cas de non-respect de ces règles élémentaires de conduite, le personnel du musée est autorisé à demander le départ immédiat du groupe.

Merci de votre compréhension

Rez-de-chaussée



- A Un monde habité
- B L'Ouest romantique
- C Le paysage rêvé
- D L'épopée
- E Le triomphe de l'illustration

- 1 accueil, billetterie, boutique
- 2 patio
- 3 espace tactile et salle documentaire
- 4 toilettes
- 5 ascenseur
- 6 salle de conférences
- ▬▬ escalier
- point sonore (conte, musique et chants)

Informations pratiques	> 2
Plan de l'exposition	> 3
Sommaire	> 4
LA CONQUETE DE L'ESPACE VISUEL	> 5
De la mesure à la démesure	
Le réalisme, un caractère propre à l'art américain ?	
Les pinceaux voyageurs	
L'esprit pionnier ?	
A LA RENCONTRE D'UN NOUVEL EDEN	> 12
Des êtres étranges, mais bienveillants... ?	
Le paysage rêvé, un élément du mythe	
SUR LES CHEMINS DE L'EDEN	> 17
L'OUEST ET LA « FRONTIERE » : D'UN ESPACE REVE A UNE « REALITE INVENTEE »	> 20
Au-delà du Mississippi, « terra incognita » ou monde de tous les possibles ?	
L'« Ouest » peut devenir américain...	
« <i>C'est là qu'elle écrit son Iliade et son Odyssée...</i> »	
D'AUTRES APPORTS A LA MYTHOLOGIE ?	> 28
En savoir +	> 29
Guide pour présenter un tableau	
Chronologie	
Outils et actions pédagogiques pour les établissements du 1 ^{er} et 2 nd degré	
Actions menées autour de l'exposition	

LA CONQUETE DE L'ESPACE VISUEL

De la mesure à la démesure

Les premiers colons à peine installés s'empressèrent de poser des clôtures là où l'immensité de l'espace risquait à tout moment de leur reprendre un bien chèrement conquis. Crainte justifiée sans doute par les menaces de la prairie et de sa faune incontrôlable, mais crainte psychologique aussi de se voir dilué dans l'inconnu et dans l'informe. **Aussi les premières représentations du paysage américain nous sont-elles données par les tableaux maladroits ou ingénus réalisés par des artistes itinérants souvent autodidactes. Ils montrent ces fermiers, petits propriétaires posant de manière quelque peu hiératique devant la portion de territoire gagnée dans l'âpreté du labeur.** Portrait et paysage associés inaugurent les débuts d'une histoire picturale vierge de toute tradition. Point d'école, point d'académie, point de tradition dans ce pays neuf où il y a tant à faire avant de se consacrer au superflu. Point de tradition mais des préjugés : les colons majoritairement protestants (baptistes, méthodistes, presbytériens...) se méfient de l'image et de ses dérives idolâtres en matière de religion. Ceci n'est pas sans conséquence dans le domaine profane où c'est surtout le portrait qui recueille les faveurs d'une clientèle plus portée sur les images réalistes que sur les débordements de l'imagination ou sur l'interprétation subjective du monde.

« *In the beginning of the world was America* » John Locke

La nature, hospitalière ou contraignante mais toujours pleine de promesses imprègne en profondeur la vie des colons. L'immensité des territoires, l'abondance des ressources et la « virginité » des lieux (contrairement à l'Europe où les paysages ont été constamment modelés par les constructions des hommes), forgent et développent un nouvel état d'esprit et des postures inédites : curiosité, audace, indépendance.

Peu à peu se constitue une « culture de la nouveauté » stimulée par l'idée d'une frontière toujours à repousser, et au-delà un monde à explorer (*the frontier*).

La terre promise et fraternelle des quakers va servir de thème majeur aux peintres. L'esthétique puritaine du parcellaire flanqué de ses fermiers (en salopette comme chez Grant Wood au XXème siècle) a encore de beaux jours devant elle ; elle correspond bien aux préoccupations concrètes et réalistes d'une Amérique rurale attachée aux valeurs du travail.

La jeune génération de peintres, née après 1800 part se former à Londres (quand d'autres, en France, font le voyage initiatique d'Italie). Ils se trouvent alors en contact avec l'héritage du débat sur la nature qui fut particulièrement vif dans l'Angleterre du XVIIIème siècle, débat provoqué par les influences conjuguées de J. J. Rousseau et E. Burke (notion du sublime). A côté d'une peinture académique enseignée dans les ateliers, s'imposent les grands maîtres du paysage qui renouvellent de façon magistrale l'enseignement de Thomas Gainsborough et de J. R. Cozens : C'est avec des accents épiques et visionnaires, portée par le souffle du romantisme que s'accomplit sous les yeux des jeunes peintres américains l'œuvre de Constable ainsi que celle de Turner.

En Amérique, c'est une matière inépuisable qui s'offre aux peintres à leur retour d'Europe et l'apprentissage académique n'entravera pas très longtemps l'appel du pays natal. En effet, ici la nature prodigue et le constant renouvellement de ses défis liés à la conquête de l'Ouest, s'impose comme sujet même d'une peinture engagée pour la première fois dans un destin qui lui est propre.

Emboîtant le pas aux peintres de l'Hudson River School¹ dont les paysages sublimes et grandioses jettent en quelque sorte, vers le milieu du XIX^{ème} siècle, les bases d'une peinture nationale, les peintres paysagers vont désormais explorer tout le territoire en immortalisant les vues des sites les plus remarquables tels que la vallée de Yosemite, de Yellowstone ou du Grand Canyon.

Ainsi l'Amérique tout en apportant sa contribution au grand siècle du paysage que fut le XIX^{ème} siècle élabore une image fondatrice dans laquelle grands espaces et destins singuliers se mêlent pour construire la légende. **A ce moment là de son histoire, la peinture américaine doit encore beaucoup aux modèles européens.** Certes, les sujets sont inégalés en puissance avec des paysages aux perspectives échelonnées, des ravins où retentit le fracas des chutes d'eau... De telles visions se trouvaient investies d'un sentiment admiratif pour l'aspect immémorial et quasi divin de la nature ; ce qui au lendemain de la guerre de Sécession renforça l'idée d'une unité originelle propre à panser les plaies d'un déchirement fratricide. **L'Amérique n'avait pas de temple ni de ruines d'aucune sorte pour témoigner de son passé glorieux, ce sont ses monuments naturels qui allaient lui tenir lieu de patrimoine national.**

Pour interpréter ces vues grandioses, l'exemple des maîtres et des styles ne manquaient pas et les artistes américains originaires d'Europe (Bierstadt, Moran) ou formés là-bas n'eurent qu'à se mettre à l'école des uns ou des autres.

Les paysages de Bierstadt ou de Moran sont comme dans la tradition classique recomposés en atelier. Cela ne veut pas dire qu'ils sont entièrement réinventés ou fantaisistes : cela signifie qu'ils sont traversés par des intentions. Les grands formats comme chez Bierstadt, le luminisme « transcendant » de ses paysages balayés par des rais de lumière ou les contrejours puissants ou encore les atmosphères crépusculaires modifient dans un sens irréaliste et lyrique des paysages observés pourtant scrupuleusement. L'ouverture lumineuse de ses espaces et le vertige qui en résulte n'est pas sans rappeler Claude Lorrain ou Caspar David Friedrich.

Thomas Moran, quant à lui fut fasciné à Londres par l'œuvre de Turner ; il lui « emprunta » d'ailleurs sa technique de l'aquarelle pour broser nombre de paysages réalisés « sur le motif »². De la même manière que Bierstadt, Moran théâtralise ses vues des sites pour obtenir les plus grands effets. C'est en virtuose et audacieux coloriste (tons chauds et argentés) qu'il orchestre un mouvement complexe des formations géologiques qu'il observe.

Le succès et la diffusion rapide des images « fondatrices » d'un Ouest spectaculaire créés par ces deux artistes (succès auprès des compagnies de chemin de fer, désireuses d'attirer les foules vers ces sites et qui utilisent pour cela lithographies et calendriers illustrés) n'est que **le point de départ d'un engouement repris plus tard et sur des choix esthétiques étonnamment proches, par la photographie (les *Survey photographers* : employés des missions photographiques) puis le cinéma.**

¹ *Hudson River School* : groupe de paysagistes américains installés à l'origine sur les bords de l'Hudson (vers 1830) et travaillant en pleine nature avec une prédilection pour les sites inexplorés du Nouveau Monde. Sensibles aux effets lumineux, notamment aux ciels crépusculaires ou orageux d'inspiration romantique, ils annoncent l'autonomie du genre paysager (Thomas Cole 1801-1848).

² *peindre sur le motif* : expression employée pour désigner une peinture d'extérieur par opposition au travail d'atelier. Généralisée par les impressionnistes, elle a été rendue techniquement plus aisée par l'invention du tube de peinture.

Le réalisme, un caractère propre à l'art américain ?

On trouve quelque chose comme la présence de Dieu dans les paysages de Bierstadt et de Moran, mais Dieu ne s'exprime-t-il pas dans la démesure justement ?

Au même moment en Europe, des peintres séjournant en forêt de Fontainebleau donnaient une vision plus intimiste de la nature : les peintres de l'École de Barbizon (comme on les nomme aujourd'hui) avaient l'habitude eux aussi de quitter la ville pour rejoindre des ateliers moins chers en lisière de forêt. Quelque chose de panthéiste ici aussi dans leur peinture ! Immersion dans la nature, fugacité de la lumière... Chacun déclinerait-il le mystère divin (et son incarnation) à sa manière ? Paradoxe qu'en d'autres temps Saint Bernardin de Sienne éclairait d'une pensée limpide : « *L'Eternité vient dans le temps, la Démesure dans la mesure, Le Créateur dans la création* ».

Rien de comparable bien entendu entre ces deux écoles, ni du point de vue des sujets (puisque à Fontainebleau, certains arbres devenus familiers portaient même un nom), ni du point de vue des artistes et de leur mode de vie : les ateliers de Théodore Rousseau ou de Daubigny, quoique modestes, avaient un tout autre confort que les bivouacs et chevalets de fortune dont disposaient les peintres américains partis accompagner pendant plusieurs semaines les expéditions de géologues et de topographes. Est-ce la nature des expéditions (à visée scientifique) ou la « nature profonde » d'un peuple confronté à la réalité physique d'un environnement prégnant qui détermine **le souci de précision descriptive que l'on retrouve dans la peinture américaine** ; y compris dans « les grandes machines » (tableaux atteignant parfois 4m de large) soumises pour plus de lyrisme à des distorsions formelles ou lumineuses ?

Ce qui frappe ici, contrairement à l'œuvre marocaine d'un Delacroix (qui voyage en 1832 avec le Comte de Mornay) ébloui lui aussi par des contrées nouvelles et leurs habitants, c'est l'aspect fini, l'importance des détails et le souci constant, malgré la virtuosité du style, d'enregistrer les curiosités géologiques. L'art visionnaire, pour devenir véritablement symbolique a besoin selon Delacroix de soumettre les parties à l'ensemble, d'oublier les détails... « *Malheur à l'artiste qui finit trop l'ébauche !* ».

D'une certaine manière Bierstadt, dans des œuvres comme *Coucher de soleil sur la prairie* et *Le troupeau surpris*, 1872 (cf page suivante), retrouve des accents de mélancolie propre au courant symboliste européen ; ici le sujet débarrassé de toute anecdote invite à une réflexion sur le destin tragique de la faune décimée. Ces œuvres, à caractère méditatif n'eurent pourtant pas la faveur du public américain. « L'universel », « l'idéal » (l'essence des choses) seraient-ils des aspirations ou caractères proprement européens, des voies d'accès privilégiées à l'expression de la beauté ?

Est-ce à dire que l'art américain qui s'inspire directement de la réalité physique et humaine de ses territoires va cultiver de manière constante une tendance au réalisme, c'est-à-dire à l'irruption excessive de la réalité dans l'acte de peindre ? (au point de confondre les deux, comme dans le Pop Art des *années soixante*, où l'objet s'impose de façon neutre, brutale et physique ou bien encore dans l'Hyperréalisme qui pousse la reproduction picturale jusqu'à l'outrance. D'autres exemples pourraient émailler l'histoire de l'art américain comme celui de l'Aschan School (École de la poubelle), sobriquet décerné aux peintres de la réalité urbaine du début du XX^{ème} siècle.

De là aussi cet inventaire d'images d'un Ouest intarissable (peinture western), images descriptives, narratives, prises sur le vif comme des instantanés, images devenues icônes comme celles de Remington (cf page suivante) ou encore celles de Schreyvogel où la trame d'une histoire se fige soudain dans le mouvement suspendu d'une cavalerie qui vous fonce dessus à la manière d'une déferlante. L'instant d'après, on l'aura compris (celui où vous mordrez la poussière), c'est le cinéma qui le produira : avec le cinéma, l'image de Remington va se déployer dans le temps.

Quelle mine inépuisable furent en effet ces peintres illustrateurs pour le cinéma, non seulement du côté de la chronique et des anecdotes mais également pour les cadrages inédits

aux formats panoramiques, les contre-plongées audacieuses, les jeux de lumière expressifs, les formules avantageuses des premiers plans dilatés !

Folklorique, anecdotique, romancée, cette imagerie de l'Ouest, féconde et pléthorique, nourrie d'expériences vécues ou véhiculées par toute une littérature, n'eut jamais droit à la reconnaissance du Grand Art, comme si dans cette ère révolutionnaire de la modernité en marche (faisant fi de bien des conventions), il était malgré tout plus admis de prendre le contre pied de ses origines plutôt que de n'en n'avoir pas du tout. Baudelaire et van Gogh ne s'y trompèrent pas, eux qui eurent l'œil et le cœur pour dénicher là dedans, fraîcheur et poésie. Vincent écrit à son frère Théo en 1882 : « *Connais-tu un magazine américain qui s'appelle le Harper's Monthly Magazine ? (...) il y a des dessins qui m'émerveillent, entre autre une verrerie, une fonderie...J'ai beaucoup de plaisir à regarder ces choses, parce que j'ai de nouveau bon espoir de faire moi-même des dessins qui auront de l'âme* »



Albert Bierstadt, *Le troupeau surpris*, 1872



Frederic Remington, *Les Signaux de fumée*, 1905

Les pinceaux voyageurs

Il y a plus de cent cinquante ans, George Catlin, artiste peintre, découvrant la majesté et le silence d'une terre inconnue, prônait la création d'un Parc de la Nation à l'embouchure de la Yellowstone avec le Haut Missouri (ce n'est que bien plus tard que les parcs nationaux furent créés : 1872).

Catlin voyait dans cette intention la nécessité de préserver un équilibre naturel entre la vie des Indiens et la formidable faune qui, à l'époque, n'avait pas d'équivalent sur la planète à l'exception de l'Afrique. Pourquoi ce peintre autodidacte, installé comme portraitiste à Philadelphie, décida-t-il un jour de tout quitter pour explorer les terres indiennes ? Quel bouleversement profond fut à l'origine de sa décision lorsqu'il rencontra une délégation d'Indiens chassés vers l'Ouest et en route pour Washington, dans l'espoir de pouvoir plaider leur cause ? *« Je pris congé de tous, de ma femme, de mes parents âgés (...) rien de moins que la perte de ma vie ne m'empêchera de parcourir leur pays et de me faire leur historien »*

En 1830, Catlin est à Saint Louis en compagnie du général Clarck. De là, il rejoint le cours supérieur du Missouri où il observe dans les tribus Sioux, Crows, Pawnee, Sawks et Foxes ainsi que chez les Mandans (ces fameux Indiens blonds décimés par la variole), les cérémonies sacrées, la vie quotidienne etc. Il participe même à la chasse aux bisons !

Son activité de peintre et les lettres qu'il envoie à des journaux new yorkais sont au cœur même de son œuvre. Catlin exerce son métier sous une tente, au sein des tribus et fait poser les chefs prestigieux. Vers 1837, il rassemble une collection impressionnante de peintures et d'objets artisanaux (un peu plus de 500 tableaux et des objets tels que calumets, mocassins, selles de chevaux, costumes de cérémonie...) Cette collection qu'il baptise *« Indian Gallery »* fait l'objet d'une tournée en Amérique du Nord puis en Europe ! Malheureusement après un formidable succès, c'est l'infortune puis la ruine. Ce qui constitue aujourd'hui le témoignage le plus important d'une civilisation disparue, l'alliance parfaite entre l'homme et la nature s'est heurtée à l'indifférence des autorités américaines peu acquises à la cause indienne ; celles-ci ont en effet rejeté l'achat de la collection.

Les Européens, avides d'exotismes en tout genre accueillent favorablement ce qui fait rêver à l'ouest du Mississipi : Catlin et ses peintures mais aussi ses « tableaux vivants » puisqu'il monte en même temps des spectacles de danses rituelles avec des Indiens Iowas. Du Roi Louis Philippe à Baudelaire, les éloges ne tarissent pas. **Il faut dire que l'œuvre est impressionnante d'exactitude et d'humanité : elle présente de manière cohérente et documentée un peuple ignoré de tous et dont les multiples figures se dressent avec prestige et fière allure devant des paysages largement brossés.** En France, ces visions du Nouveau Monde allaient faire vibrer la fibre romantique et réveiller le souvenir d'Atala (Chateaubriand).

Catlin déplorait de n'avoir pu « finir suffisamment » ses tableaux ; probablement trouvons-nous ceci plus à notre goût, car il s'en dégage davantage de spontanéité, alors même que l'exercice visait une restitution minutieuse des sujets observés. Ses détracteurs, les défenseurs d'un art plus académique comme celui de Charles Bodmer (autre artiste du Far West, compagnon de route du Prince Maximilian de Wied) critiquèrent les imperfections des figures de Catlin.

Chroniqueur, ethnologue, illustrateur, peintre, Catlin était tout cela à la fois, vivant en symbiose avec la nature. Comme les autres, il était allé à sa rencontre.

Nous ne retiendrons ni les maladresses du dessin ni la maigreur des arrières plans de ses tableaux ; ce qui nous « vaudra » sans doute plus d'émotions et de culture : grâce à George Catlin, nous avons rejoint le poste avancé qu'il avait établi en terre indienne, pour « tout voir avant qu'il ne soit trop tard ». Catlin savait l'expansion américaine inéluctable ; c'est à ses contemporains qu'il adressa tout d'abord sa galerie de portraits,

sorte d'inventaire avant décès d'un monde ébranlé par ceux-là même qui en avaient été les témoins éblouis.

« *Nous avons décidé d'aller la voir et il n'est pas question que nous soyons empêchés !* »

George Catlin

L'esprit pionnier ?

L'absence de tradition n'apparaissait pas forcément comme un handicap pour les artistes ; bien sûr, la consécration pouvait venir plus facilement à ceux qui suivaient l'exemple de l'Europe et des influences qui se faisaient sentir : l'Académisme, l'Impressionnisme par ex. Les autres ne s'embarrassant ni de tutelle ni de références rivalisèrent d'inventions et de spontanéité pour évoquer un Far West mêlant savoureusement l'épopée à l'anecdote : « *I can't see how a Dutch man or a French man can teach how to paint things of own country* »³ déclarait le peintre C. M. Russel. Le courant populaire que représente celui-ci, c'est-à-dire **une chronique en images de l'âge d'or mythique de l'Amérique (le monde violent et aventureux de la *frontier life*, de la *wild life*)** se poursuit tard dans le XXème siècle, mais va constituer pour la génération de l'« Expressionnisme Abstrait »⁴ (1940-1960) un frein à la modernité.

En effet, c'est en tournant le dos à la figuration sous toutes ses formes que les peintres de l'« Action Painting » allaient produire avec la même conviction identitaire une peinture en complète rupture. Non figurative, cette peinture s'emploie à redéfinir son champ d'activité à partir de la réalisation concrète et tangible de ses composantes matérielles (pigments, planéité du support et donc bidimensionalité) ; autrement dit, la réalité physique du tableau devient la seule donnée acceptable, rejetant toute image (qualifiée dès lors d'illusionniste).

D'une certaine manière, par **ses grands formats**, « la force qui est sans équivoque » ; par son **sens du concret et des réalités physiques**, « les formes planes détruisent l'illusion et révèlent la vérité » ; par sa **volonté pionnière teintée de Romantisme** « *pour nous l'art est une aventure dans une terre inconnue, que seuls peuvent explorer ceux qui sont prêts à prendre des risques* »⁵, l'Ecole de New York reformulait d'une manière inédite et spectaculaire les fondements d'une culture « nationale ». Ces nouveaux concepts (théorisés par le critique d'art Clément Greenberg) allaient, après 1950, faire l'effet d'un raz de marée sur la scène internationale et détrôner définitivement l'Ecole de Paris.

La consécration internationale de « l'Expressionnisme Abstrait », s'inscrit après 1958 dans le contexte de la guerre froide et la promotion de l'Ecole de New York par les galeries et le marché de l'art évoque une Amérique qui cherche à conquérir et à attirer.

Les nouveaux « cow boys », capables de traiter d'une autre manière de la démesure et du sublime (B. Newman) ou encore de prendre possession physiquement et instinctivement de la toile s'appellent Pollock, Gottlieb, Rothko...

*Andrée Chapalain, professeur d'arts plastiques
Conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes*

³ « *Je ne vois pas comment un Hollandais ou un Français pourraient m'apprendre à peindre mon propre pays* »
C. M. Russel

⁴ « Expressionnisme Abstrait » : mouvement rattaché à ce que l'on appelle improprement Ecole de New York (il n'y eut pas véritablement d'école mais plutôt un regroupement d'artistes). L'influence des surréalistes après la guerre fut déterminante pour fonder de nouvelles pratiques liées au geste, à l'automatisme et à l'expression des sensations immédiates et tumultueuses.

⁵ Célèbre lettre- programme publiée le 7 juin 1943 dans le New York Times par Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Clifford Still...

« Go West, young man ... »

“Go West, young man...” écrit **Horace Greeley** dans son journal en 1850 et 1853, en s’adressant à des lecteurs qui cherchent à se créer de meilleures conditions de vie dans un **monde en devenir**. « Go West, young man... » dit-on aux **jeunes Américains de cette époque légendaire** en guise de touche finale à une éducation qui se veut différente des formations classiques dispensées alors en Europe.

Quelle est **la portée réelle de cette injonction** qui peut être interprétée comme un ordre ? De toute évidence, elle est d’abord **un appel à l’aventure, à l’exploration**. Mais, selon toute vraisemblance, elle évoque aussi une très forte incitation à s’engager dans un **parcours initiatique où les « mystères de l’Ouest »** seraient la part inhérente d’**un ensemble de rites** à accomplir pour devenir un homme.

Elle permettrait ainsi de donner **une dimension particulière** à des moments ou des rencontres qui ont jalonné l’histoire des Etats-Unis et sont devenus à la fois **des étapes de la découverte du pays et des éléments constitutifs du mythe fondateur d’une Nation** appelée à devenir forte parce qu’elle est investie d’une « **Destinée Manifeste** ». Le terme dépasse-t-il le propos ? Non, parce qu’il s’agit bien de désigner par là tout ce qui a contribué à rendre **symboliques, pour ne pas dire « sacrés »** quelques épisodes réels et bien localisés au départ, mais **très idéalisés** par la suite et transmis à la manière des **épopées**.

Quelle a été **la part des artistes** du Nouveau Monde **dans ce processus** ? Comment leur savoir-faire a-t-il été déployé pour « **fixer** » **des images** considérées comme **d’authentiques repères** qui ont incarné pour les contemporains et les générations suivantes un univers à connaître et à s’approprier ? Laurent Salomé nous met sur la voie en écrivant : « (...) *les tableaux et sculptures qui expriment le mieux la fascination du wild west ne racontent pas seulement une histoire mais la rencontre d’un artiste avec cette histoire* ».

C’est là toute **la magie des œuvres d’art...** ! Et, **entrer dans ce monde est une sorte de défi**. On y est invité à rechercher comment **des peintures et des sculptures qui émanent d’expériences personnelles peuvent devenir des guides** à travers les paysages de rêve d’un Ouest incertain où **les hommes que l’on croise sont des êtres d’exception, par nature ou par leurs actions**.

Les artistes exposés ici ont contribué à l’élaboration de **leçons de vie dispensatrices de « valeurs américaines »**. Cette entreprise les a absorbés pendant de longues années. **Elle ne leur a pas toujours apporté la reconnaissance et le prestige** qu’ils auraient pu en attendre, car **nous connaissons leurs œuvres, mêlées à d’autres références**, plus significatives à nos yeux, **tout en ignorant leurs noms et leurs parcours...** y ont-ils pour autant gaspillé leur talent ?

A LA RENCONTRE D'UN NOUVEL EDEN

La plupart des **mythes classiques** se déroulent dans un **cadre naturel souvent difficile à cerner** et à **identifier**, il exerce une **irrésistible attraction** dont on ne comprend pas bien les origines, mais on sait qu'il faut se laisser guider et plonger à corps perdu dans la **nostalgie des origines**. On y pénètre parfois en franchissant un fleuve et on y fait des rencontres merveilleuses...

Des êtres étranges, mais bienveillants... ?

"Ils s'avancent rapidement au-devant des ombres de leurs ancêtres, dans la direction du soleil couchant..."



W. H. Fisk, *George Catlin à 49 ans*

Dès son premier voyage, **Catlin** fait part de ses intentions : *"J'allais apporter mon aide aux membres d'une nation agonisante qui ne possèdent eux-mêmes ni historiens ni biographes..."*

Il s'est investi d'une mission : c'est pourquoi **ses notes et ses croquis** doivent être autre chose que **des captations d'images susceptibles de disparaître après son départ**.

Sur le terrain, **il ébauche des scènes** qu'il a vues et **il esquisse des silhouettes**. Quand il assiste à des **cérémonies**, ou quand **il participe à des chasses**, il se pénètre **d'un genre de vie dont l'étrangeté n'est pas que de l'anecdote**. Après cela, **le travail**

d'imagination entre en jeu : il veut prouver que **ses « modèles » ne sont pas des ennemis**. Il raconte dans un passage de sa troisième lettre qu'**il est perçu comme un mystère par les Indiens** qui l'accompagnent et que **son travail leur paraît inexplicable**, mais, pour nous qui observons les portraits qu'il a faits, ce sont eux **les mystères, dans le sens antique du terme !**

Quel autre nom donner, en effet, à l'impression qui se dégage de **l'allure majestueuse de Ma-to-toh-pa (Quatre Ours)**, comment qualifier son regard exempt



George Catlin, *Portrait du chef indien Wa-ta-we-buck-a-nack (Général Commandant)*, vers 1846

d'agressivité mais empreint du courage serein d'un **guerrier capable d'affronter une adversité qu'il estime à sa hauteur** ou un peu plus? Certes, on pourrait mettre **la solennité**

de l'effet produit sur le compte du costume d'apparat et de la technique **propre à un portrait officiel**, mais on se laisse volontiers gagner par l'idée que **le chef va nous guider d'une main sûre et protectrice** parmi les obstacles de la vie.

Comment résister **au regard de Wa-ta-we-buck-a-nack (Général Commandant)**, qui " voit " son destin de chef et montre, en dépit de son jeune âge, qu'**il se sent prêt à**



George Catlin, *Portrait du chef indien Ma-to-toh-pa (Quatre Ours)*, vers 1846

l'assumer parce qu'il a déjà franchi **les rites d'initiation qui font de lui un conducteur de nos âmes?**

Qu'ils soient chefs **Sioux, Cherokees ou Crows**, les personnages de Catlin ont une stature qui est presque **divine**, ce qui n'a pas échappé à **Baudelaire** dont les propos s'inscrivent en porte-à-faux par rapport à la critique contemporaine peu sensible à l'originalité de l'œuvre :

"... Quant à la couleur, elle a quelque chose de mystérieux qui me plaît plus que je ne saurais le dire. Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse..."

George Catlin, peintre des Indiens ?

George Catlin (1796-1872) est le premier à s'engager sur ces voies inconnues et inédites pour les Américains cultivés, familiers des œuvres d'art européennes. Il est en rupture totale avec les habitudes en cours à cette époque, y compris parmi les peintres contemporains qui se sont intéressés à l'Ouest. Il est un homme de l'Est, né en Pennsylvanie que rien ne prépare à une carrière artistique, il n'a pas été formé dans une école d'art ou dans un atelier, c'est un autodidacte.

Il semble promis à un **brillant parcours de juriste**, mais... le droit ne le comble pas, et **l'appel de l'Ouest** s'impose à lui comme une évidence à **partir de 1826 après l'achèvement de son premier portrait d'Indien**. Il ne se satisfait pas des brèves entrevues qu'il a pu faire au hasard des déplacements de groupes isolés ou des délégations qui se rendent à Philadelphie pour rencontrer les représentants du gouvernement. **Il veut aller directement à la rencontre de ses modèles** parce qu'à ses yeux les Indiens de l'Ouest n'ont pas encore subi d'influences extérieures, **il veut les " saisir " dans leur pureté originelle**.

Entre 1831 et 1837, des parcours de reconnaissance le conduisent presque chaque année auprès **des tribus de plus en plus éloignées de la « civilisation »**. Il accumule ainsi beaucoup d'**objets, des carnets de notes** et un nombre impressionnant **de tableaux ou de croquis**. Dès le départ, **il envisage de constituer une collection** et d'en faire **un musée** qui serait le témoignage direct d'un monde dont il perçoit la fragilité. Les objectifs pédagogiques de son entreprise ne convainquent pas le gouvernement heurté par ses condamnations de la politique indienne de l'Etat des années 1830 et 1840.

L'ensemble de ses notes est publié pour la première fois **en 1841 sous le titre " Lettres et notes sur les mœurs, coutumes et conditions de vie des Indiens d'Amérique du Nord rédigées au cours de huit années de voyage (1832-1839) chez les tribus les plus sauvages d'Indiens d'Amérique du Nord "**. Ses écrits, comme ses tableaux, portent la marque d'un **romantisme** qu'il revendique ouvertement : *" Nulle imagination humaine, même nourrie de*

toutes sortes de description, ne peut se représenter la beauté et le caractère sauvage des scènes qui se présentent quotidiennement sous nos yeux dans ces contrées romantiques "

C'est **en Europe** que l'artiste expose sa **Galerie indienne**, après un relatif échec à domicile. A Londres et à Paris, la collection, composée de **quelques 300 portraits et environ 200 tableaux** est montrée à **la reine Victoria, au roi Louis-Philippe**. Le monarque assiste à des reconstitutions de **cérémonies** que l'artiste demande à des **Indiens iowas** recrutés par ses soins. C'est un grand succès, le roi commande plusieurs tableaux pour les collections du Château



Karl Girardet, *Le Roi Louis-Philippe, la reine Marie-Amélie et la duchesse d'Orléans assistent, dans le Salon de la Paix aux Tuileries, à une danse d'Indiens Iowa que leur présente George Catlin, le 21 avril 1845, 1846*



Rosa Bonheur, *La Chasse aux bisons*, 1889

de Versailles. Les cercles cultivés de Paris sont conquis, **George Sand** en parle avec enthousiasme et **Eugène Delacroix** fait des croquis.

George Catlin connaît des difficultés financières des années 1850, mais il continue l'aventure. **Les Etats-Unis ne lui offrant plus de terrains d'expériences intéressantes**, c'est en Amérique du Sud qu'il tente sa chance, sans retrouver la verve de ses jeunes années pour donner une âme à ses

dernières œuvres. On dit que ses **dernières paroles, en 1872 ont été : « Qu'advient-il de ma galerie ? »**

Peu d'œuvres semblent avoir été conservées en comparaison de celles qui ont été exposées à l'époque, les objets ont disparu ou ont été dispersés, mais le nom de **catlinite** a survécu à son auteur, il désigne toujours **une pierre rouge** extraite d'une carrière qu'il a explorée dans le **Minnesota** au cours de son voyage de 1836.

A une époque, il était de bon ton de tenir **George Catlin** pour un **naïf** qui se serait laissé envoûter par l'accueil que lui avaient réservé les Indiens. Un jugement aussi condescendant ne peut pas être appliqué à tous les artistes qui ont traité le sujet, à plus forte raison quand il s'agit de peintres venus d'ailleurs comme **Karl Wimar**, qui fait de multiples allers et retours entre les Etats-Unis et l'Allemagne. Tous, de **John Wesley Jarvis** à **John Mix Stanley** présentent des personnages dotés d'une personnalité marquée par la **tragédie**. Le premier nous donne un double portrait saisissant de « **Faucon Noir et Tonnerre Roulant** ». Ils se détachent d'un fond noir comme s'ils surgissaient d'un passé révolu qui leur a donné une richesse intérieure que plus personne ne peut acquérir. Le second, comme Catlin, peint sur le motif, lorsqu'il accompagne des missions officielles, mais il réalise une œuvre beaucoup plus personnelle **Derniers de leur race** qui approche le grandiose par l'évocation poignante d'un monde qui disparaît.



John Wesley Jarvis, *Blackhawk (Faucon Noir) et son fils Whirling Thunder (Tonnerre Roulant)*, 1833

La vision de l'Indien comme menace de tous les instants dès lors qu'on s'aventure dans l'Ouest **n'est donc pas celle des peintres et des sculpteurs**, pas plus au moment de la conquête qu'au début du XXème siècle quand tout danger est écarté. Les artistes font cause commune avec ceux qu'ils représentent. **La figure du guerrier cruel et retors**, exceptionnelle chez **Alfred Jacob Miller (Le Scalp)** apparaît plutôt comme **une création tardive**, qui serait l'émanation d'une justification a posteriori des mauvais traitements infligés aux tribus de l'Ouest.

Le paysage rêvé, un élément du mythe

« *L'inventaire émerveillé* » (cf. Olivier Meslay)

Les Européens des siècles passés avaient eu le sentiment de **fouler des terres vierges** après leurs traversées de l'Atlantique, ils retrouvent cette sensation en passant au-delà du Mississippi, le « **Paradis** » est la Nature elle-même.



Albert Bierstadt
La Rivière de la Merced à Yosemite, 1868

La lumière des premiers jours...

« **Nous sommes maintenant dans le jardin d'Eden.** » écrit **Albert Bierstadt** à l'un de ses amis. Ce postulat de départ est présent dans chacun de ses tableaux qui prennent pour sujets la **Yosemite Valley**. Les merveilleux paysages recomposés qu'il livre à la fin des années 1860 comme *La Rivière de la Merced à Yosemite Valley* subjuguent les publics de l'Est sensibilisés par la littérature, notamment les ouvrages d'Henry Thoreau où on a pu lire : « *Chaque coucher de soleil auquel j'assiste m'inspire le désir d'un Ouest aussi éloigné et aussi clair que celui où le soleil se couche...* ». L'être humain n'y occupe qu'un **espace réduit**, il n'est ici que **l'instrument du mythe**, par contre, **la montagne est omniprésente**, elle est la

métaphore de la Nation, la référence biblique est limpide, la source lumineuse est un « **signe** » **divin** qui incite à l'appriivoiser en intimant à l'homme son insignifiance qu'il doit dépasser (*Yosemite Valley, 1866*). Tout est dans l'ordre de la **Genèse** ou de **l'Exode** : c'est la **lumière** du ciel et du soleil qui donne vie à la végétation. La **terre nourricière** est **offerte aux hommes** qui s'empressent de la dévaster et de massacrer les troupeaux de bisons, ils saccagent le Paradis terrestre.

Albert Bierstadt (1830-1902)

Albert Bierstadt est un artiste assez représentatif de l'un des premiers courants de la peinture américaine connue sous le nom **d'Hudson River School**. Sa **formation d'artiste** s'est pour l'essentiel faite en **Europe**, ce qui explique la parenté de ses œuvres avec celles de Friedrich par exemple. En 1859, il participe à une **mission d'exploration** mise sur pied par le gouvernement des Etats-Unis dans les Rocheuses, le Nebraska, le Wyoming et l'Utah. Un autre voyage le conduit en Californie. Ses œuvres reçoivent un accueil enthousiaste, puis mitigé, mais **les compagnies de chemins de fer** s'intéressent à ses grandes toiles. Sa passion des paysages et son œuvre sombrent dans l'oubli à la fin du XIXème siècle.

Thomas Moran introduit la **somptuosité des couleurs** qu'il a pu reproduire sur place en travaillant à l'aquarelle et à la gouache, **mais le spectacle de l'immensité** n'est perceptible qu'après **une reconstitution minutieuse sur de grandes toiles** qui produisent un effet saisissant, son **panorama du Grand Canyon de Yellowstone** est, selon les témoins, à couper le souffle au point que **le Congrès**, séduit, l'achète très cher. **Le site** devient l'une des **merveilles du pays**, et le géologue Ferdinand Vandiveer Hayden lui doit beaucoup : c'est en montrant les feuilles de Moran qu'il a obtenu en 1872 le classement de la région de Yellowstone en parc national. La situation est originale : **le tableau a créé le mythe**, il n'a

pas été seulement un vecteur. Plus de vingt ans après, Thomas Moran redécouvre l'endroit entre-temps gagné par le tourisme des Américains de l'Est qui ont appris à considérer les paysages de l'Ouest comme le patrimoine monumental de leur pays. Il décline alors le thème comme un leitmotiv, sous différents angles, comme *Le Grand Canyon de Yellowstone* présenté dans l'exposition puisqu'il y a preneur. Au cours d'un autre retour à ce qui a été ses sources, il exécute *Un Paradis indien, 1911* en hommage au « paradis perdu ». Au vu de sa **date tardive**, il est aisé d'en conclure que l'artiste, pour réussir encore à plonger le spectateur dans **un monde idyllique** a puisé largement dans ses propres mythes.



Thomas Moran, *Le Grand Canyon de Yellowstone*, 1893

SUR LES CHEMINS DE L'EDEN

Ouvrir les portes du Paradis n'est pas en soi une difficulté, cela a été **une nécessité** pour le **gouvernement des Etats-Unis**. Les propositions de l'Etat ont su être alléchantes, **le rêve a été conçu et entretenu par des artistes** qui ont engagé plus que leur talent dans l'élaboration **des fondements d'un mythe auquel ils adhéraient pleinement**. Les **pionniers**, habités par le but à atteindre ont su **entrer dans l'univers de légende** qui se constituait avec eux. Les **pauvres hères** qu'ils étaient au départ de l'Est ou de lointaines contrées européennes ont été happés par **le souffle de l'épopée dont ils sont devenus les héros**, au prix de mille difficultés, comment, et avec quels moyens ?

Le cheval, compagnon de tous les instants.

L'Eden est peuplé de **personnages et de créatures extraordinaires** dont les plus remarquables sont bien évidemment **les ours et les bisons**. Les premiers ne sont pas une découverte : on les trouve aussi dans les forêts européennes. **Pour les Indiens et pour les Blancs**, triompher du colosse est **un acte de bravoure** qui vaut un **surnom élogieux** (*Quatre Ours*) ou d'être coulé dans le bronze (*Les Bluffeurs*, Russell), mais ce sont des exploits ponctuels.



Par contre, **le cheval est presque « un prolongement naturel »** de tout homme de l'Ouest qui se respecte. Depuis son arrivée sur le continent et ses échappées sauvages, **il a bouleversé les habitudes indiennes**. Les **Crows** en ont fait un partenaire indispensable de leurs combats. Les **attaques** de convois de pionniers ne sauraient se faire sans **la rapidité des montures** et parcourir les Plaines à la recherche de l'ennemi serait impensable sans lui. Dans leur immense respect de la Nature et de ses dons, de nombreuses tribus l'appellent **« Frère Cheval »**. Le nom donné au train **« Cheval de Fer »**, en dit long sur la menace qu'il représente.

Son **endurance et sa docilité** ont permis aux **Blancs** de franchir les montagnes et les plateaux de l'Ouest qui seraient restés un paradis inaccessible en d'autres temps. Ce n'est sans doute pas un hasard si le **Président Théodore Roosevelt** cite **les chevaux** en faisant **l'éloge de Frederic Remington**, l'artiste par excellence du Far West ! **Toutes ses œuvres, peintes ou sculptées comportent un ou des chevaux.** Ils sont les socles de prouesses étonnantes (*Bronco Buster*, 1895) et parfois la pièce maîtresse d'un ensemble (*Le Hors-la-loi*, 1906). James Fraser, Charles Russell et plus tard Proctor prodiguent **autant de soins à la monture qu'au cavalier dans leurs sculptures.** Rosa Bonheur elle-même, tout à son admiration pour le grand Buffalo Bill, adopte pour le portrait du héros du *Wild West Show* un point de vue où le cheval est autant valorisé que son maître.



Charles Marion Russell , *Les Traces de l'ennemi*, modèle en plâtre 1920

Le cow-boy, l'homme du mythe ?

Frederic Remington (1861-1909) est le « **cow-boy artiste** » qui a donné ses lettres de noblesse **au personnage charismatique** que l'on a en tête. Dans les années 1880, il succombe à **l'appel de l'Ouest**, où il espère trouver ce qu'il **a imaginé d'après ses lectures de jeunesse.** Il se lance dans l'élevage, ce qui le met en contacts étroits avec les cow-boys dont il admire les talents de cavaliers. **Ses tableaux sont presque des portraits équestres** de grands seigneurs, comme s'ils étaient les **héritiers de l'aristocratie européenne**, solitaires sur leurs montures au milieu des vastes étendues dénudées.

Charles Marion Russell (1864-1926) suit le même parcours, mais, à la différence de Remington qui reprend le chemin de l'Est parce qu'il n'a pas retrouvé son rêve, il s'y installe définitivement, parce que **c'est un « voyage initiatique »** (cf. Marie-Claude Coudert). Il apprend le métier de cow-boy, depuis le grade le plus modeste jusqu'à la garde des chevaux. Il vit avec les Indiens Blackfeet du Montana qui lui apprennent tout sur le bison.



Charles Marion Russell, *Lasses et chevaux agiles sont plus sûrs que le plomb*, 1916

Le quotidien des cow-boys inspire ses œuvres qui transfigurent des tâches humbles, comme la chasse ou le maniement du lasso (*Lasses et chevaux agiles sont plus sûrs que le plomb*, 1916). **Le décor et la théâtralisation** de ces actions donnent **une certaine grandeur** à **une lutte incessante** contre les animaux qui conduit le modeste vacher **au dépassement de soi permanent**. Russell offre là un autre élément du mythe de l'Ouest : **l'homme seul qui doit compter sur ses propres forces**.

Les dangers de l'Ouest

Ce sont des clichés, surtout sous la forme où ils sont fixés dans nos mémoires. **Sont-ils de vrais dangers** ou plus simplement **des obstacles à franchir ou à assumer** pour atteindre une plénitude d'homme ?

La Diligence, **Norman Rockwell** est la reprise d'un poncif qui jalonne par ailleurs les bandes dessinées et les westerns. Qu'y trouve-t-on ? **L'attelage mythique** de la Wells Fargo and Co probablement, **lancé à vive allure sur un chemin escarpé et attaqué par une bande**



N. C. Wyeth, *Bagarre au pistolet*, vers 1916

d'Indiens déchaînés. La **vitesse** est au cœur de l'action et tout est place pour que le drame tourne à **l'avantage de la diligence et de ses voyageurs** qui, naturellement, doivent arriver coûte que coûte à destination. Les **hommes de mains** du cocher jouent **le rôle protecteur** imposé par la situation, à grand renfort de **Winchester** maniée avec habileté.

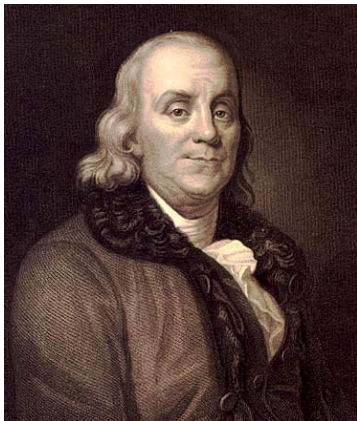
Les armes ont une place ambiguë dans la mythologie de l'Ouest, elles sont **le viatique indispensable** pour survivre dans un monde où règne la violence. **Newell Convers Wyeth** ne dit pas autre chose avec *Bagarre au pistolet* de **1916** où les Colts sont aussi nombreux que les protagonistes de la tragédie qui se déroule devant nous. **L'artiste ne les dissimule pas, il les peint avec précision** et montre combien les propriétaires y sont attachés (**seul le mort a laissé tomber le sien**).

L'OUEST ET LA « FRONTIERE » : D'UN ESPACE REVE A UNE « REALITE INVENTEE »

Au-delà du Mississippi, « terra incognita » ou monde de tous les possibles ?

Depuis leur arrivée dans le Nouveau Monde et **pendant les années de la Guerre d'Indépendance, les Américains se préoccupent peu** de tout ce qui s'étend à l'ouest du Mississippi. Ils admettent le fait que des grands royaumes européens comme **la France, l'Espagne** ou le **Royaume-Uni** puissent y exercer une souveraineté de principe.

Benjamin Franklin, le visionnaire...



Benjamin Franklin

Benjamin Franklin est sans doute l'une des figures les plus connues des Français parmi les « Pères Fondateurs » de la Nation américaine. Il en a été l'inlassable représentant, et, bien qu'il n'évoque jamais dans ses démarches politiques un engagement religieux qui en ferait l'héritier des Pères Pèlerins débarqués en 1620 sur la « Terre Promise ».

Il est le premier à employer un vocabulaire à caractère biblique pour désigner l'Ouest : il le voit comme « **un paradis des fermiers** ». Toutefois, pour cet homme pragmatique, les perspectives de bonheur à venir n'occultent pas les priorités de la Guerre d'Indépendance et l'exploration du « paradis » est renvoyé à plus tard.

Des Européens admis en terre indienne

Au Sud, à partir du Mexique, **des Espagnols ont franchi le Rio Grande** dès la fin du XVIème siècle. **Les plateaux arides** qu'ils ont sous les yeux ne sont pas très différents de ceux du pays natal. C'est pourquoi la recherche d'endroits favorables aux cultures dans un environnement aussi familier les conduit à s'implanter très tôt au **long des vallées où l'eau affleure**. **Leur voisinage avec les communautés indiennes** s'est établi avec facilité, les **unions mixtes** sont entrées dans les mœurs.

Au Nord, **les coureurs des bois français** vivent eux aussi en bonne intelligence avec les tribus qu'ils rencontrent au cours **des expéditions hasardeuses** qu'ils entreprennent au long des affluents du Mississippi. Pour leur compte personnel ou au nom d'un « empire français » dont les monarques ne se soucient pas, ils entament **des relations suivies avec les tribus**. Ces **explorateurs occasionnels** sont dénués d'ambitions politiques parce qu'ils savent que **les autorités perçoivent comme quantités négligeables des colonies tout juste bonnes à servir de déversoirs aux prisons du royaume**.

Des intérêts communs

L'entente entre **chasseurs des deux horizons** a organisé sur place le **commerce des fourrures** dont **les trappeurs** venus du Vieux Continent se font une spécialité. Ils réussissent parce qu'ils adoptent le genre de vie de leurs prédécesseurs : **ils s'installent sous la tente**, fondent des familles dont ils s'échappent à intervalles réguliers pour s'enfoncer dans les forêts, comme leurs hôtes. **Ils apprennent avec les Osages et les Pawnees à exploiter et à préserver les richesses de la Terre des Aigles** dont ils sont les dépositaires. **A mi-chemin entre nomadisme et sédentarisation**, ils se fondent dans un espace indéfini et un rythme des saisons où **la seule loi est celle de la Nature**.

Les communautés d'origine ainsi constituées par les descendants de ces « solitaires » pourraient être perçues comme **des exemples de métissage réussi** où les hommes maîtrisent les langues et les codes de l'Ancien et du Nouveau Monde si l'on s'en tient au bilan établi par Philippe Jacquin. Le « modèle » était-il transposable ?

L'« Ouest » peut devenir américain...

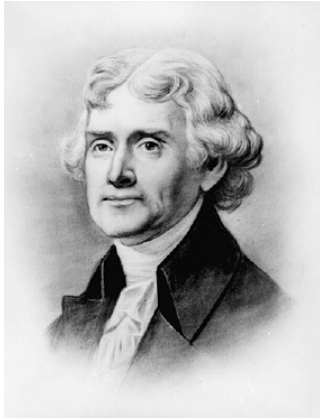


Le passage à l'Ouest se négocie en argent

En 1803, l'achat de la Louisiane auprès du gouvernement français, « pour une poignée de dollars » selon la tradition, est une étape décisive. Les négociations conduites du côté français par **Talleyrand** et du côté américain par une délégation où figure **James Monroe** (futur président et passionné de l'Ouest) aboutissent à un accord satisfaisant pour les deux parties :

Bonaparte récupère **des liquidités** qui lui font défaut et les **Américains prennent pied**, de façon très officielle et pacifique dans un **espace qu'ils convoitent**.

Une appropriation qui se veut scientifique...



Thomas Jefferson

Le président de ces années-là, **Thomas Jefferson** reprend les idées de B. Franklin en échafaudant **des projets ambitieux pour les nouvelles contrées** :

- il entend, lui aussi proposer **des terres à des colons**,
- et il veut également **s'allier aux tribus indiennes** pour ouvrir un passage vers l'Océan Pacifique.

En digne homme des Lumières qu'il est, Jefferson aborde l'entreprise **de façon rationnelle** : il commande **une mission de reconnaissance** sur le terrain qu'il confie à des hommes de confiance, son secrétaire particulier, **le capitaine Meriwether Lewis** et un autre militaire, **le lieutenant William Clark**.

Une campagne qui se termine en aventure

Les « grands capitaines », accompagnés de soldats rompus aux conditions difficiles **entrent en campagne**. Ils parcourent **pendant deux ans** (de 1804 à 1806) **les Grandes Plaines** où ils rencontrent les **Sioux Yanktons**, les **Tétons** sous la conduite de **Français** qui leur servent d'**interprètes**. Des trappeurs, français eux aussi, les aident à remonter **le Missouri** et les mettent en contact avec **les Mandans**. C'est la première phase d'un étonnement qui va aller en s'accroissant à propos **de relations pacifiques et très étroites que des « Européens » peuvent entretenir avec des Indiens**.



Meriwether Lewis et William Clark

Le Pacifique est atteint en novembre

1805, les Rocheuses sont franchies, la Snake River et la Columbia ont été reconnues, **les Shoshones et les Nez Percés sont identifiés**. L'arrivée à St Louis en septembre 1806 après une attaque des Blackfeet a des allures de **retour de campagne glorieuse**.

L'expédition aurait pu se solder par un rapport d'une rigueur toute militaire aux services de l'Etat concernés par le dossier, mais, **le Journal de Lewis et Clark publié en 1814** tient davantage **du récit de voyage** que du compte-rendu scientifique. Il est le reflet de l'enchantement que les grands capitaines ont éprouvé. Ce ne sont ni la topographie ni la géologie qui suscitent l'intérêt et captent les attentions, **mais l'idée d'un « paradis » accessible à tous les volontaires** et pas seulement aux fermiers ! **La voie du « rêve », « la piste merveilleuse » est ouverte, les imaginations s'enflamment, l'épopée est en gestation. « Les grands capitaines » sont, à leur insu, les initiateurs du mythe...**

« *C'est là qu'elle écrit son Iliade et son Odyssée...* » (cf Philippe Jacquin et Daniel Royot)

Une volonté politique, des moyens militaires, et beaucoup d'imagination

Les successeurs de Jefferson perpétuent **cette politique d'exploration du domaine public** avec **tout un état-major** de spécialistes militaires, le territoire est arpenté, décrit et cadastré avec le maximum d'informations destinées à des pionniers qui le mettraient en valeur. **La volonté politique qui s'y attache est évidente, surtout après 1838 quand le service topographique de l'armée entre en action.**

Le haut Missouri et le Yellowstone sont **cartographiés**. Le lieutenant Zebulon M. Pike nuance l'appréciation des grands capitaines, il met en évidence les « limites » du paradis de Lewis et Clark. En parcourant le Sud-Ouest, il a pu mesurer la prospérité réelle des espaces espagnols, mais il a aussi attiré l'attention sur « le grand désert américain » qu'il dessine sur ses cartes. Toutefois, l'engouement ne faiblit pas. Au contraire, pour beaucoup c'est la preuve de la **dimension « biblique » de la mission dévolue aux Américains**, la domination du continent doit se faire dans la **lutte contre l'adversité, y compris celle des éléments naturels et c'est très efficace sur le terrain** : c'est un trappeur qui découvre la South Pass vers l'Oregon et la Californie en 1823-1824.

L'héroïsme est accessible aux plus humbles, **les portraits romantiques de valeureux trappeurs** que **J. Fenimore Cooper** rend populaires dans ses premiers romans inspirés des témoignages du major Long en sont la preuve : ils triomphent de toutes les embûches par leurs qualités propres, la ténacité et une attention de tous les instants au monde qui les entoure.



J. Fenimore Cooper

Un outil de la conquête qui ne dit pas encore son nom ?

Très tôt la confusion s'instaure entre une réalité magnifiée et un état des lieux qui, en soi n'est pas toujours idyllique. Cela semble parfois **le résultat d'un heureux hasard ou d'un concours de circonstances fortuites** : l'exemple le plus typique est celui du « traceur de pistes » des années 1840, John C. Fremont qui confie la tâche d'écrire son rapport à son épouse, elle produit **un roman d'aventures. Ses talents de romancière séduisent les lecteurs** jusque dans le monde politique, c'est du moins ce qu'affirme le sénateur Thomas Hart Benton. Quand on sait que le personnage est par ailleurs **expansionniste convaincu**, on peut supposer qu'il est sans doute autant **intéressé par les arguments de propagande** possibles que par le divertissement proposé, parce qu'il voit là un moyen peu coûteux de convaincre et d'attirer des pionniers.



Washington Irving

Il arrive que la démarche soit délibérée, quand les auteurs et les artistes cherchent à vivre eux-mêmes l'aventure : c'est le cas de **l'écrivain Washington Irving** qui **s'engage sur les pistes et restitue ses expériences.**

L'image prend-elle le relais du récit ? Elle l'accompagne dans le temps puisque des **peintres du XIXème siècle** comme **George Catlin** ou **Alfred Jacob Miller** qui leur emboîtent le pas sur le terrain s'inscrivent eux aussi dans cette **tendance générale**. Est-ce un effet de mode qui toucherait tous les milieux artistiques du moment ou **une tentative d'instrumentalisation** ? Rien ne permet de l'affirmer, parce qu'il n'y a pas de commandes officielles, mais rien ne le contredit parce que les protagonistes ont été, à un moment donné de leur parcours, accompagnés et

protégés par des militaires ou des agents de l'Etat . La prudence s'impose et une conclusion trop rapide de cet ordre-là nous est évitée par Philippe Jacquin qui nous recentre sur d'autres projets politiques contemporains a priori exempts de tout lyrisme : « *La conquête n'a commencé que dans les esprits, les événements politiques l'entraînent dans la réalité.* »

Des expériences politiques et des conquêtes faciles ?



John Gast. *American Progress*, vers 1872

La Destinée Manifeste

"[...] *Notre destinée manifeste est de dominer tout le continent que la Providence nous a donné*" affirme le **journaliste O'Sullivan en 1845**. Le concept devient une théorie, puis une doctrine, voire un **programme politique** pour quelques-uns. Dans un premier temps, ceux qui adhèrent à cette théorie pensent d'abord **aux espaces proches qui n'ont pas encore intégré la Fédération**. Il est admis que les étendues récemment

acquises et peuplées puissent **passer progressivement du statut de territoires à celui d'Etats** où la **démocratie** des Pères Fondateurs trouve un champ d'expérimentation inespérée parce qu'elle n'a pas de passé politique à faire oublier, c'est le cas de l'Illinois, du Missouri et de l'Arkansas.

Des épisodes à faire oublier ?

Ceci n'exclut pas le **recours à des méthodes assez contestables** comme le rattachement du **Texas** en 1836-1845 qui relève d'une **annexion** pure et simple d'un **territoire mexicain**, sans éclat digne de ce nom, à moins de tenir l'épisode « **Davy Crockett** » pour tel. Le souvenir qui a traversé les générations est ici un **exemple fameux de la déformation des faits** : l'intéressé est bien un **trappeur**, soit un « **héros** » en **puissance**, mais il est aussi un **politicien** en mal d'action glorieuse : **Fort Alamo** est le lieu idéal pour cela, à condition de ne pas se distinguer par un **comportement pitoyable** face à l'officier mexicain, qui le découvre caché sous un matelas !!



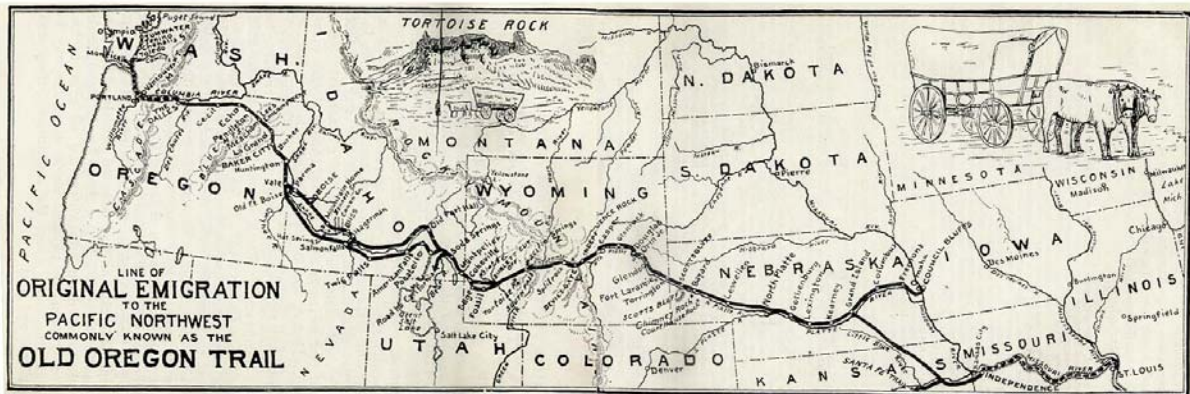
John Gadsby Chapman (1808-1889), *Portrait de Davy Crockett*



Le prolongement de l'épisode est une **succession de combats** jusqu'à la prise de Mexico et l'**inéquitable traité** qui attribue **aux Etats-Unis la totalité des possessions mexicaines au nord du Rio Grande** (en février 1848), juste avant la découverte de l'or californien qui renoue avec l'univers du rêve. Mais ce n'est plus l'entrée dans un univers paradisiaque qu'on recherche, c'est la « **fièvre de l'or** », l'**âpreté au gain** est l'unique ressort des nouveaux venus et laisse

envisager sans peine une **atmosphère de violence** où les coups de « **Colt** » parlent davantage que les prospecteurs isolés sur leur concession.

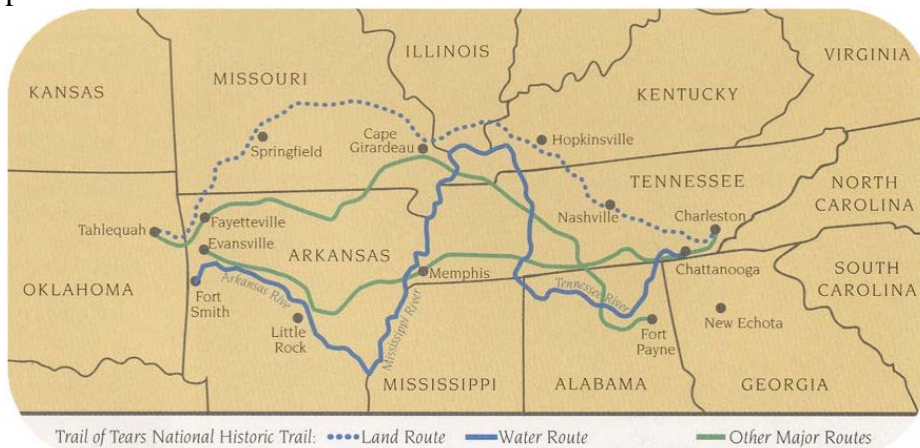
L'Oregon des années 1830-1840 connaît le même sort: **c'est une terre indienne** fréquentée par des trappeurs anglais et français **Les Américains parviennent à exclure les Indiens et ouvrent l'endroit à la colonisation** par une voie d'accès qui devient la célèbre **Piste de l'Oregon**, doublée peu de temps après par la **Piste de Californie**.



Carte extraite de *The Ox Team or the Old Oregon Trail, 1852-1906*

Une administration débordée ou cynique ?

Depuis sa création en 1824, le **Bureau de Affaires Indiennes** laisse faire des aventuriers de tous bords dont les pratiques n'ont rien à voir avec les manières habituelles de la diplomatie. **Les préoccupations de Jefferson** pour qui la politique était faite d'engagements sérieux et de respect de la parole donnée sont oubliées. Ici, **le traité écrit n'a qu'une valeur relative, il ne tient que s'il est à l'avantage du « conquérant »**, toutes les tribus l'apprennent à leurs dépens. C'est ainsi que « **La Piste des larmes** » a été subie par les **Cherokee** qui vivaient dans le Sud sur le **chemin de la déportation** dans un **Oklahoma** provisoirement devenu « **le pays de l'homme rouge** » après 1835 ou que le **Traité de Fort Laramie** a prétendu écarter les **Sioux** ou les **Apaches** des **Plaines** et des **montagnes** où ils vivaient depuis les débuts de l'histoire.



Au prix **d'actions de corruption indignes** et **d'horribles combats** contre des guerriers qui défendent leur terre et un mode de vie ancestrale, le gouvernement est vainqueur, mais la « **sauvagerie** » a changé de camp, elle est devenue l'apanage d'égarés sans foi ni loi **qui s'abattent sur l'Ouest après 1865** quand les grands espaces semblent jouer le rôle d'**exutoires** à toute l'agressivité accumulée pendant **la Guerre de Sécession**.

L'attribution des terres aux **grandes compagnies de chemin de fer** pour qu'elles assurent la jonction entre l'Est et l'Ouest (achevée en 1869), **ne restaure pas la confiance des Indiens** disparue depuis longtemps. Au contraire, elle l'exacerbe : les travaux gigantesques qu'elle

occasionne sont **le prétexte à une accélération de l'extermination des bisons**, ce qui condamne à plus ou moins long terme les tribus de chasseurs à mourir de faim. Il est à noter qu'elle est aussi **l'occasion de « fabriquer » un nouveau porte-drapeau de la civilisation** en la personne de **W. F. Cody** qui après avoir été un coursier remarquable du **Pony Express** devient le célèbre **Buffalo Bill**.



Les voies ferrées dans l'Ouest

L'énergie du désespoir

Face à cela, on comprend pourquoi en dépit des différences d'équipement entre les adversaires, les batailles ne sont pas toujours à l'avantage de ceux qui paradedent en uniforme. **Little Big Horn** a marqué les mémoires bien au-delà de **1876 : la bravoure des Sioux et des Cheyennes qui était perçue à l'époque comme une menace**, a eu raison de l'intrépidité de **Custer**, et le public contemporain s'en félicite, et se désolé que la victoire indienne n'ait empêché ni **la reddition de Sitting Bull** ni **le désastre de Wounded Knee en 1890**.

Les chefs et leurs guerriers ont en fait payé de leur vie ou de leur enfermement dans des réserves le refus de se soumettre à la mentalité de la "**Frontière**", notion désormais très concrète et ancrée de façon indélébile dans les esprits.



Général George Armstrong Custer



Sitting Bull

La « Frontière » est devenue au fil du temps une réalité

Les autorités administratives en ont défini les critères : elle est **un espace mouvant** entre **les régions de l'Est** considérées comme "**civilisées**" parce qu'elles sont peuplées et exploitées et **celles de l'Ouest**, empreintes de *wilderness* (sauvagerie) dont la **densité de population est inférieure à 2**. Installés avant ou après la promulgation de **l'Homestead Act de 1862** qui leur attribuait des terres à des conditions avantageuses (un prix d'achat très bas), les **pionniers sont imprégnés d'égalitarisme** et revendiquent **une liberté d'action** qu'ils sont prêts à défendre par tous les moyens : **la violence et la toute-puissance de l'individu sont leurs valeurs fondamentales, l'autorité politique ne doit intervenir que si elles sont menacées**. **Frederick Jackson Turner** est alors en mesure d'énoncer une théorie sur le sujet, passant des faits aux idées : son ouvrage publié en 1893 « *The Significance of Frontier in American History* » accède rapidement au rang de **référence obligée** en la matière parce qu'il y explique pourquoi « **la démocratie américaine est née dans la forêt** ».

D'AUTRES APPORTS A LA MYTHOLOGIE ?

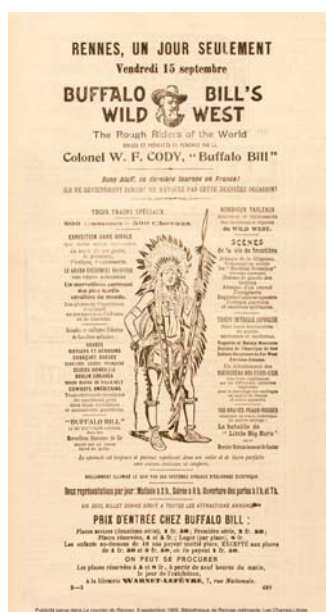
Nombreux sont les artistes qui ont eux-mêmes évoqué ce qui les avait inspirés. **L'expérience directe** a été de tous les parcours ou presque, mais **elle n'a pas été le seul terrain** : les peintres **ont été influencés par le récit en général**. Sur ce plan, plusieurs variantes sont à rappeler, tantôt, **il s'agit d'un récit inédit, de témoignages directs** ou transmis par d'habiles conteurs, tantôt, c'est **un roman** lui-même écrit d'après un rapport ou des articles de presse. Nous ne sommes pas les seuls à reconnaître notre dette envers **J. Fenimore Cooper**, *Le dernier des Mohicans* a donné **le goût de l'aventure à des générations entières** depuis sa première parution et continue de passionner...

Dès le XIX^{ème} siècle, les **expositions itinérantes** ou les « **shows** » américains ont donné à « **voir** » le **spectacle de l'Ouest**. Du plus spectaculaire, le *Wild West Show* de Buffalo Bill où de **vrais Indiens et des acteurs de la Conquête** participent aux représentations, aux plus modestes exhibitions comme celle de Catlin, l'esprit a sédimenté ce que les regards ont sélectionné, en l'idéalisant de façon plus sûre que n'auraient su le faire des artistes européens absorbés par d'autres sujets.

L'opération a-t-elle été savamment orchestrée ? La question peut être posée à certains moments de l'histoire de l'Ouest. Quoiqu'il en soit, **le passage de la réalité au mythe** est souvent le résultat d'une action qui relève d'une **grande connaissance des mentalités** : **offrir du rêve est un moyen d'établir une relation** qu'il appartient à chacun de poursuivre ou d'abandonner.

A cet égard, c'est **après la période concernée par l'exposition** que le moyen le plus efficace va entrer en action. **Le cinéma qui invente le western ne découvre pas la mythologie de l'Ouest**, mais il **la rend familière au monde entier sous la forme la plus dynamique** qui soit : le spectateur s'identifie facilement au héros, il chevauche avec lui, parfois, il le prévient des guet-apens préparés contre lui quand l'assistance est composée d'enfants qui vibrent avec les cow-boys et sont émus par les Indiens vaincus, certes, mais pas toujours...

Bernadette Blond, Conseillère-relais, février 2008



Publicité parue dans *Le courrier de Rennes*, 9 septembre 1905



Publicité parue dans le *Journal de Rennes*, 12 septembre 1905, n°214

En savoir plus

Guide pour présenter un tableau

« *Du visible au lisible* » (voir et mettre du sens dans ce que l'on voit)

L'exploration visuelle est très éloignée du déchiffrement textuel linéaire : d'un côté une signification qui s'écoule (celle du texte), de l'autre une signification qui émerge par bribes et qui fait alterner dans un mouvement ininterrompu deux échelles de lecture (locale et globale). Cette perception produit dans un premier temps un effet d'aveuglement : d'où la nécessité de prolonger l'observation et pas nécessairement de manière fixe (au contraire, les déplacements peuvent enrichir l'information).

La vision première est toujours déconcertante ; elle peut provoquer un **impact** (c'est-à-dire une résonance intérieure). L'impact n'apporte ni explication ni réponse ; c'est une sorte d'arrêt sur image, brutal, imprévu, en marge du quotidien...

La vision qui devient « lecture » suppose donc une opération prolongée, moins immédiate. On distinguera généralement dans ce 2ème temps, la phase de **déchiffrement** de celle de **l'émergence du sens**. En présence des élèves la phase descriptive est une étape nécessaire, préalable qui permet d'élaborer des hypothèses de sens ; sans celle-ci et la rigueur qu'elle suppose des dérives interprétatives (fantaisies et contre-sens) sont possibles.

Observation, déchiffrement

Nature physique de l'œuvre

Format : rectangulaire, carré, rond...

Support : bois, toile, papier, cuivre, verre...

Technique : huile, détrempe, acrylique, papiers collés, technique mixte...

Iconographie

Identifiable ou non immédiatement, elle renvoie à la culture universelle (arbre, vase) ou à une culture particulière (mythologie, religion, histoire). Parfois il arrive que l'on perde le sens de certains symboles (comme chez Jérôme Bosch).

« **Comment c'est peint** » : le tableau, structure plastique.

Picturalité : touche, geste, épaisseur de la couche picturale (empâtement, finesse ou transparence)

Les couleurs : froides, chaudes, lumineuses, contrastées (utilisées en complémentaires : rouge/vert ; bleu/orangé ; jaune/violet)

Les valeurs : sombres, claires, contrastées, « nocturne »...

Les lignes dominantes : horizontale, verticale, oblique, circulaire, spirale...

La composition pyramidale, circulaire, symétrique, étagée, en courbes et contre-courbes, horizontale, « all over » (égalité du rythme, des formes ou des figures à la surface du tableau)

Rythmes et mouvements Statisme (continuité, répétition, équilibre : dominante des horizontales et des verticales). Dynamisme (ruptures, élans, emboîtements : dominante des courbes et des lignes brisées).

Espace

L'espace représenté il s'agit d'exprimer (dans les tableaux figuratifs) par des moyens divers, plus ou moins élaborés la 3ème dimension, c'est-à-dire la profondeur. La Renaissance met au point pour les lieux construits (place, ville, intérieurs) la perspective avec un ou plusieurs points de fuite : réduction des grandeurs vers le lointain et mise en place d'un 1^{er} plan, 2ème plan etc. Pour les paysages, L. de Vinci préconise la perspective dite « atmosphérique » (lointains plus clairs et bleutés). Toutes les représentations spatiales sont recevables (ruptures d'échelle, éclatement des formes comme chez les cubistes, planéité affirmée dans les miniatures persanes) puisque la représentation de la 3ème dimension est une convention culturelle, fruit d'une habitude (civilisation) ou objet de manifestes (écoles).

Espace profond : ouverture vers l'horizon (ligne d'horizon placée haut ou placée bas en fonction de l'importance donnée au ciel) ; *espace* « bouché » (sans trouée lumineuse...) *Espace plan* (l'œil ne s'enfonce pas, les figures s'inscrivent en surface). *Espace indéterminé* (les figures « flottent » dans une couleur or par ex.)

L'espace de l'œuvre C'est l'organisation plastique du tableau qui le crée : jeu des couleurs qui se superposent, qui « reculent », « avancent » en raison d'un effet optique; matière qui opacifie ou donne de la transparence. Les valeurs échelonnées du clair au sombre ou inversement. Occupation de l'espace par le réseau de lignes, les formes compactes ou disséminées...

L'œuvre et l'espace environnant L'œuvre peut être activée par l'espace qui l'entoure, celui où se situe le spectateur. Le tableau « appelle », « regarde », « contient » le spectateur, « s'offre » à sa vue ; au contraire il se tient à distance, ne suggère ni intimité ni proximité.

Le point de vue du peintre, donc du spectateur : placé haut ou bas par rapport à la scène représentée (domine ou bien est dominé) ; ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas (importance ou non du hors champ).

Cet exercice se conçoit bien entendu avec des aménagements : l'étude d'une œuvre peut privilégier certaines entrées seulement. Le tableau conserve toujours un caractère énigmatique ; c'est sans doute pourquoi on y revient ! il faut bien se dire que l'examen le plus rigoureux n'épuise pas le sens d'une œuvre. J. P. Fargier compare le chef d'œuvre à « un crime parfait » : tous les moyens sont bons pour le faire parler (radiographies, recherches historiques, biographiques...) « *Mais il y a un moment où celui-ci continue de se taire* »

La production du sens

Le sens n'est pas « livré » avec l'œuvre. C'est la mise en relation de ces observations qui va suggérer la signification : ex : qu'exprime ce personnage désœuvré dans un environnement minéral, sans ouverture lumineuse et traité en couleurs froides ? Décrire, c'est-à-dire énumérer les éléments est nécessaire mais ne suffit pas (il faut toujours chercher dans ce langage des formes et des couleurs, l'intention de l'artiste ou le sens universel de l'œuvre)

La peinture n'est pas une langue sinon elle serait parlée ; elle est néanmoins langage c'est-à-dire une articulation de formes, de couleurs, de rythmes etc. De cette articulation va naître la signification ; c'est-à-dire ce qui au départ dans la représentation est visible et pas obligatoirement « lisible ».

« *Lire le visible et voir l'intelligible* » écrit Louis Marin.

A. Chapalain pour le service éducatif du musée des beaux-arts de Rennes

Chronologie

- 1775-1783 : Guerre d'Indépendance des États-Unis
- 1803 : Achat de la Louisiane à la France
- 1803-1806 : Expédition de Lewis et Clark dans les territoires du Nord-Ouest
- 1812 : Début de la piste de l'Oregon grâce au passage de *South Pass*
- 1819 : Annexion de la Floride
- 1835 : Invention du revolver par Samuel Colt
- 1845 : Entrée du Texas dans l'Union
- 1843 : Premier départ d'un convoi de pionniers pour l'Oregon
- 1846-1848 : Guerre contre le Mexique
- 1841 : Création de la piste de Californie
- 1848 : Découverte de l'or en Californie
- 1860 : Départ du service de distribution du courrier *Pony Express*
- 1860-1875 : Extermination des bisons
- 1861 : Début de la guerre de Sécession
- 1864-1867 : Guerre contre les Sioux, les Cheyennes et les Arapahos
- 1869 : *Union Pacific* et *Central Pacific* se rencontrent :
achèvement du premier train transcontinental
- 1870 : Début des travaux d'un second transcontinental
- 1875-1876 : Guerre contre les Dakotas pour les Black Hills.
Sitting Bull et les Sioux battent le général Custer à Little Bighorn
- 1883 : Premier rodéo dans le Texas
- 1885 : Géromino se rend. Fin des guerres indiennes
Première représentation du *Buffalo Bill's Wild West Show*
- 1903 : Edwin S. Porter réalise *L'Attaque du grand rapide (The Great Train Robbery)*, le premier western
- 1917 : Mort de Buffalo Bill.
Entrée en guerre des États-Unis
- 1924 : La citoyenneté est accordée aux Indiens d'Amérique du nord
- 1934 : *Indian Reorganization Act* : l'État fédéral met fin au processus de parcellisation des terres indiennes, et reconnaît aux tribus indiennes le droit à l'autonomie
- 1968 : Naissance de l'*American Indian Movement*

Outils et actions pédagogiques pour les établissements du 1^{er} et 2nd degré

Pour toutes les visites de groupes, réservation obligatoire à partir du 19 novembre pour les visites (en animation, libres, commentées ou autonomes) et les ateliers se déroulant de février à mars, et à partir du 3 mars pour les visites (en animation, libres, commentées ou autonomes) et les ateliers se déroulant d'avril à mai.

Tél. : 02 23 62 17 41 tous les lundis, mercredis, jeudis et vendredis 8h45-11h45 /13h30-16h30

1^{ER} ET 2ND DEGRES

Présentation par les conseillers-relais

Les conseillers-relais présentent l'exposition *Mythologie de l'Ouest américain* les mercredis 5 et 12 mars 2008 à 15h pour les enseignants des premier et second degrés.

Un dossier pédagogique sera remis à cette occasion. Gratuit et sans réservation.

Bibliographie

Une bibliographie (43 références d'ouvrages jeunesse et adultes) sur le thème de la Conquête de l'Ouest est disponible et téléchargeable sur le site Internet de l'exposition : www.mbar.org/actualites/west (rubrique *Bonus*)

1^{ER} DEGRE

Visite-animation *La chevauchée fantastique*

Tous les mardis à 10h ou les jeudis et vendredis à 10h, à 14h ou à 15h.

Durée : 1 heure

Découvr'arts

Disponibles sur le site Internet du musée : www.mbar.org/services/ressources

1. téléchargez, 2. imprimez, 3. photocopiez

Simple d'utilisation, le découvrir'art vous permet d'organiser votre visite de l'exposition (avec vos élèves) de façon tout à fait autonome !

Pour l'exposition, il existe 2 découvrir'arts : *Identités* et *Grands espaces*.

Atelier *Les grands espaces*

Tous les mardis à 10h ou à 14h.

Durée : 1 heure 30. Cet atelier se déroule par demi-classe permutant sur deux temps d'activité, 45 minutes d'atelier et 45 minutes de visite autonome (avec Découvr'art).

2ND DEGRE

Visite commentée de l'exposition

Tous les mardis après-midi et tous les jeudis.

Durée : 2 heures. Cette visite se déroule par demi-classe permutant sur deux temps d'activité, 1 heure de visite commentée et 1 heure de visite libre.

Parcours-découvertes

Disponibles sur le site Internet du musée : www.mbar.org/services/ressources

1. téléchargez, 2. imprimez, 3. photocopiez

Simple d'utilisation, le parcours découverte vous permet d'organiser votre visite de l'exposition (avec vos élèves) de façon tout à fait autonome ! Il est généralement accompagné d'une fiche d'exploitation utilisable par les élèves.

Pour l'exposition *La mythologie de l'Ouest*, il existe un parcours Collège et un parcours Lycée, tous les deux traduits en anglais.



Parcours Collège



Parcours Lycée

Atelier *Les grands espaces*

Tous les jeudis à 10h ou à 14h.

Durée : 1 heure 30. Cet atelier se déroule par demi-classe permutant sur deux temps d'activité, 45 minutes d'atelier et 45 minutes de visite autonome (avec Parcours-découvertes).

Actions menées autour de l'exposition

Public individuel adulte

Visites commentées

- Chaque mardi, une visite commentée de l'exposition est proposée de 12h15 à 13h15 par le Service des Publics du musée.

Ouvert à tous, accueil limité à 18 personnes. 2€+ tarif d'entrée.

Réservation : uniquement par téléphone au 02 23 62 17 41 le vendredi après-midi (de 13h30 à 16h30) pour le mardi suivant.

- Chaque samedi, une visite commentée de l'exposition est proposée par l'Office de Tourisme (OTSI) à 14h30 (4,30€+ tarif d'entrée, ouvert à tous, sans réservation).

Public handicapé

Visites traduites en Langue des Signes Française : des visites commentées et traduites en LSF par un interprète de l'URAPEDA sont prévues les mardi 4 mars (12h15) et samedi 5 avril (14h30).

Conférences au musée

Un cycle de conférences autour du thème de l'exposition est organisé par la **Société des Amis du Musée des Beaux-Arts** (02 23 62 17 53). Toutes les conférences commencent à 18h, dans l'auditorium du musée.

Tarifs : 3€(adhérents SAMBAR), 6€(non-adhérents), 2€(étudiants et demandeurs d'emploi).

Judi 6 mars – *Le Mythe de l'Ouest américain , genèse et développement*

Pierre Lagayette, Professeur de littérature et de civilisation américaines, Université de Paris IV-Sorbonne

Judi 13 mars - *Les photographes de l'Ouest américain pour ou contre le mythe?*

François Brunet, Professeur d'art et de littérature des Etats-Unis, Université Paris VII Diderot

Mardi 18 mars - *Le mythe de l'Ouest dans la littérature populaire française*

Mathieu Letourneux, Maître de conférences en littérature française, Université de Paris X Nanterre.

Judi 27 mars - *Le western à l'origine du mythe de l'Ouest américain*

Jean-Louis Leutrat, Professeur d'études cinématographiques, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle.

Cette conférence est suivie de la projection au Ciné-TNB de *La prisonnière du désert*, film de 1956 réalisé par John Ford, avec John Wayne et Natalie Wood.

Judi 3 avril - *La place du train dans le mythe de l'Ouest américain*

Marie-Christine Michaud, Maître de conférences d'histoire, Université de Lorient

Conférences à l'IFA

L'**Institut Franco-Américain** organise également des conférences sur le thème de la conquête de l'Ouest (plus d'informations sur www.ifa-rennes.org) :

Judi 20 mars 2008 – *Les sources de représentation des indiens*

Antoine Tzapoff, Ethnologue et peintre figuratif des Amérindiens

Judi 10 avril 2008 – *Buffalo Bill*

Jacques Nissou, Spécialiste de Buffalo Bill et de sa relation avec la Camargue.

Projections au Ciné-TNB

Ciné-TNB, 1 rue Saint-Hélier, tarifs habituels (plus d'infos sur www.t-n-b.fr/cinema)

Judi 27 mars - *La prisonnière du désert*

(de John Ford, avec John Wayne et Natalie Wood, 1956), après la conférence au musée de M. Leutrat (voir programme des conférences ci-dessus).

Judi 10 avril - *Dead Man*

(de Jim Jarmusch, avec Johnny Depp et Gary Farmer, 1996), suivi d'une discussion avec Mme Roselyne Quémener, Doctorante Paris III et enseignante Rennes II, spécialiste du film et du cinéma de Jim Jarmusch.

D'autres films, en lien avec le thème de l'exposition, sont actuellement en cours de programmation.

Projections au musée (par l'association Braquage)

Samedi 17 mai, 16h (pas de supplément au tarif de visite)

1 séance de long métrage expérimental :

Bullets for Breakfast de Holly Fisher (Etats-Unis, 1992, 16mm, couleur, sonore, 77')

Des images extraites de *My Darling Clementine* sont à la base d'une interprétation provocatrice dans le film de Fisher, *Bullets for Breakfast* («*Des balles pour le petit déjeuner*»). Holly Fisher en mêlant à de magnifiques images faites à la tireuse optique, un dense tissage d'histoire, de poésie et de narration visuelle, explore l'envers violent d'une autre frontière: les relations des genres. Juxtaposant un écrivain de western de pacotille à un poète féministe et une femme travaillant dans une usine de harengs fumés à des personnages de toiles de maîtres européens, Holly Fisher réorganise les images et les histoires selon des motifs musicaux. *Bullets for Breakfast*, hybride enchanteur des techniques expérimentales et documentaristes, exploite les profondeurs de la subjectivité, brouillant les séparations entre mythe et réalité, fait et fiction.

Samedi 17 mai, pendant la Nuit des musées (entrée libre), à partir de 20h30

2 séances de courts métrages expérimentaux (1h environ par séance) :

I- THEME DU WESTERN

The Song of Rio Jim de Maurice Lemaître (France, 1978, 16mm, sonore, n&b, 6')

Ce film, réalisé en hommage à Ince et à Hart, ancêtres créateurs du film de cow-boys, possède une histoire "western" qui permettra au spectateur d'imaginer tous les westerns et anti-westerns possibles.

The Great Train Robbery d'Edwin S. Porter (Etats-Unis, 1905, 16mm, silencieux, n&b, 9')

"L'un des premiers westerns, date essentielle dans l'histoire du cinéma, comme narration cohérente de l'attaque d'un train par des bandits, qui deviendra un classique par la suite. Pour la première fois à l'écran, l'acteur tire au revolver sur les spectateurs." Maurice Lemaître.

Shot-Countershot de Peter Tscherkassky (Autriche, 1987, 16mm, sonore, couleurs, 1')

La technique du champ-contrechamp est un syntagme linéaire typique, qu'il est trop tentant de bousculer.

Silver Rush de Cécile Fontaine (France, 1998, 16mm, sonore, couleurs, 8')

Une véritable ruée de séquences (rushes) de sources différentes : fictions, documentaires et publicités. Ce film met en scène des chasses en tous genres, dans les décors mythiques du Western américain.

La vieille dame au chapeau d'Olivier Fouchard (France, 2002, 16mm, muet, couleurs, 3')

« Je voulais geler quelques photogrammes de textures picturales, formelles, sans autre but que la jouissance plus ou moins morbide de formes colorées. » Olivier Fouchard.

Safety Film d'Hans Scheugl (Autriche, 1968, 16mm, muet, n&b, 4')

Certaines parties d'un western ont été filmées. Un nouveau drame est raconté à travers des mouvements, des images arbitraires, des gradations de noir et blanc (passant du positif au négatif) et le montage des plans.

Stories de Cécile Fontaine (France, 1989, 16mm, sonore, couleurs, 7')

"Une vie de chien, la conquête de l'Ouest et l'influence du ballon du football américain sur le comportement d'une famille nombreuse sont les objets de ce film, qui n'ont que faire de l'Histoire, mais qui nous en content plusieurs." Yann Beauvais.

Old Western Movies de Sébastien Ronceray (France, 2000, Super 8, son sur CD, couleur, 4')

Par répétition d'un même moment (la confrontation d'un soldat de l'armée américaine avec un guerrier Indien), ce film nous rappelle que les Histoires se répètent, que les gestes se refont, et que le cinéma et ces genres nous ramènent toujours au même schéma...

Rodéo d'Hervé Pichard & Mayumi Matsuo (France, 2002, 16mm, muet, couleurs, 3')

Reprenant quelques images poinçonnées dans une copie 35mm de *Apocalypse Now* de Coppola où de jeunes danseuses viennent « divertir » les troupes US au Viet Nam en parodiant leur bon vieux Far West, Rodéo se compose d'images circulaires, perçant la pellicule comme une balle perce une peau.

Color Cry de Len Lye (Etats-Unis, 1952, 16mm, sonore, couleurs, 4')

Au rythme des harmonicas et des cris dramatiques, la couleur crée une symphonie visuelle rappelant les rites et les danses sacrés.

Verdauwo d'Adele Friedman (Etats-Unis, 1989, 16mm, silencieux, couleurs, 6')

Dans la forêt Nationale de Bow dans le Wyoming, il existe un lieu sacré pour les Indiens.

An Architecture of Desire de Sandra Davis (Etats-Unis, 1988, 16mm, silencieux, couleurs, 15')

L'exploration continue de la vie du corps: ce film, commencé comme une enquête sur la nature des désirs humains, s'est retourné sur moi, il est devenu une déclaration sur les limites de cette connaissance.

II- THEME DU PASSAGE

Dégradation # 1, X-Ray, Part II (Gouvernement Radiation) de James Schneider (Etats-Unis, 2007, 16mm, couleurs, sonore, 4')

Une prise de vue d'environ 3 minutes, faite devant le Capitole à Washington, est la base de ce film. Ces images ont ensuite subi l'effet des rayons X des machines de surveillance du gouvernement américain, modifiant, à force de passage, la qualité des images.

Like a Passing Train 3 de Kohei Ando (Japon, 1982, 16mm, couleur, sonore, 5')

Multiplicité des passages, alors que le départ n'est pas pour tout de suite. Une observation en continuité.

The Georgetown Loop de Ken Jacobs (Etats-Unis, 1997, 16mm, n&b, muet, 11')

Retravaillant des prises des années 50 d'un voyage en train à travers les montagnes rocheuses du Colorado, Ken Jacobs a imprimé l'image originale et son miroir côte à côte afin de produire un formidable effet kaléidoscopique plein écran.

Mass for the Dakota Sioux de Bruce Baillie (Etats-Unis, 1963-64, 16mm, n&b, sonore, 24')

"Aucune chance de vivre pour moi, Mère, tu peux tout aussi bien pleurer." Sitting Bull chef Sioux Hukpapa.

Bomen de Mike Hoolboom (Canada, 1990, 16mm, couleurs, muet, 4')

Ce film, compte rendu du parcours entre Waco dans le Texas et Mexico City, a été entièrement filmé du siège du passager : un funeste présage.

Pasadena Freeway Stills de Gary Beydler (Etats-Unis, 1974, 16mm, couleurs, muet, 6')

Dans Pasadena Freeway Stills, la nature de l'espace change qualitativement au moment où la photo, mise en mouvement, devient cinéma. Le moment le plus étonnant est celui du passage de l'espace photographique à l'espace illusionniste du cinéma.

Little Girl de Bruce Baillie (Etats-Unis, 1994-95, 16mm, couleurs/n&b, muet, 3')

Film en trois plans, ce genre magnifique qui permet de penser jusqu'au bout les puissances du montage. Ici une petite fille un peu disgracieuse salue interminablement les voitures qui passent.

All My Life de Bruce Baillie (Etats-Unis, 1966, 16mm, couleurs, sonore, 3')

Ce film, panoramique élégiaque à 360° sur un champ clôturé, referme les espaces possibles de l'ouest, le temps qu'Ella Fitzgerald chante la chanson éponyme. « *Là-bas, dans le petit champ de Bruce Baillie, les fleurs ne sentent plus rien et la couleur embaume.* » Nicole Brenez.

Jeune public individuel

Croqu' musée

Pour découvrir l'exposition de façon originale et ludique, les enfants sont accueillis autour d'ateliers se déroulant le mercredi après-midi de 14h à 15h30.

5-7 ans : 19 mars (14h30), Cow-boys & indiens (complet)

8-10 ans : 12 mars, Ruée vers l'Ouest (complet)

11-14 ans : 19 mars, Mythologie de l'Ouest (complet)

Participation à l'atelier : 2,45€(inscription obligatoire) / Renseignements au 02 23 62 17 41 chaque vendredi

Contes

Cette activité est financée par le Consulat des Etats-Unis à Rennes.

La conteuse Florence Arnould (association Ecoutez voir) devient l'arrière-petite-fille de Calamity Jane et présente, ses drôles d'histoires à travers un conte itinérant dans l'exposition.

Pas de supplément au tarif de visite, tout public, les dimanches 17 février / 02 mars / 16 mars / 30 mars / 27 avril / 11 mai à 15h.

Spectacle de marionnettes

Drolatic Industry propose "Mabel Spring", un western pour marionnettes.

Dimanche 9 mars, 15h, à partir de 8 ans, pas de supplément au tarif de visite.

Mabel Spring, une jeune femme sentimentale part en plein cœur de l'Ouest dans l'espoir de retrouver l'homme qu'elle aime et dont elle est sans nouvelle. Tandis que le train s'approche de Dodgecity, Mabel s'approche sans le savoir de la sauvagerie. La peur, la solitude et ses rencontres avec les personnages mythiques du western l'entraînent vers un destin amer...

Séances DVD aux Champs-Libres

Programmation "Western" au Pôle Jeunesse - Bibliothèque de Rennes Métropole - Les Champs Libres. Pendant les vacances scolaires de Février et de Printemps 2008, du mardi au samedi à 15h : Des cow-boys et des indiens ! *La mythologie de l'Ouest américain* vu à travers quelques grands westerns. Les films projetés font partie de la collection de la Bibliothèque et sont empruntables.

Jeune public : de 7 ans à 13 ans

Gratuit - sur réservation au 02 23 40 66 00 (nombre de places limitées)

RDV: Bibliothèque les Champs Libres - 10 cours des Alliés - "La marelle" Pôle jeunesse - Mezzanine

Renseignements : 02 23 40 66 97



Séances :

19 et 20 février : Geronimo (Western)

De Walter Hill (Etats-Unis, France, 1993, avec Wes Studi, Matt Damon, Gene Hackman, 1h55)

21 et 22 février : 3h10 pour Yuma (Western)

De Delmer Daves (Etats-Unis, 1957, avec Van Heflin, Glenn Ford, Felicia Farr, 1h32)

23 et 26 février : L'homme de l'Ouest (Western)

De Anthony Mann (Etats-Unis, 1958, avec Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, 1h40)

27 et 28 février : La lance brisée (Western)

De Edward Dmytryk (Etats-Unis, 1954, avec Spencer Tracy, Robert Wagner, Jean Peters, 1h36)

29 février et 1^{er} mars : Le brigand bien-aimé (Western)

De Nicholas Ray (Etats-Unis, 1957, avec Robert Wagner, Jeffrey Hunter, Hope Lange, 1h32)

15 et 16 avril : Les deux cavaliers (Western)

De John Ford (Etats-Unis, 1961, avec James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, 1h49)

17 et 18 avril : Les pionniers de la Western Union (Western)

De Fritz Lang (Etats-Unis, 1941, avec Robert Young, Randolph Scott, Dean Jagger, 1h15)

19 et 22 avril : La flèche brisée (Western)

De Delmer Daves (Etats-Unis, 1950, avec James Stewart, Will Geer, Jeff Chandler, 1h33)

23 et 24 avril : La charge des tuniques bleues (Western, histoire)

De Anthony Mann (Etats-Unis, 1955, avec Victor Mature, Guy Madison, Robert Preston, 1h38)

25 et 26 avril : Le grand McLintock (Western, comédie)

D'Andrew McLaglen (Etats-Unis, 1963, avec John Wayne, Maureen O'Hara, Patrick Wayne, 2h07)



William R. Leigh (1866-1955), *Greased Lightning*, 1946

Dossier : Bernadette Blond et Andrée Chapalain, Conseillères-relais, Musée des beaux-arts de Rennes
Maquette : Carole Marsac, Service éducatif, Musée des beaux-arts de Rennes
Photographies : Patrick Merret - Mise en ligne : Jean-Charles Subile, Musée des beaux-arts de Rennes