



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

**3 | 2006**

**Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin**

---

## Impressions d'Europe

Les Indiens de la galerie Catlin du Far West au Far East

*Impressions of Europe, the Catlin gallery Indians from the Far West to the Far East*

**Gaetano Ciarcia**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/213>

DOI : 10.4000/gradhiva.213

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2006

Pagination : 77-87

ISBN : 2-915133-26-3

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Gaetano Ciarcia, « Impressions d'Europe », *Gradhiva* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 09 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/213> ; DOI : 10.4000/gradhiva.213

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© musée du quai Branly

---

# *Impressions d'Europe*

Les Indiens de la galerie Catlin du Far West au Far East

*Impressions of Europe, the Catlin gallery Indians from the Far West to the Far East*

**Gaetano Ciarcia**

---

« Ah ! ah ! monsieur est Persan ? c'est une chose  
bien extraordinaire !

Comment peut-on être Persan ? »

Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre XXX, Rica à  
Ibben.

«[...] I know'em like a book. Oh yes they'll know me  
quick enough.»

George Catlin, *The Adventures of the Ojibbeway and  
Ioway Indians in England, France and Belgium*, 1852.

Ghansé-va-higué, "chef de bande", de profil, Omaha présenté en 1883 au Jardin d'Acclimatation à Paris, photographié par le Prince Roland Bonaparte. Un album photographique, *Collection anthropologique du Prince Roland Bonaparte, Peaux-Rouges*, à présenté cette collection.

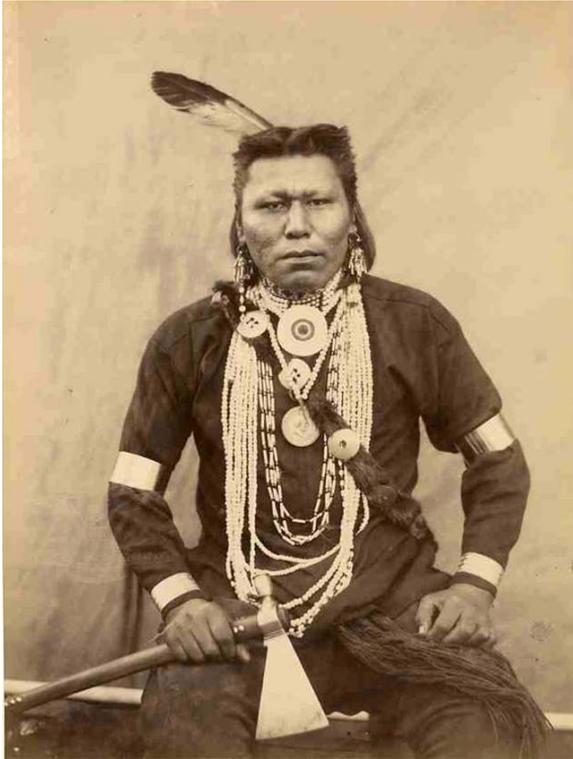


© musée du quai Branly

- 1 En 1550, lors de l'entrée du roi dans la ville de Rouen, des Indiens tupi ramenés du Brésil furent exhibés ; parmi eux, figurants déguisés en Indiens, se trouvaient des soldats français. Christian Marouby a vu dans cet épisode un exemple d'« image écran<sup>1</sup> » derrière laquelle la mascarade aurait protégé les spectateurs du choc de la rencontre avec cette entité impensable incarnée par le Sauvage. Mais cet épisode est aussi significatif de la contagion du pittoresque parfois à l'œuvre dans la domestication « théâtrale » des altérités. À ce propos, Jean-Paul Sartre a décrit une représentation de la *santeria* à laquelle, avec d'autres visiteurs occidentaux, il avait assisté pendant un séjour à Cuba<sup>2</sup>. Le « théâtre », qu'il remarque parmi les invités étrangers plutôt que sur l'estrade, illustre bien une dynamique de la pantomime folklorique où l'audience est investie par un effet de réfraction. Séparé des hôtes « civilisés » qui le voient jouer, l'« indigène » interprète sa propre culture, mais la fiction des gestes rituels, dont il est le réceptacle animé ainsi que le reproducteur, agit comme un miroir. Celui qui est mis en spectacle agence la réversibilité du regard et donc inclut temporairement les observateurs dans l'espace apprivoisé de sa couleur locale. Néanmoins, comme le spectateur, l'acteur de son propre exotisme est, au bout du compte, ancré à sa place. Tout en faisant circuler les « masques », sa présence, simulacre d'altérité, dissimule le caractère spéculaire de la représentation. Cette thématique est, entre autres, au centre de la réflexion de Montesquieu dans ses *Lettres persanes* (1721). Quand Rica, un des deux dignitaires persans en visite à Paris, décrit la Comédie-Française, l'intérêt véritable – pour lui – est suscité par l'humanité dans la salle. Alors, plutôt que « comment peut-on être Persan ? », une des questions cruciales que Montesquieu adresse à ses lecteurs paraît être la suivante :

« comment peut-on être le spectateur étonné de l'Autre sans l'être de soi-même ? »  
Toujours Rica, dans une lettre envoyée à son compagnon de voyage, note : « Il me semble, Usbek, que nous ne jugeons jamais des choses que par un retour secret que nous faisons sur nous-mêmes<sup>3</sup>. »

Ghansé-va-higué, "chef de bande", de face, Omaha présenté en 1883 au Jardin d'Acclimatation à Paris, photographié par le Prince Roland Bonaparte.



© musée du quai Branly

- 2 La présentation des Indiens tupis au roi de France en 1550 illustre une pratique répandue depuis la découverte du Nouveau Monde consistant à exhiber des individus provenant d'une humanité bizarre, quelquefois douteuse, par rapport à cette forme accomplie dont la civilisation chrétienne se donne comme la détentrice légitime. Ce qui est intrigant dans l'épisode déjà mentionné est le brouillage des identités provoqué par la tentative de mimétisme ; répondant à la décision de « faire vrai » – c'est-à-dire de rendre la troupe des étrangers plus nombreuse, et donc plus impressionnante et crédible –, les faux Indiens partagent la scène avec les « spécimens » authentiques. On peut alors concevoir que, par le truchement de leurs doublures, les vrais Indiens apprenaient leur rôle dans l'attraction dont ils étaient les acteurs. En même temps, un phénomène de distanciation se produit entre la *performance*, réitérant la stupeur et la frayeur de la rencontre exotique, et la révélation d'un monde dont le spectacle était à la fois la preuve de l'existence et la représentation de la conquête en cours. Ce menu événement de l'histoire peut être imaginé comme un des moments fondateurs de l'affirmation progressive d'une logique de l'exposition d'humanités étonnantes qui, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, trouve en Europe un public très nombreux dans les cirques, les music-halls, les musées, les expositions universelles, les jardins d'acclimatation, les parcs zoologiques. À cet égard, Colin Rhodes a fait remarquer que lors des premières grandes expositions internationales

organisées en Grande-Bretagne et en France dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'affirme une contiguïté de fréquentation entre le musée et le zoo, entre la haute culture et la culture populaire. Il y aperçoit le produit d'un « primitivisme institutionnel », conséquence et reflet inévitables des agissements coloniaux<sup>4</sup>.

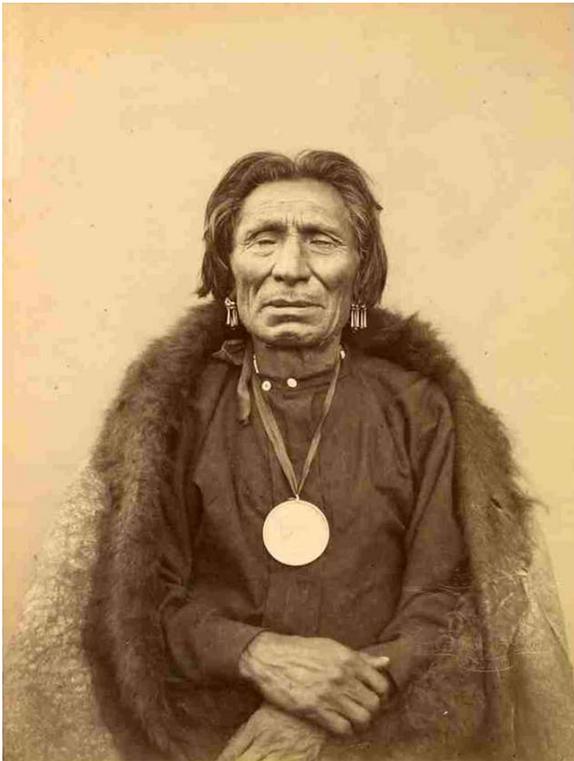
Dahvagaki Zinga, "fondateur de village", Omaha présenté en 1883 au Jardin d'Acclimatation à Paris, photographié par le Prince Roland Bonaparte.



© musée du quai Branly

- 3 Récemment, la formule de « zoos humains<sup>5</sup> » a souligné avec emphase la matrice impériale des principes de l'exposition coloniale, ayant trait à la mainmise violente, parfois à l'esclavage. Mais elle demeure une synthèse allusive, forcément approximative, de contextes disparates et hétéroclites. En outre, elle n'apparaît pas en mesure de sonder les effets singuliers de réfraction et de réversibilité qui, dans une telle économie discursive englobée par la problématique de la domination et du racialisme, peuvent être analysés comme des variations significatives des formes de réduction primitiviste et de réception folklorique affectant les figures de l'altérité. En ce sens, les tournées du peintre américain George Catlin, exposant dans de nombreuses villes européennes à la fin de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ses tableaux et les pièces ethnographiques récoltées au cours de voyages dans le *Far West* et présentant deux troupes d'Indiens ojibwas et un groupe d'Indiens iowas, constituent un cas intéressant et fécond pour la réflexion.

Shoudé Nasi, "fumée jaune", Omaha présenté en 1883 au Jardin d'Acclimatation à Paris, photographié par le Prince Roland Bonaparte.



© musée du quai Branly

## Les Indiens du Musée Catlin

- 4 Les *Catlin's Notes of Eight Years Travels and Residence in Europe with his North American Indian Collection* furent publiées à Londres en 1848, puis, dans une deuxième édition, sous le nouveau titre *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians in England, France and Belgium*, en 1852 ; il s'agit de la chronique de ses huit ans de voyages européens entre la fin de 1839 et 1847. Nous allons ici prendre en compte les années 1845-1846 pendant laquelle neuf Ojibwas, quatorze Iowas puis douze autres Ojibwas participèrent, durant des périodes différentes, à l'exposition des peintures et des objets que Catlin présenta dans son « musée ». L'auteur introduit ces notes, réunies en deux tomes, comme le complément de ses travaux poursuivis durant ses séjours, étalés sur huit années, qu'il avait passés parmi les Indiens de l'Ouest. Dès le début, une continuité temporelle annule la rupture topographique <sup>5</sup>: la connaissance directe acquise dans les forêts et les plaines de l'autre côté de l'Atlantique sous-tend la nouvelle expérience de l'artiste-savant, promoteur de la culture des Indiens dans les villes de ce qu'il nomme le *Far East*. Comme l'avait souligné un critique de l'époque, une des attractions de sa galerie résidait dans la rencontre entre les représentations de l'« Indian "at home" » et de l'« Indian abroad »<sup>6</sup>. Il s'agirait donc d'une écriture évoquant implicitement la possibilité de la confrontation à distance, entre deux façons d'« être Indien ».
- 5 Catlin organise son récit en retraçant principalement les occasions d'échanges entre les troupes d'Ojibwas et d'Iowas et leurs interlocuteurs européens. Ainsi, le lecteur est invité

à suivre leurs nombreuses visites – auprès des personnages au pouvoir, dans les lieux de culte, de récréation, aux monuments, dans les rues où ils peuvent observer la vie quotidienne, aux réceptions mondaines, aux cérémonies officielles, dans les musées, les jardins botaniques et zoologiques, dans les sociétés savantes – qui scandent leurs séjours en Europe, leur activité rémunérée d'acteurs de leurs traditions et d'émissaires de leurs peuples. À travers ces épisodes anodins ou solennels, Catlin glisse une sorte de commentaire moral que les « sauvages » venant d'Amérique adresseraient indirectement au monde « civilisé ». Cette exhortation discrète accompagne le récit du choc et de l'étonnement qui naissent lorsque des entités, aux facettes multiples, se scrutent et communiquent.

Anonyme, *Figure des Briflians ou L'Esbat américain*, 1550, xylogravure. Groupe d'Indiens tupinamba amenés depuis le Brésil avec des figurants européens déguisés en « sauvages » sur le bord de la Seine lors de l'entrée du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis dans la ville de Rouen (1550).



© musée du quai Branly

- 6 Après avoir présenté sa collection de tableaux à New York, Boston et Philadelphie, Catlin arrive et s'installe en Angleterre en 1840. À cette époque, il accompagne sa collection d'une exposition d'objets traditionnels censés resituer les images – des portraits, des paysages, des scènes rituelles – dans les milieux où elles avaient été saisies par son pinceau. En 1844, la rencontre, qu'il présente comme accidentelle, avec la première troupe d'Ojibwas sur le sol anglais détermine un changement décisif. À partir de ce moment, durant deux ans, au cours de leurs sorties mondaines, les Indiens animent et incarnent, avec leurs danses et leur présence, l'œuvre du peintre et l'expérience de l'ethnographe. Dans la « Préface », en se présentant comme leur ami, leur guide et leur associé, Catlin rappelle : « Three different parties of Indians made their appearance, at different dates, in England, for the purpose of exhibiting themselves and their native modes to the enlightened world, their conductors and themselves stimulated by the hope of gain by their exertions [...]. In justice to me, it should be known to the reader, that I did either of these parties en Europe ; but meeting them in the country, where they had come

avowedly for the purpose of making money [...]»<sup>7</sup>. » Pour ce qu'il considère comme « an other Indian book » (par rapport à son travail précédent), il annonce son intention de décrire « the rest of Indian character » à travers le récit des premiers contacts et des réactions de ses hôtes avec le « monde civilisé ». Pour les natifs d'Amérique, donc, la stabilité prétendument immémoriale des représentations et des décors est censée s'exprimer et s'enrichir de significations nouvelles grâce au changement de contexte, « the rest of Indian character » se définissant, selon Catlin, à travers leur découverte d'un nouveau monde : « The Indians [...] were now ready to step forth amongst the strange sights that were open and ready for their inspection in the new world that they had entered, all of which was yet before them<sup>8</sup>. » Mais, il peut arriver que ce « monde », tout en sollicitant la mise en scène de leur exotisme, pousse ses étranges explorateurs à dissimuler en partie leur étrangeté pour faciliter leurs observations. Un aperçu de cette injonction paradoxale, où la qualité du regard que les Indiens dirigent vers les milieux qu'ils visitent semble dépendre du port de nouveaux masques, est donné par le récit des deux Iowas, « in frock-coats and beaver hats, and boots, with a large stick or an umbrella under the arm, and the paint all washed off [...]»<sup>9</sup> qui, enfin libérés de la curiosité d'autrui, peuvent flâner à leur guise dans Londres. À cet égard, dans sa narration des tournées européennes, Catlin pose constamment la question : que faut-il montrer aux Indiens ? Objets de curiosité, ces derniers sont aussi des sujets qui s'interrogent sur les ombres et les lumières (pour utiliser ses mots) de la civilisation au contact de laquelle ils montrent, selon Catlin, leur double caractère de « children » et de « men » (vol. 2 : 97). Dans son texte, cette vision paternaliste et condescendante est, de fait, constamment déjouée au fil de réflexions où les Indiens font preuve d'un jugement simultanément naïf et perçant sur les institutions. Un exemple est donné par certains de leurs commentaires, rapportés par Catlin, concernant les lieux de la religion et du pouvoir : « [...] the two most striking subjects of the gossip of this evening were the cathedral and the prison ; the one seemed to have filled their minds with astonishment and admiration at the ingenuity and power of civilized man, and the other with surprise and horror at his degradation and wickedness [...]»<sup>10</sup>. »

- 7 À la fin du premier volume de ses notes, Catlin a recueilli, selon son habitude, de nombreux comptes rendus publiés dans la presse anglaise, américaine, française et belge, concernant sa collection. Ces textes, sélectionnés par le peintre lui-même, commentent presque unanimement la galerie indienne comme un succès et reconnaissent sa valeur documentaire. Entre science, art, émerveillement et philanthropie, la réception du musée Catlin apparaît caractérisée par l'étonnement et l'admiration d'un public hétérogène confronté au spectacle des mœurs exotiques des Indiens – définis comme un « early and distant people <sup>11</sup> » – désormais voués à l'extinction, et à une œuvre immense composée de plus de cinq cents tableaux et des emblèmes de la vie matérielle et rituelle : tentes, armes, costumes, etc. Parmi ces recensions, celle du *Constitutionnel* contient une remarque significative sur l'art de Catlin : « Qu'est-ce donc qui distingue l'art grec entre tous les arts ? N'est-ce pas la simplicité et le naturel ? Les artistes grecs avaient le bonheur de trouver d'abord autour d'eux toutes les conditions premières de la race, de climat, de civilisation, qui favorisent le développement de la beauté ; et, secondement, ils laissaient faire la nature et ne torturaient jamais le mouvement de leur modèle. Il n'y a dans toute la statuaire grecque que cinq ou six poses peut-être qui sont le type de tous les autres mouvements. Les hommes rapprochés de la nature ne se tortillent pas comme les civilisés. Le calme est d'ordre naturel ; et c'est là un des premiers éléments de la beauté

antique qu'on retrouve dans la *beauté sauvage*<sup>12</sup>. » Dans la même page, l'auteur fait allusion à la manière picturale de Catlin définie comme « si naïve et si spontanée [...] ». Le passage est intéressant à cause de la confusion (ou de l'identification) entre la prétendue dimension primordiale du contexte, la nature « sauvage » de ses habitants et le style « primitif » du peintre. D'ailleurs, comme l'a fait remarquer Brian W. Dippie, dans la Galerie indienne, il est possible d'établir une continuité thématique entre « [...] the study of the savage face and the equally savage landscape<sup>13</sup> ». Mais si, d'un côté, Catlin manifeste toujours l'intention de présenter son musée comme celui d'une « indianité » prête-à-penser pour ses visiteurs, de l'autre, l'arrivée d'une troupe de Iowas succédant aux Ojibwas, lui donne l'occasion d'insister sur la primitivité, et donc sur l'authenticité de ces derniers par rapport à leurs prédécesseurs plus acculturés : « [...] their modes and personal appearance were very different, having as yet received no changes from the proximity of civilization [...]»<sup>14</sup>. » Cette référence à une pureté archaïque se fonde sur une dimension comparative à laquelle le public de l'époque était sensible : « [...] and the truly striking and primitives modes in which they were found, at once engaged the profound attention of all, and procured for them, besides some presents at the time, the strongest recommendations from the editors of the press, as subjects of far greater interest than the party of Ojibbeways, whom they had before seen<sup>15</sup>. » Pourtant, le spectacle du contraste entre la civilisation blanche en marche et la sauvagerie condamnée par le progrès anime le registre allégorique général du projet catlinien. L'intention muséale de cette entreprise à la fois ethnographique, artistique et commerciale semble s'imposer à l'opinion publique européenne comme « le daguerréotype d'un monde qu'on ne retrouvera plus [...] »<sup>16</sup>. Le journal européen reflète aussi l'imbrication de telles motivations disparates exprimant finalement une ambiguïté éthique où l'attitude « quixotic and calculating<sup>17</sup> » de Catlin a comme contrepoint littéraire les réflexions « édifiantes » attribuées aux Indiens. à ce titre, Christopher Mulvey a écrit : « Catlin wanted to make a fortune as an entrepreneur and to make a reputation as an ethnographer, and those ambitions produced moral schizophrenia<sup>18</sup>. » La parole offerte par Catlin aux Indiens révélerait sa foi dans les vertus réflexives du voyage du *Far West* au *Far East*. Celui-ci serait une sorte de moment de passage entre la perte d'une originalité culturelle vaincue, d'une authenticité désormais en désagrégation, et la participation à la société moderne du spectacle, procédant de l'assujettissement militaire et économique. En ce sens, les réinventions successives, opérées par Catlin lui-même, d'une entité théâtrale indienne indistincte où le rôle des indigènes pouvait être endossé selon les circonstances par des acteurs « blancs » ou par des vrais Indiens, et, surtout, dans les espaces scéniques les plus variés, structurent « the ambiguity of the friendship that he offered them<sup>19</sup> ». De cette amitié et de ce respect mutuels, discutables et discutés déjà à l'époque, le journal des aventures européennes se voulait le document.

## Tableaux vivants ?

- 8 Dans ses *Travels* en Europe, Catlin évoque les différends qu'il a eus avec des spectateurs ayant protesté, au cours des représentations, contre la mise en spectacle des Indiens considérée comme une forme d'exploitation. Dans la « revue de presse » qui accompagne la publication des deux volumes<sup>20</sup>, nous ne retrouvons trace ni de ces confrontations ni de la participation des Indiens à la galerie. L'absence de chroniques faisant référence à la place de ces derniers dans les tableaux vivants organisés par le peintre pourrait indiquer

son intention d'éliminer tout soupçon et sa recherche d'un consensus éthique qui s'affirmait déjà comme entamé. Ceci nous permet de revenir sur la pertinence de la notion de « zoos humains ».

*Les Indiens à Paris, 1845.* Lithographie de publicité pour une partition de musique composée en l'honneur de la troupe des Indiens de George Catlin.



Archives of American Art, Smithsonian Institution, George Catlin papers, Washington.

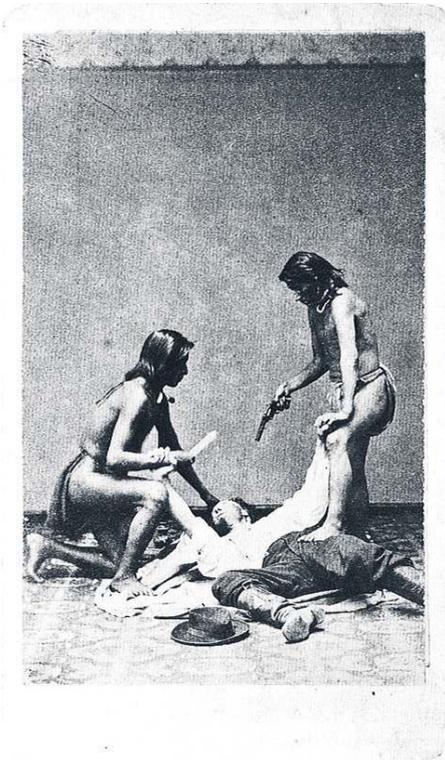
- 9 L'idée que « les parcs zoologiques comme les expositions coloniales voulaient représenter le plus fidèlement possible les indigènes et leurs conditions de vie<sup>21</sup> » ne semble pas transposable au musée Catlin où le « tableau vivant », – scène où les acteurs, immobilisés dans une pose expressive, avaient des postures de personnages de peinture – était dynamisé par les gestes et les mouvements de la pantomime. Un tel effet primait sur l'artifice de fidélité au vécu quotidien des Indiens. Avant la rencontre avec les trois troupes de « natifs » qu'il associa à sa collection, le peintre lui-même et ses collaborateurs se donnaient en spectacle déguisés en Indiens<sup>22</sup> ou recrutaient des figurants. Selon la perspective esquissée dans les notes du peintre, la proximité des images figées et des « tableaux » en mouvement, que leurs « interprètes » soient authentiques ou fictifs, était censée évoquer la vision de la fin d'un monde. La collection vivante de Catlin opérait, à notre sens, comme une chronique de la mort d'une civilisation qui, aux yeux des visiteurs, apparaissait comme depuis longtemps accomplie. Sur les scènes européennes, l'ailleurs se transforme en un autrefois exotique, également lointain pour ses derniers représentants de chair et d'os. Cela est évident, par exemple, dans les discours, imprégnés de fierté et de résignation, que l'auteur attribue aux porte-parole des différentes troupes d'Indiens devant divers auditoires, surtout dans leurs nombreux entretiens avec les membres du clergé, au sujet de la scolarisation et de l'évangélisation des nouvelles générations. Comme modèle de cette conscience d'une mutation qui entraîne la perte inéluctable de leurs traditions et de leurs croyances, il suffit de rappeler une des nombreuses répliques

du chef de guerre ojibwa qui, après avoir été sollicité par les représentants de plusieurs Églises désireux d'entamer leur travail de christianisation, pour éviter toute confrontation fâcheuse, remarque : « My friends, – Many of our children are now in schools in our country, and the “good book” which is in your hands is in their hands at this time<sup>23</sup>. »

- 10 Si l'organisation des expositions coloniales au XX<sup>e</sup> siècle imposait aux exhibés de « rester à l'intérieur d'une partie précisément circonscrite de l'espace de l'exposition, marquant la frontière intangible entre leur monde et celui des citoyens qui le visitaient, les inspectaient<sup>24</sup> », dans le Musée Catlin, les Indiens exécutent le spectacle de leur culture d'une manière ponctuelle. Ils ne sont pas là pour jouer leur « vie », comme s'il s'agissait d'un *reality show*. Dans la composition de ses « tableaux vivants », formule qu'il utilise à plusieurs reprises et qui intitule un chapitre de ses *Travels* (« *Tableaux vivants* », vol. 1 : 94-97), Catlin privilégie les caractères rituels de leurs mœurs et hiératiques de leurs figures. En outre, son récit raccorde sans cesse les attitudes originales des Indiens dans la relation au public ou aux interlocuteurs du moment avec leurs remarques sur le « Nouveau Monde » qu'ils sont en train de parcourir et de connaître. Dans ce contexte, le mariage entre Cadotte, l'interprète de la première troupe ojibwa, et une femme anglaise, union à laquelle Catlin se montre dans un premier temps opposé, est d'ailleurs le signe d'une autonomisation des espaces de sociabilité gravitant autour de l'événement produit par l'attraction exotique et produisant, à leur tour, de nouveaux motifs d'étonnement public : « It had been carefully announced that the wedding was to take place at a certain hour in the day in St. Martin's church, that ten thousand people might be waiting there for a chance to see the novel spectacle of a beautiful London girl married to an Indian from the wilds of America [...]»<sup>25</sup>. » D'ailleurs, loin d'être enfermé dans un espace clos, le « théâtre de la situation », que les rencontres mondaines et affectives des Indiens avec les « Occidentaux » instituent, est utilisé par le peintre comme un lieu mobile de divulgation et de publicité. Il entend ainsi attirer un grand nombre de visiteurs dans sa galerie afin de convaincre les institutions publiques de l'intérêt de la collection de tableaux et d'objets qu'il leur propose d'acheter en bloc.
- 11 Plus que la raison impériale prééminente dans les expositions coloniales à venir, la logique de la présence indienne dans les villes européennes s'inscrit donc dans un dispositif économique et se conforme à des codes de comportement qui commençaient à être rodés. Elle répond à des critères qui nous sont aujourd'hui familiers, la rhétorique contemporaine du métissage étant devenue un élément idéologique central dans la fabrication des marchandises exotiques. Le « Musée Catlin » était, en effet, une arène ouverte dans laquelle la sujétion coloniale se déclinait selon un style où l'authentique était déjà le produit d'une adaptation. L'adhésion explicite ou inconsciente des acteurs indiens au principe hiérarchique, reflet de la domination de l'homme blanc en Amérique, imprégnait leurs postures théâtrales et muséales mettant au jour le thème du choc culturel. En même temps, dans cette « réserve indienne » itinérante et perméable, l'exposition de la « tradition » était à la fois une source ancienne et une ressource économique et symbolique moderne sur laquelle les Indiens investissaient. Le dynamisme des individus acculturés occupés dans cette entreprise commerciale semblait avoir un contrepoids dans la nécessité de se *donner à voir* comme entité folklorique où « like all the actors, they were vain of their appearance, and proud of applause [...]»<sup>26</sup>.
- 12 Si, dans les expositions internationales, « les images rendaient le projet colonial palpable<sup>27</sup> » tandis qu'à « la mise en scène [succédait] la mise en vitrine<sup>28</sup> », chez Catlin il ne s'agit

pas de célébrer la colonisation ou la conquête mais de mettre des étrangetés en présence d'un public, de faire réagir les deux entités dans un cadre qui, se voulant pacifié, n'a de cesse de réaffirmer la *pax* imposée aux « sauvages » par l'homme blanc. Anticipant l'avènement de la photographie et du cinéma, Catlin fait circuler les portraits (les « masques » ?) des derniers avatars d'un univers en train de disparaître, qui se perpétue et se conserve à travers la reproduction visuelle d'artefacts « indigènes » et de « performances » qui sont déjà touristiques. Au demeurant, avec le « Musée » vivant de Catlin, nous assistons à une double présentation d'images : l'une instantanée (les danses), l'autre durable (les tableaux). Les premières, ou plus simplement leur exécution immédiate, valident la *vérité* de l'expérience du voyageur-ethnographe et témoignent pour la *réalité* figurant dans ses œuvres. Le naturalisme pictural, s'apparentant alors à une sorte d'écriture savante, devient un texte dont les *vrais* interprètes, avec leurs costumes et leurs maquillages traditionnels, prouvent l'exactitude.

Carte représentant des Indiens d'Amérique en train de scalper un Blanc, vers 1880, photographe anonyme.



droits réservés

- 13 Entre la galerie de tableaux, où dominent les portraits d'Indiens, et les danses, nous pouvons aussi percevoir les prodromes « réalistes » d'une altération qu'Anne Baldassari a soulignée au sujet de la transformation radicale que Picasso impose aux figures humaines façonnées par la photographie coloniale dont il était un collectionneur : « Ces clichés auraient ainsi joué le rôle d'un vecteur ontologique maintenant les sujets dans l'ailleurs de leur existence propre, tout en les projetant dans l'ici et le maintenant de l'artiste. Ils se seraient indissociablement imposés en tant qu'images, ne dissimulant rien de l'artifice de leur prise de vue, et en tant qu'indices d'une présence première à laquelle Picasso aurait accédé comme à une "scène primitive" de la représentation<sup>29</sup>. » On le sait, Picasso n'imit

pas, il « trouve » ; comme l'a noté Carlo Ginzburg, plus que ses sources, c'est sa pratique de « sourcier » qui explique les origines iconographiques de son art<sup>30</sup>, tandis que pour Catlin il ne s'agit pas, bien entendu, de déformer l'expérience initiatique de son inspiration pour lui insuffler une signification autre, mais de produire une miniaturisation muséale de son vécu et de sa connaissance. Entre son réalisme nostalgique d'un monde presque perdu et la « crise nègre » dont, à tort ou à raison, Picasso a incarné le génie, nous sommes confrontés à deux antipodes du primitivisme, et donc à des pratiques d'attribution créatrice qui semblent bien refléter les « rapports de force » entretenus par les deux peintres (et les deux époques) avec leurs modèles exotiques. D'ailleurs, les scènes premières inspirant la constitution du musée catlinien ne concernent pas seulement l'expérience ethnographique de son démiurge, mais aussi les visites, très probables, de Catlin à l'*Indian Museum Office* de Washington où, à partir de 1817, Thomas L. McKenney, administrateur du bureau des *Indian Affairs* au sein du ministère de la Guerre, avait installé une collection d'objets et de portraits d'Indiens<sup>31</sup>. Comme l'a pertinemment fait remarquer Claude Macherel, « l'association, par Catlin, d'Indiens en chair et en os à l'exposition de figures et d'objets inertes pourrait être elle-même saisie et analysée comme une transposition de l'étonnant bureau de McKenney. Ce qui est, dans les années 1820, de l'histoire en train de se faire dans l'espace d'une pièce du ministère de la Guerre et autour d'elle, lieu de pouvoir et musée simultanément où les chefs des nations indiennes, revêtus des attributs éclatants et spectaculaires de leur être social [...], défilent les uns après les autres, reçus, logés, honorés des semaines durant par le gouvernement des Blancs *comme s'ils étaient* des chefs d'État souverains, aveuglés sur la mascarade qu'on leur fait jouer et qui n'a d'autre objet que les dépouiller de la terre et d'eux-mêmes, tout ceci deviendra *volens nolens* dans les mains, les écrits et les récits de l'artiste ethnographe Catlin, dès 1833, mais surtout en Europe à partir de 1840, comme une transposition mémoriale et spectaculaire, visitable, de l'espace même qui était, à Washington, le lieu où cette histoire avait été en partie scellée. Il s'agit d'une pièce rectangulaire aux parois couvertes de portraits de chefs, pleine d'objets indiens, vibrante du désir de produire "un effet de présence", et centrée sur l'homme qui a façonné ce lieu, a réuni les figures et les objets, et qui connaît assez ces hommes et ces choses pour en parler longuement et produire en simili, s'agissant de Catlin, des tableaux vivants de ce qui meurt et va disparaître sans retour du monde social vraiment vivant<sup>32</sup>. »

14 Dans les passages du journal de Catlin relatifs à l'accueil réservé aux Indiens en Europe, il est aussi question des interactions où les Peaux-Rouges deviennent à la fois attraction mondaine et miroir/mesure d'une étrangeté domestique. Par exemple, à leur arrivée à Paris, à l'Hôtel de Ville, les Iowas, devant « [...] the incredible size of the mirrors reflecting them in a hundred directions<sup>33</sup> », assistent à la multiplication, à la dispersion ou la fuite (la fugue ?) de leurs figures dans les vastes salons où la réception en leur honneur a lieu. À ce moment-là, le public parisien est en train d'évoluer sur le plateau mondain – les conversations, les rires, les danses, les musiques, les chansons – dont les Indiens sont les spectateurs. Mais, pour les lecteurs (comme, d'ailleurs, ce dut être le cas pour l'assistance « indigène »), cette scène déjà vue et apprivoisée devient exotique ; sa nouvelle étrangeté est produite par la possibilité de surprendre « in a hundred directions » les actes réciproques d'une découverte *in fieri*, comme si ces mêmes actes se produisaient, pour la première fois, dans l'immédiateté de la rencontre.

15 Les Indiens de Catlin, comme les Persans imaginés par Montesquieu, sont des visiteurs actifs et volontaires ; tout en faisant l'objet d'un double spectacle, constitué de leur

exotisme et de leur étonnement devant les merveilles architecturales, cérémonielles et quotidiennes dont l'homme blanc se montre être le maître, ils méditent sans cesse (parfois admiratifs, parfois choqués) sur les discordances entre leurs mœurs ancestrales à exhiber et les coutumes européennes auxquelles ils participent. De la même manière, la pauvreté, la solitude, la consommation immodérée d'alcool qu'ils constatent dans les rues des villes européennes entrent en résonance avec leurs trajectoires personnelles et collectives ; ces réalités leur parlent, peut-être, d'une décadence et d'une misère affectant aussi leurs peuples vaincus. En ce sens, on pourrait apercevoir une convergence entre la maladie et la mort qui décidera du destin de beaucoup d'entre eux en Europe (et aussi de celui de Catlin et de ses proches) et la désagrégation du harem persan durant le voyage d'érudition de son maître, le dignitaire Usbek, qui clôt les *Lettres persanes*. Sur fond de la fin de deux mondes « traditionnels » ou domestiques aux certitudes en perte, entre le texte de Montesquieu et les « Lettres indiennes » de Catlin, nous pouvons saisir des correspondances thématiques relatives aux questions « du pouvoir, de la croyance, du spectacle... et de la rue<sup>34</sup> » comme lieux de la pensée où une pédagogie semble émerger de l'affrontement entre vérités controversées, et qui marquent bien la tentative « d'une distanciation à soi de l'Occident<sup>35</sup> ». Cette attitude est exprimée chez Montesquieu à la première personne, c'est-à-dire que, dans l'action dramatisant la distance culturelle, les Persans sont présentés comme les locuteurs et les responsables uniques de leurs remarques. Au contraire, chez Catlin, nous entendons les balbutiements d'un dialogisme ethnographique où la parole de l'Autre est façonnée par la présence dans le texte d'un arbitrage savant ou averti, celui de l'écrivain/peintre, témoin de son altérité relationnelle ou allégorique.

Anonyme, *Les Noirs rendant visite aux Blancs*, dessin en noir et blanc tiré de *Fliegender Blätter*, 1905.



droits réservés

- 16 Mais la mise au jour catlinienne d'une sagesse sauvage et pittoresque en visite, comme centre d'intérêt exogène à la société civilisée, est déjà l'aboutissement réaliste d'une hybridation culturelle en cours depuis plusieurs décennies. À cet égard, la traduction de l'entreprise commerciale l'associant aux Indiens en chronique d'un voyage de connaissance fournit à l'auteur des *Travels* une source pour un commentaire sur la problématique des origines. Ces origines sont conçues ontologiquement comme instituant une finalité collective et primordiale propre à toute civilisation. Au sein de l'Occident transmué en *Far East*, à travers les réflexions que le peintre américain prête aux acteurs de son récit, nous sommes confrontés à la jonction de mondes lointains qui partagent une proximité physique et une curiosité réciproque. La galerie Catlin devient ainsi le carrefour où la « tradition », dont les Indiens sont devenus la représentation iconographique, est un des vecteurs du « changement » produit par l'expérience (en réalité déjà ancienne) du contact et de la domination.

Pierre Petit, *Ours debout avec cheval*, Paris, Jardin d'Acclimatation, 1883.



© musée du quai Branly

- 17 Dans une étude comparative des stratégies descriptives chez Goethe, Catlin et Clifford Geertz<sup>36</sup>, l'anthropologue Vincent Crapanzano a remarqué que Catlin, dans son travail plus proprement ethnographique *Letters and Notes on the Manners, Customs, Conditions of the North American Indians* (1841), utilise des procédés allégoriques où le point de vue de l'indigène est donné comme s'il pouvait coïncider avec celui de son observateur, selon les modes d'un exposé qui se veut frappant et animé. Il s'agirait, selon Crapanzano, de la construction d'un effet narratif visant à la fois la réaction du lecteur et l'édification d'une véridicité où l'intention réaliste est associée à un style romantique. En ce sens, le sauvetage muséal des Indiens, donc de l'authenticité immanente de leurs origines perdues, croiserait la poursuite de la part de l'artiste-connaisseur d'une crédibilité

descriptive. La critique de cette contradiction que Crapanzano développe peut nous paraître datée, à cause notamment de son attitude épistémologique qui semble délayer le discours ethnologique dans la recherche à l'infini d'un fondement de l'observation sûr mais introuvable. Néanmoins, nous retenons son idée d'une rhétorique catlinienne mêlant les différents regards, qui est à l'œuvre dans les écrits américains et que nous pouvons apercevoir également dans son récit des impressions d'Europe présentées au nom des Indiens. Cette stylisation est évidente dans la répétition des occurrences autour desquelles Catlin construit la narration des séjours des Indiens. S'il nous restitue la chronique d'un quotidien scandé par le temps du spectacle, nous pouvons facilement imaginer que la mise en scène des deux entités en jeu, c'est-à-dire les visiteurs exotiques et leurs « hôtes » indigènes n'est possible que grâce à son « pinceau » esquissant en quelque sorte les lignes principales de la confrontation en acte. Sa rhétorique implique une présence discursive qui, tout en étant latente dans le texte, provoque un effet performatif crucial : celle de l'identité du pionnier américain, identité en équilibre entre la civilisation européenne, avec ses rois, son aristocratie, ses pauvres (leur misère matérielle et morale) et la noble sauvagerie indienne. Identité-juge, en quelque sorte, l'Amérique de la frontière, dont Catlin se veut l'ethnographe-savant, se pose en observatoire moderne et républicain par rapport auquel nous pouvons concevoir les témoignages indiens du *Far East* présentés à travers des tropes littéraires. Comme l'a noté Christopher Mulvey, « [...] Catlin's *Notes of Eight Years' Travels* took its place alongside American travel literature of the period in which England and Europe were seen to be degenerate when judged against the republican purity of the United States. Catlin's simple Indian red men were made to sound like democratic white men. The Indian became the "American" and spoke for the "best" American values in the face of the values represented by the European beggar, the European cleric, the European noble, the European sovereign<sup>37</sup>. » Loin d'être le résultat d'une appropriation personnelle de la part de Catlin, le regard que les Indiens adressent aux mœurs du monde qu'ils sont en train de découvrir véhiculait des canons éthiques courants dans la production éditoriale de l'époque. Ainsi, le court texte de neuf pages de Maun-gwa-daus<sup>38</sup>, membre de la deuxième troupe d'Ojibwas (ou Chippewas) présentée par Catlin à Paris en 1845, relate des impressions indiennes d'Europe, qui « [...] conformed and confirmed the pattern of Indian descriptions of the European scene that were the standard of this genre<sup>39</sup> ». Ce texte semble adhérer, toutes proportions gardées à cause de sa brièveté, aux motifs édifiants développés par Catlin dans les deux volumes de ses *Notes*. Nous sommes donc confrontés à une paradoxale affiliation entre identité primitive et identité moderne, expression d'une mémoire de la découverte et de la rencontre qui est à la fois véridique – elle relève de la question indienne dans l'histoire de la nation américaine – et expurgée de la violence caractérisant aussi bien le passé que le présent. Dans les représentations catliniennes, mais également dans le témoignage de Maun-gwa-daus, se manifeste la dimension embryonnaire d'un « métafolklore<sup>40</sup> » qui allait se développer ultérieurement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours. Cette indianité latente, devenue tragiquement et spectaculairement résiduelle, se structure selon des modes dramatiques et métaphoriques qui apparaissent nécessaires à la résolution partielle et partielle d'une crise tels qu'ils sont analysés dans les travaux d'anthropologie rituelle publiés par Victor Turner. Rayna Green rappelle que « so well known are these various forms of performance by Indians and non-Indians alike [...] Indians have a name for those who play Indian. They are called "Wannabees"<sup>41</sup>. » À travers la performance d'un rôle essentiel joué par les vaincus dans l'édification d'un nouveau monde, « vouloir être » indien peut se

transmuer alors dans la nécessité (et l'intention) de continuer à être ce qui a disparu au cours de la colonisation « interne » des espaces et des identités.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BLANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles, DEROO, Éric, LEMAIRE, Sandrine, éd.

2002 *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*. Paris, La Découverte.

CATLIN, George

1852 *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians in England, France and Belgium*. London, Published by the Author, 2 vol. [Digital Reproduction by Digital Scanning Inc., Scituate, 2001].

CRAPANZANO, Vincent

1986 « Hermes'Dilemma : The Masking of Subversion in Ethnographic Description », in James Clifford & George E. Marcus édés, *Writing Cultures : Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press : 51-76.

DIPPIE, Brian W.

2004 « Green Fields and Red Men », in *George Catlin and his Indian Gallery*. Washington, Smithsonian American Art Museum : 27-61.

GINZBURG, Carlo

2000 « Oltre l'esotismo : Picasso e Warburg », in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano, Feltrinelli : 127-147.

GREEN, Rayna

1988 « The Tribe Called Wannabee : Playing Indian in America and Europe », *Folklore*. 99 : 30-55.

RHODES, Colin

1997 *Le Primitivisme et l'art moderne*. Paris, Thames & Hudson.

MAROUBY, Christian

1990 *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*. Paris, Éditions du Seuil.

Maungwudaus

1848 *An Account of the Chippewa Indians, who have been travelling among the Whites, in the United States, England, Ireland, Scotland, France and Belgium*. Boston.

MONTESQUIEU, Charles de

1721 (2003) *Lettres persanes*. Paris, Gallimard.

MULVEY, Christopher

1989 « Among the Sag-A-Noshes : Ojibwa and Iowa Indians with George Catlin in Europe 1843-1848 », Christian F. Feest éd., *Indians and Europe. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Aachen, Alano Verlag : 253-275.

2004 « George Catlin in Europe », in *George Catlin and His Indian Gallery*. Washington, Smithsonian American Art Museum : 63-91.

SARTRE, Jean-Paul

1973 *Un théâtre des situations*. Paris, Gallimard.

VIOLA, Herman J.

1974 *Thomas L. McKenney, Architect of America's early Indian Policy : 1816-1830*. Chicago, Sage Books.

## NOTES

1. Marouby 1990 : 99 et suiv.
2. Sartre 1973.
3. Montesquieu 1721 (2003) : 153 et suiv.
4. Voir Rhodes 1997 (1994).
5. Blancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, Lemaire, éd. 2002.
6. « Trois groupes d'Indiens firent leur apparition à des époques différentes en Angleterre, avec l'intention de s'exhiber en société mettant en scène leurs mœurs ; ils étaient motivés par l'espoir de profiter de ce travail [...]. Pour être juste envers moi-même, le lecteur doit connaître mon comportement lors de ma rencontre avec eux en Europe où, de leur propre aveu, ils étaient venus pour gagner de l'argent » [Anonyme, *London Saturday Journal* (sans date), in Catlin, vol. 1, 1852 : 220 et suiv.].
7. George Catlin, *op. cit.* : VI et suiv.
8. « Les Indiens [...] étaient prêts maintenant à connaître les étranges attractions qui étaient accessibles à leur regard attentif dans le nouveau monde dans lequel ils étaient entrés et duquel ils ignoraient encore tout » (vol. 1 : 111).
9. « En redingote et chapeau de castor, avec une grosse canne ou un parapluie sous le bras, et leurs peintures faciales enlevées à l'eau » (vol. 2 : 64).
10. « [...] ce soir-là, les deux sujets de discussion les plus animés avaient été la cathédrale et la prison ; la première les avait remplis d'étonnement et d'admiration pour l'ingéniosité et le pouvoir de l'homme civilisé, la deuxième les avait remplis de surprise et d'horreur pour sa dégradation et pour sa cruauté » (vol. 2 : 150).
11. Anonyme, *The Literary Gazette*, sans date, in George Catlin, vol. 1 : 207 et suiv. ; Anonyme, *Kidd's London Journal*, sans date, *ibid.* : 220 et suiv.
12. Anonyme, *Le Constitutionnel*, sans date, in George Catlin, vol. 1. : 237 et suiv.
13. Dippie 2004 : 27 et suiv.
14. « n'ayant pas subi de changements dus à la proximité de la civilisation, leurs coutumes et leur apparence personnelle étaient très différentes » (vol. 2 : 12).
15. « [...] et les mœurs impressionnantes et primitives qui les caractérisaient suscitèrent l'attention profonde de tous et en même temps leur procurèrent, outre plusieurs cadeaux, les recommandations les plus chaleureuses de la part des responsables de la presse en tant que sujets d'un intérêt plus grand que celui du groupe des Ojibwas qui avait été observé auparavant » (vol. 2 : 29).
16. Anonyme, *Le Charivari*, sans date, in George Catlin, vol. 1 : 238 et suiv.
17. « chevaleresque (à la Don Quichotte) et calculatrice » (Brian W. Dippie 2004 : 30 et suiv.).

18. « Catlin a voulu faire fortune comme entrepreneur et s'affirmer comme ethnographe, et les deux ambitions ont produit une schizophrénie morale » (Mulvey 2004 : 81 et suiv.).
19. « L'ambiguïté de l'amitié qu'il leur avait offerte », *ibid.* : 91 et suiv.
20. Avec une exception, celle de *L'illustration* où, très succinctement, l'auteur écrit que « la présence à Paris des Indiens Y-o-Ways donne de l'à-propos au compte rendu suivant [...] », sans date, in Catlin, vol. I : 241 et suiv.
21. Boëtsch et Ardagna, « Zoos humains : le "sauvage" et l'anthropologue », in Blancel... 2002 : 60 et suiv.
22. Au Bal calédonien, à Londres (vol. 1 : 66-78), par exemple, ce sont le peintre et ses amis qui « jouent », habillés et maquillés en Indiens, produisant une mascarade où l'imagerie la plus brutale affectant la perception du sauvage est mise en avant. Dans cette occasion, la caricature de la part des Blancs semble montrer, plus que les représentations édulcorées à venir qui seront exécutées par les vrais Indiens, la violence inhérente au dispositif sémantique de l'attraction/répulsion pour l'exotique.
23. « Mes amis, – Dans notre pays, la plupart de nos enfants vont désormais à l'école, et, en ce moment, le "bon livre" qui est entre vos mains est entre les leurs aussi » (vol. 2 : 61).
24. Lemaire, « Le "sauvage" domestiqué par la propagande coloniale », in Blancel... 2002 : 278 et suiv.
25. « Il a été soigneusement annoncé que le mariage avait lieu à une certaine heure dans l'église de Saint-Martin ; ainsi les dix mille personnes, attendant là-bas auraient la chance de voir le nouveau spectacle d'une jolie fille londonienne se marier avec un Indien venant de la nature sauvage d'Amérique » (vol. 1 : 187).
26. « Comme tous les acteurs, ils sont vaniteux de leur apparence, et fiers des applaudissements » (vol. 1 : 144).
27. *Ibid.* : 281 et suiv.
28. *Ibid.* : 283 et suiv.
29. Baldassari, « Corpus ethnicum : Picasso et la photographie coloniale », in Blancel... 2002 : 341 et suiv.
30. Voir Ginzburg 2000 : 127-147.
31. Voir Viola 1974.
32. Claude Macherel, communication personnelle dans le cadre de l'atelier Catlin.
33. « La taille incroyable des glaces reflétant leur image en une centaine de directions » (vol. 2 : 207).
34. Daniel Fabre, communication personnelle.
35. *Ibid.*
36. Crapanzano 1986 : 51-76.
37. « *Les Notes of Eight Years' Travels* de Catlin sont une expression de la littérature américaine de l'époque où l'Angleterre et l'Europe sont observées comme des entités dégénérées à l'aune de la pureté républicaine des États-Unis. Le Peau-Rouge de Catlin était censé ressembler à l'homme blanc démocratique. L'Indien est devenu l'"Américain" et il parle au nom des "meilleures" valeurs américaines s'opposant aux valeurs représentées par le mendiant européen, l'ecclésiastique européen, le noble européen, le souverain européen » (Mulvey 1989 : 256 et suiv.).
38. Maungwudaus 1848. Ce document, nous rappelle Mulvey, fut authentifié et approuvé par le Canadien William Heating, responsable du bureau des Affaires indiennes.
39. « Se conforment au modèle et confirment le genre des descriptions de la scène européenne empruntées aux Indiens » (Mulvey 1989 : 267 et suiv.).
40. Green 1988 : 47.
41. *Ibid.* : 47-48.

---

## RÉSUMÉS

Durant la période 1839-1848, dans quelques-unes des principales villes européennes, un « musée » itinérant formé d'objets ethnographiques et de tableaux, récoltés et réalisés par le peintre américain George Catlin, est mis en scène. Animée par la présence de plusieurs troupes de « Peaux-Rouges », cette galerie s'inscrit dans la logique de la sujétion coloniale se déclinant selon un style où la production d'une authenticité sauvage est déjà le produit d'une adaptation en marche. Les acteurs indiens sont montrés par Catlin comme des témoins exotiques des mœurs « civilisées ». Leur adhésion explicite ou inconsciente au spectacle de la domination de l'homme blanc en Amérique imprègne leurs postures morales – théâtrales et muséales – représentant le thème du choc culturel. En même temps, dans cette « réserve indienne » mobile et perméable, l'exposition de la « tradition » est à la fois une source ancienne et une ressource économique et symbolique moderne sur laquelle les Indiens investissent. Le dynamisme des individus acculturés occupés dans cette entreprise commerciale explique la nécessité de se donner à voir comme entité folklorique.

Between 1839 and 1848, a travelling “museum” comprising ethnographic artefacts and paintings collected or created by the American painter George Catlin, was on show in a number of major European cities. The gallery, brought to life by the presence of several bands of Redskins, was very much in line with the thinking behind colonial domination, and its style of presenting “savage” authenticity was a product of ongoing adaptation. Catlin presented his Indian actors as exotic witnesses to “civilised” manners. Their explicit or unconscious support of the spectacle of the White Man’s domination in America affected the ways, theatrical and museal alike, in which the “culture shock” theme was represented. At the same time, “tradition” as exhibited in this mobile and receptive “Indian reserve” was both an age-old cultural wellspring and a modern symbolic and economic resource in which the Indians were investing. The active participation of occupied acculturated individuals in this commercial enterprise explains their need to be viewed as characters out of folklore.

## INDEX

**Mots-clés :** acculturation, folklore, musée, regard exotique, tradition

**Keywords :** exotic viewpoint, museum

## AUTEUR

GAETANO CIARCIA

Anthropologue, LAHIC, ciarcia.gaetano@wanadoo.fr