

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

36 | 2020

L'émotion dans les expositions

Lectures

Noémie Étienne. 2020. *Les Autres et les Ancêtres. Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900*

DOMINIQUE POULOT

p. 221-225

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.5836>

Référence(s) :

Étienne (Noémie). 2020. *Les Autres et les Ancêtres. Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900*. Dijon : Les Presses du réel (Œuvres en sociétés).

Entrées d'index

Rubriques : Lectures

Texte intégral

- 1 Cet élégant essai s'inscrit dans la jeune tradition des études visuelles américaines, telle que le regretté François Brunet, notamment, l'avait fait connaître en France¹. Il se consacre aux dioramas anthropologiques d'Amérique du Nord, entendus comme « une synthèse entre deux traditions européennes : les dioramas coloniaux et les dioramas vernaculaires ». Noémie Étienne les considère à un moment stratégique de leur élaboration, quand ils donnent lieu à des représentations inédites et déterminantes,

entre histoire des sciences et histoire de l'art, avant la standardisation qui, après la Première Guerre mondiale, les privera d'une grande partie de leur intérêt. Suivant la thèse d'Alan Trachtenberg, elle soutient que ces expositions permettent « à la fois de mettre en scène les indigènes et de créer une identité américaine propre à différents groupes culturels, en inventant des références historiques communes² ».

2 À travers cinq chapitres thématiques, illustrés de nombreuses photographies d'époque ou actuelles, Noémie Étienne se concentre d'une part sur les installations du Musée d'histoire naturelle de New York, réalisées sous la direction de l'anthropologue d'origine allemande Franz Boas et de son successeur Clark Wissler, d'autre part sur celles du Musée de l'État de New York à Albany, capitale de l'État, à 250 kilomètres de là, conçues sous la supervision de l'anthropologue d'origine iroquoise-séneca Arthur Caswell Parker (1881-1955). Si chacun connaît plus ou moins les premières, ne serait-ce qu'en raison de la série des films *La Nuit au musée*, on ignore les secondes. Même l'historiographie américaine récente sur Parker a négligé ses activités en la matière. Il y a de bonnes raisons à cela.

3 Sur les dioramas pèsent en effet différentes condamnations que les réponses ou les plaidoyers que leur oppose l'auteure permettent de résumer. La première tient autant à leur absence confondante d'authenticité qu'à leurs médiocrités savante et esthétique supposées : ces artefacts fabriqués *ad hoc* ne rencontrent souvent d'autre considération que celle éventuellement accordée aux vitrines et aux socles. Passés de mode ou dépassés techniquement, ils peuvent être liquidés. Le deuxième reproche porte sur les buts muséographiques poursuivis, assimilés à une *Disneylandification* avant la lettre. Ces installations censées satisfaire à une demande du public pour les spectacles immersifs et les effets faciles révéleraient une vulgarité populiste. Il faut donc les réformer ou les fermer pour restaurer la dignité muséale et rénover les formes de médiation légitime. La dernière condamnation, enfin, touche à des propos aujourd'hui tenus pour inconvenants, explicitement ou implicitement : aux préjugés sinon aux idéologies qu'ils véhiculeraient, entre ethnocentrisme et fausse science.

4 Au contraire de pareils dédains, Noémie Étienne évoque volontiers, au fil des chapitres, les avantages des dioramas. Grâce aux qualités didactiques et divertissantes des vitrines, l'assimilation de l'Indien comme « à la fois autre et ancêtre » se jouerait, soutient-elle, de manière positive dans l'appropriation des corps joueurs, par exemple en mimant des danses ou des activités de chasse et de pêche chez les visiteurs enfants. Elle considère que certaines photographies des jeunes visiteurs au musée de New York, qui les montrent entrant dans le grand canoë de l'exposition « indienne », ou à l'entrée des tipis au sein de dioramas grandeur nature, témoignent de telles pratiques. Elle reproduit ainsi ces photographies d'après les archives du musée (« Consommer les dioramas », p. 62 et suiv.). Et elle cite *L'Attrape-cœurs* de Salinger (1951) où le héros se souvient de son expérience muséale du grand canoë (qui sera néanmoins mis hors de portée des visiteurs au cours des mêmes années).

5 Dans les chapitres suivants, l'auteure choisit de concentrer largement son regard sur les dioramas émancipateurs d'Albany, qu'elle tient pour des médiateurs potentiels entre les deux mondes, blanc et amérindien, à l'image de leur auteur, Parker, à la fois « homme rouge », comme disent ses collègues, et caucasien. Pour Parker, les dioramas doivent « assembler » des reliques iroquoises, comme les ceintures de *wampum*, mais aussi des moulages humains, dans un agencement approprié. Reprenant la lecture proposée par Georges Didi-Huberman de « l'authenticité par contact », Noémie Étienne se propose de rendre compte d'une fabrication de l'authenticité qui se joue par le choix des objets, et en particulier des vêtements exposés³.

6 Les réalisations d'Albany sont consacrées à l'agriculture et à l'industrie, et présentent « une culture matérielle métissée et mélangée, juxtaposant des matériaux de

provenances variées et des éléments d'époques différentes ». Le temps du diorama, en effet, n'est ni celui de l'histoire événementielle, politique et militaire, ni l'an historicité de la pureté précoloniale : Parker, contrairement à Boas, met en scène une hybridité anthropologique et s'affirme davantage l'héritier de Lewis Morgan, l'autre père de l'anthropologie. Si ses dioramas sacrifient au grand récit d'une race qui disparaît, en accord avec les stéréotypes du siècle, ils se veulent encore autant de représentations d'un futur possible. Pour l'auteure, les dioramas ne sont pas, ou pas seulement, le reflet des étapes ou des versions de l'histoire de l'anthropologie américaine fin-de-siècle, déclinant fidèlement ses préjugés successifs ou alternatifs. Elle entend démontrer qu'ils avaient un potentiel politique, et que les communautés minorisées pouvaient les mobiliser à leurs propres fins. De là un excursus sur les dioramas de W. E. Du Bois, dans la perspective afro-américaine cette fois. Car Du Bois a choisi de faire construire des maquettes – par exemple à l'Exposition universelle parisienne de 1900 – afin de donner à voir la « race noire » en pleine émancipation, contrairement à l'exposition d'Africains assimilés à des sauvages. Sans évoquer comme d'aucuns de possibles réappropriations postérieures par les groupes communautaires, Noémie Étienne veut manifester les partages initiaux entre promoteurs de dioramas, entre reconduction des préjugés chez certains, et volontarisme progressiste chez d'autres.

7 Elle accompagne cette première forme de réhabilitation, politique et idéologique, d'une seconde, proprement épistémologique. À l'encontre du reproche d'insignifiance de ces constructions, elle veut en effet montrer leur intérêt dans l'histoire culturelle de l'art. Le bref état qu'elle fournit de l'actualité depuis quelques décennies des *installations* prouve combien les dioramas participent d'un intérêt inédit des artistes contemporains pour les tableaux vivants, les maquettes, les intérieurs investis et mis en scène. À la lecture des archives et des catalogues, des photographies et des inventaires, elle ajoute alors l'exploration des vitrines, des bureaux et des placards de musées, à la recherche des mannequins et des artefacts muséographiques. Elle s'intéresse de près aux matériaux (cire, plâtre), aux médiums (peinture, sculpture, taxidermie) et aux échelles (dioramas à taille réelle, maquettes et mini-dioramas, ensembles monumentaux) de telles constructions. L'insistance, en effet, sur la fabrication concrète des dispositifs veut prouver que les hommes de l'art ont été autant de « praticiens frontières », ce qui permet de convoquer à la fois une histoire matérielle de l'art et une histoire des disciplines et des pratiques savantes.

8 Dans ce groupe de sculpteurs et de peintres, elle suit deux artistes new-yorkais, Mahonri Mackintosh Young et Howard McCormick, qui après un apprentissage académique à Paris élaborent dans les années 1910 des dioramas à partir d'observations en terrain hopi, en Arizona notamment. La fameuse « danse du serpent » qui fascina Aby Warburg lors de ses voyages en pays pueblo dans la décennie 1890 est alors un sujet privilégié de tous les dioramas : elle figure parmi les thèmes obligés de la peinture et de la photographie attachées à rendre compte des pratiques les plus spectaculaires et « authentiques » de la vie indienne. La description détaillée des étapes de fabrication des dioramas révèle combien la photographie est une étape préparatoire plus ou moins obligée, mais aussi combien les moments de relevé et, à la fin, d'assemblage des personnages sont autant d'occasions d'inventions, et donc de disputes à propos d'autorité et de légitimité, entre les praticiens artistes et les anthropologues des musées concernés. C'est encore le cas pour la pratique du moulage, et notamment pour le choix de la couleur de peau, qui devient alors un enjeu remarquable. Noémie Étienne consacre des pages fascinantes à retracer les diverses colorations, entre incertitudes et préjugés, ou entre réalisme et esthétisme. On saisit combien l'état contemporain de l'art vient influencer, ou refuser, les *a priori* des anthropologues partagés entre nécessité de représenter un type qui résume tous les individus d'une même ethnie, et souci de

donner à voir un effet d'ensemble artistiquement satisfaisant.

9 Au cours de ces opérations se joue en particulier, démontre-t-elle, une racialisation des visages, à des fins didactiques et idéologiques, tandis que les logiques pécuniaires de reproduction et de vente des moulages de tel musée à tel autre conduisent à multiplier les envois et les circulations, aboutissant à une série de stéréotypes à travers l'Amérique du Nord. Le résultat est la perte des identités des différents modèles au profit d'une standardisation anonyme. Le cas est particulièrement évident à Albany, car si « Arthur Parker connaît personnellement les individus et entretient une correspondance soutenue avec chacun d'entre eux, leurs noms sont par la suite progressivement gommés des cartels d'exposition ».

10 Autrement dit, à l'encontre de la partition exclusive entre musées de sciences et musées d'art, entre intérêts savants d'un côté et point de vue esthétique de l'autre, comme la défend le fameux muséologue fin-de-siècle George Brown Goode, administrateur du Musée d'histoire naturelle de New York, Noémie Étienne montre combien « l'anthropologie telle qu'elle se construit dans les musées en Amérique du Nord autour de 1900 est empirique et très largement le fait des artistes ». Les artistes et artisans engagés dans la fabrication des vitrines, s'ils obéissent *grosso modo* aux donneurs d'ordres, demeurent maîtres de l'assemblage et de la mise en exposition. Leur rôle a été fondamental pour l'image de l'ethnologie, bien plus que les livres spécialisés : en cela, le travail de Noémie Étienne entend nuancer ou compléter les analyses menées par James Clifford sur la naissance du regard ethnographique.

11 Mais inversement, à partir des années 1920, les dioramas ont marqué « l'identité visuelle nord-américaine, en particulier dans le domaine des arts décoratifs ». Au-delà de la description des démontages de maisons et d'intérieurs, et du récit des interactions complexes entre Amérindiens incités à reproduire des modèles selon des techniques perdues, et artistes blancs, au musée et ailleurs, au service de la commande de dioramas, le livre esquisse les détails de la création d'un primitivisme. Il montre combien les visites au musée new-yorkais de dessinatrices ou de stylistes finissent par nourrir les vitrines des grands magasins au terme de concours et de commandes, selon un modèle classique d'influences et d'imitations. Quand le moderne vernaculaire s'installe au MoMA dans la décennie 1940, avec l'accueil du travail *in situ* d'artistes amérindiens, Noémie Étienne conclut à l'entrée du diorama au MoMA. Une alliance de termes certes provocatrice dans la vulgate du modernisme, mais qui aujourd'hui s'inscrit dans les nombreuses relectures du phénomène « primitiviste ».

12 Il reste à envisager la situation de ces objets dans la sphère ethnologique. Dans l'entre-deux-guerres, avec le constat de commandes et de productions multipliées, la conscience de certaines ambiguïtés se fait claire. L'auteure cite un article publié dans la revue du Musée de Rochester à la fin du Seneca Arts Project de 1939, engagé pour meubler l'Exposition internationale de New York, qu'il vaut la peine de citer un peu largement ici :

« Nous avons maintenant des centaines d'objets recréés... Ils ont été faits par les Indiens ; certains sont corrects ethnographiquement, mais les ancêtres n'auraient pas pu ou pas voulu produire nombre d'entre eux. Ils sont le produit de l'effort des Sénécas modernes pour répondre au désir créateur de leur race. Ils peuvent être regardés comme des reproductions, mais si c'est le cas, on les trouvera différents du même genre d'objets que les Indiens faisaient pour leurs propres besoins durant de longues années. [...] Une partie intéressante de cet effort peut être considérée comme de l'art. [...] Notre problème est désormais de mettre notre projet en perspective. Qu'a-t-on fait finalement ? [...] Doit-on tout remballer, doit-on en exposer des parties comme exemple du meilleur "art moderne sénéca" ? Doit-on envoyer des articles dans les écoles en tant que reproductions faites par les Indiens eux-mêmes ; doit-on en faire le commerce, les échanger, ou donner ceux

que l'on ne veut pas ? [...] Nous sommes certainement perplexes devant l'appellation à donner à de telles choses. Cela devrait-il être "1935-1941 : reproduction par des Indiens sénécas" présentant leur propre culture matérielle ; ou autre chose ? Notre choix est "reproduction" mais il est difficile de convaincre les Indiens que ces articles ne sont pas aussi "authentiques" (*genuine*) et bons que ceux qu'ils font pour eux-mêmes⁴. »

- 13 Cette réflexion de Parker et sa volonté de retourner à des modèles endogames pour raviver le « génie de la race » gagneraient à être commentées et rapprochées de celles d'administrateurs coloniaux ici ou là – ainsi des efforts français, au Maghreb, pour développer l'artisanat authentique, et de qualité, en lien avec des expositions, des musées, et un marché d'objets décoratifs de plus en plus, déjà, mondialisés⁵.
- 14 Ce livre témoigne de la greffe réussie des études matérielles sur les études culturelles muséales : à travers un travail d'archives, et des découvertes inattendues dans les greniers des musées américains, Noémie Étienne met au jour un ensemble de pratiques entre terrain et salles d'exposition, entre commandes d'anthropologues et logiques d'artistes, entre ateliers de beaux-arts et laboratoires universitaires. Elle démontre combien les artistes, loin d'être seulement des intermédiaires indispensables, ont largement co-inventé les représentations savantes. En cela, le livre s'inscrit dans un courant fécond d'histoire de l'art, à propos des représentations du savoir et des interactions entre objets authentiques et artefacts. Dans son analyse des rapports entre peintres, sculpteurs, anthropologues et artefacts, collectés et fabriqués, l'auteure emprunte implicitement aux démarches de la sociologie de Bruno Latour en termes d'acteurs, de réseaux et d'objets⁶.
- 15 Son propos s'inscrit aussi largement dans les débats actuels outre-Atlantique. Tous les dioramas ou presque ont été largement bannis des salles de musée après la Seconde Guerre mondiale, quand on vantait l'adaptation rapide des expositions aux publics et aux enjeux d'actualité, à rebours d'installations permanentes et peu flexibles⁷. Surtout, les analyses critiques des dioramas conduites au sein des études culturelles – ainsi par Donna Haraway, au milieu de la décennie 1980, à propos du Musée d'histoire naturelle de New York – ont largement conclu au sexisme et au racisme pour ainsi dire inhérents à cette représentation⁸. Les dioramas ethnographiques sont donc devenus politiquement et culturellement incorrects, en même temps que scientifiquement dépassés ou suspects, au point que nombre de musées les ont dissimulés, déplacés, voire démontés. J'ai pu voir il y a vingt ans au Peabody Museum – le musée d'archéologie et d'ethnologie de Harvard –, plusieurs dioramas amérindiens bâchés de papier d'emballage et dûment accompagnés de cartels dénonciateurs.
- 16 Le Nagpra (Native American Graves Protection and Repatriation Act) a eu d'ailleurs pour effet de restituer des morceaux de dioramas – les pièces authentiques – aux communautés. C'est ainsi, rapporte Noémie Étienne, qu'une photo d'un diorama d'Arthur Parker à Albany au début du xx^e siècle lui a été fournie par l'institution seulement « après avoir été retravaillée de manière à rendre tous les masques invisibles par de grands ronds noirs, ajoutés par le graphiste du musée. Cette décision a été prise après des échanges d'e-mails avec les conservateurs de l'institution. Ceux-ci entendaient répondre à une demande spécifique de la communauté Oneida – mais aussi à se protéger des potentielles implications juridiques qu'une communication inappropriée pouvait entraîner ». Cette censure visuelle du diorama d'époque n'est qu'une version parmi d'autres d'une *damnatio memoriae* de grande ampleur.
- 17 C'est pour lever ce quasi-interdit que l'auteure adopte ici et là un ton volontiers militant, qui peut dérouter le lecteur européen, mais qui s'inscrit assurément dans un contexte nord-américain. Il est légitime de se réjouir ainsi du fait que les mannequins de tel diorama ont été réassignés à leurs personnes d'origine, et sont aujourd'hui

présentés comme des portraits individuels, en retrouvant la démarche d'Arthur Parker. Dans ce cas, « loin d'être jugés politiquement problématiques, les mannequins semblent chéris par la communauté pour leur capacité à conserver la mémoire d'un être disparu dont le cartel d'exposition retrace l'identité ». Pour autant, l'emploi des dioramas aujourd'hui est toujours affaire de contextes et d'interprètes, comme le prouve, par exemple, le cas à Baltimore du National Great Blacks in Wax Museum, tenu tantôt pour un énième musée de Mme Tussaud, tantôt pour un chef-d'œuvre de radicalité muséologique.

Notes

1 François Brunet (dir.), *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013.

2 Alan Trachtenberg, *Shades of Hiawatha: Staging Indians, Making Americans, 1880-1930*, New York, Hill and Wang, 2004.

3 Elle évoque la manifestation de l'authenticité grâce au contact du référent, telle que Georges Didi-Huberman l'étudie dans plusieurs cas : voir, sur ce point, Joëlle Le Marec, « Le public, le tact et les savoirs de contact », *Communication & Langages*, 2013, n° 175, p. 3-25.

4 Arthur Parker, « Art reproductions of the Seneca Indians », *Museum Services*, novembre 1941, p. 31-33.

5 Habiba Aoudia, « La fabrique du musée d'art marocain : l'œuvre de Prosper Ricard », *L'Année du Maghreb*, 2018, n° 19, p. 37-53.

6 Pour une présentation exemplaire des objets « faitiches » de cette sorte, voir Bruno Latour, « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement », in André Micoud et Michel Peroni (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2000, p. 189-208.

7 Voir le bilan dressé par Kathleen Curran, « Period rooms in the American Art Museum », in Sandra Costa, Dominique Poulot et Mercedes Volait (dir.), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologne, Bononia University Press, 2016, p. 67-76.

8 Donna Haraway, « Teddy bear patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », *Social Text*, hiver 1984-1985, n° 11, p. 20-64, repris dans Donna Jeanne Haraway, *The Haraway Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 151-198. On peut se reporter en français à Donna Haraway. *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduction de l'anglais de Oristelle Bonis, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 2007.

Pour citer cet article

Référence papier

Dominique Poulot, « Noémie Étienne. 2020. *Les Autres et les Ancêtres. Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900* », *Culture & Musées*, 36 | 2020, 221-225.

Référence électronique

Dominique Poulot, « Noémie Étienne. 2020. *Les Autres et les Ancêtres. Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900* », *Culture & Musées* [En ligne], 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/5836> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.5836>

Auteur

Dominique Poulot

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UMR Larhra, Lyon
Courriel : [Dominique.Poulot\[at\]univ-paris1.fr](mailto:Dominique.Poulot[at]univ-paris1.fr)

Articles du même auteur

Éditorial [Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 36 | 2020

Dario Gamboni. *Le Musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs* [Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 36 | 2020

Éditorial [Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 35 | 2020

Une catastrophe patrimoniale : Notre-Dame de Paris, entre émotions et controverses
[Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 34 | 2019

Le patrimoine en France : Une génération d'histoire. 1980-2010 [Texte intégral]

Heritage in France : A Generation of History 1980-2010

El patrimonio en Francia : una generación de historia 1980-2010

Paru dans *Culture & Musées*, Hors-série | 2013

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 28 | 2016

Tous les textes...

Droits d'auteur

Culture & Musées