



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

34 | 2022

Tous les musées du monde

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

Dijon, Les presses du réel, 2020

Julien Bondaz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/6669>

DOI : 10.4000/gradhiva.6669

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 21 septembre 2022

Pagination : 202-203

ISBN : 978-2-35744-135-4

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Julien Bondaz, « Noémie Étienne, *Les Autres et les ancêtres : les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900* », *Gradhiva* [En ligne], 34 | 2022, mis en ligne le 21 septembre 2022, consulté le 23 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/6669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.6669>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2022.

Tous droits réservés

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

Dijon, Les presses du réel, 2020

Julien Bondaz

RÉFÉRENCE

Noémie Étienne, *Les Autres et les ancêtres : les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900*. Dijon, Les presses du réel, 2020, 352 p.

Noémie Étienne

LES AUTRES ET LES ANCÊTRES

Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900



les presses du réel — Œuvres en sociétés

- 1 Le livre de Noémie Étienne a une envergure autrement plus grande que son titre et son sous-titre pourraient le laisser penser. En déployant l'histoire complexe des dioramas conçus, entre 1890 et 1920, par les anthropologues Franz Boas et Arthur C. Parker, c'est une brillante généalogie de ces dispositifs muséographiques, longtemps occultés et aujourd'hui dénigrés, qui nous est offerte. S'intéresser à ces « créations de deuxième plan » (p. 21), largement exclues de l'histoire de l'art ou de celle du primitivisme, permet en effet de pointer des enjeux épistémologiques aujourd'hui cruciaux en histoire de l'art. Très bien écrit, basé sur des documents souvent inédits et une érudition remarquable, le livre d'Étienne illustre brillamment l'intérêt d'une approche transdisciplinaire, conjuguant notamment l'histoire de l'art et l'anthropologie visuelle, et d'une analyse attentive à la multimédialité.
- 2 Les dioramas, assemblages d'objets hétéroclites mobilisant des techniques variées (peinture, sculpture, photographie, éclairage, etc.), obligent à cette approche élargie, à cette attention plurielle. L'étude en a longtemps été biaisée, comme le montre bien l'auteure. L'article que Donna Haraway a consacré, en 1984, aux dioramas animaliers du musée d'Histoire naturelle de New York a certes ouvert des questionnements stimulants, mais son succès a aussi eu pour conséquence de produire quelques lieux communs : les dioramas signaleraient un certain enfermement dans le passé, célébreraient le triomphe de la civilisation états-unienne ou se réduiraient à des formes d'animalisation des populations présentées¹. Faisant des dioramas animaliers de New York un cas paradigmatique, Haraway a fourni une grille de lecture qu'il importe de déconstruire. La typologie proposée par Étienne, qui distingue le diorama comme peinture animée, le diorama animalier et le diorama anthropologique, permet de nuancer la question de l'animalisation, en soulignant les différences plutôt que les continuités entre ces trois traditions figuratives. On en vient à s'interroger, avec l'auteure, sur les limites d'une telle typologie, puisqu'elle montre que le musée peut lui-même être envisagé comme un vaste diorama (p. 256) : par exemple, à l'occasion de

l'exposition « Indian Art of the United States », en 1941, le MoMA a organisé des performances d'Amérindiens, dont des artistes navajos exécutant une peinture sur le sable. Plus stimulantes encore sont les réflexions proposées en introduction et en conclusion, au sujet de l'intérêt des artistes contemporains pour les dioramas et, plus largement, des analogies entre ces dispositifs et les installations artistiques.

- 3 En choisissant deux cas de dioramas anthropologiques, les fameux dioramas conçus par Boas au musée d'Histoire naturelle de New York, et ceux du musée d'Albany, que l'on doit à Arthur C. Parker, Étienne pointe plus spécifiquement, tout au long de l'ouvrage, les formes de collaboration entre anthropologues et artistes aux États-Unis, au début du xx^e siècle. Elle montre bien qu'outre la différence de notoriété entre Boas et Parker, le fait que le second soit un anthropologue d'origine iroquoise (sénéca) engagé en faveur des Amérindiens explique le potentiel subversif des dispositifs qu'il conçoit. Les dioramas constituent pour lui des outils narratifs susceptibles de faire émerger une histoire alternative². Il choisit de mettre en scène « une culture matérielle métissée et mélangée » (p. 113), des vêtements intégrant des perles de verre ou du coton anglais, par exemple, alors que dans les dioramas de Boas, c'est une forme supposément pure de la culture matérielle qui est donnée à voir. Partageant l'idée de son mentor Lewis H. Morgan selon laquelle les Amérindiens vont « évoluer » au contact des Américains, Parker donne à voir au musée d'Albany « un passé romantique mais revalorisé, non pas figé mais évoluant, et même susceptible d'offrir des perspectives à la jeune nation » (p. 118).
- 4 Pour Boas donc, l'enjeu est de présenter les sociétés amérindiennes qu'il étudie et de populariser l'anthropologie ; pour Parker, il s'agit au contraire d'imaginer des formes d'autoreprésentation. Dans les deux cas, les dioramas participent au travail de définition de l'identité américaine, en mettant en scène une filiation directe, paradoxale, largement fantasmée et oblitérant la violence de la colonisation, entre Amérindiens et Américains. Les dioramas de Boas et Parker ont en effet pour spécificité d'être à la fois coloniaux et vernaculaires. Ils sont coloniaux car ils donnent à voir des sociétés extra-occidentales en reprenant les codes des dioramas présents dans les expositions coloniales ou les musées des grands empires coloniaux (Boas a d'ailleurs été influencé par les dioramas du musée de Dresde et du Musée zoologique de Berlin, notamment un diorama des Massaï). Mais parce qu'ils interrogent l'histoire de la nation et du territoire, ils sont également vernaculaires, rejoignant les installations des musées scandinaves ou celles dédiées à l'ethnographie locale, au musée d'ethnographie du Trocadéro ou au musée de Quimper, par exemple (autant d'installations que l'on retrouvera plus tard dans les écomusées). Cette bivalence des dioramas de New York et d'Albany s'explique par le statut paradoxal des Amérindiens lié à une version nord-américaine du primitivisme : à partir de la seconde moitié du xix^e siècle, ils sont intégrés à la préhistoire en même temps qu'ils sont rhétoriquement et visuellement embrigadés dans « un idéal de régénération de la société nord-américaine » (p. 60). Le titre de l'ouvrage d'Étienne trouve ici sa signification : « Les premiers habitants du pays deviennent un sujet intermédiaire entre les installations présentant l'"ailleurs" (africain, océanien) et l'"avant" (local) » (p. 78-79). La portée politique des dioramas est d'autant plus grande qu'ils ont également une fonction éducative et pédagogique, dans un contexte où les musées états-uniens sont investis d'une mission de pédagogie de masse. Ces mises en scène de l'altérité et du passé sont avant tout destinées au public des musées, et notamment, à une époque où New York connaît une immigration massive d'origine européenne, aux nouveaux arrivants sur le sol américain. Les

dioramas de Boas et Parker contribuent ainsi à façonner le rapport à l'identité et au paysage nord-américains.

- 5 Mais la démonstration d'Étienne a une plus large portée. Elle montre bien comment les dioramas, en construisant des régimes de visualité et d'historicité, sont des « images épistémiques » (p. 209) complexes. À la fois documents scientifiques, supports pédagogiques et outils politiques, ils ne sont pas l'expression univoque des théories anthropologiques de l'époque et ne peuvent être réduits à la répétition d'images stéréotypiques produisant, pour les Américains, des lieux communs, à la manière de la danse hopi du Serpent, dont les figurations connaissent un grand succès après la Première Guerre mondiale. Ils sont aussi des espaces de négociations entre des acteurs divers et apparaissent comme des œuvres collectives plutôt que des points de vue singuliers. Sur ces mises en scène, l'autorité des anthropologues se révèle faible. C'est davantage en termes d'« autorité collective » (p. 23) qu'Étienne les interroge, en détaillant, à partir du cas des dioramas de Boas et Parker, les logiques de commande, les travaux préparatoires, les conflits concernant la paternité des œuvres, la centralité de l'expérience de terrain pour les artistes (et non pour les seuls anthropologues)³ et surtout les multiples médiations et gestes techniques supposés garantir la valeur scientifique de l'installation finale.
- 6 L'attention portée par l'auteure à la matérialité des dispositifs lui permet de dépasser un autre biais, bidimensionnel : les dioramas, parce qu'on les connaît essentiellement grâce à des sources photographiques, sont trop souvent étudiés comme des images planes et cadrées, alors qu'il s'agit avant tout de dispositifs d'immersion. Les analyser en tant qu'installations, et non seulement comme tableaux, invite alors à interroger les pratiques corporelles et plurisensorielles de leurs créateurs et de leurs consommateurs. L'attention doit également être portée sur les relations que les dioramas entretiennent entre eux au sein de l'espace muséal. Une telle approche permet d'esquisser une autre typologie de ces dispositifs, formelle et non plus thématique. On peut ainsi distinguer les dioramas-tableaux, caractérisés par une certaine frontalité et un point de vue unique, les dioramas-vitrines, prévus pour une pluralité de points de vue et tenant compte du mouvement des visiteurs, et les dioramas-milieus, conçus comme immersifs.
- 7 Dans une telle perspective, les objets se retrouvent au centre du dispositif, les décors, les corps de plâtre ou les mannequins de cire ayant pour principale fonction de leur conférer une portée narrative. Les figurations du corps contribuent à produire aussi bien l'illusion de la vie qu'une « authenticité par contact » – pour reprendre le titre du cinquième et dernier chapitre de l'ouvrage⁴. Les mannequins, mais aussi les bustes ou les bras, sont à la fois des supports d'exposition et les empreintes de modèles sélectionnés pour leur supposée pertinence scientifique. Ainsi, par l'importance des photographies et plus encore des moulages, les dioramas sont aussi l'un des lieux de coproduction (entre anthropologues et artistes) visuelle des races. C'est donc également à une réflexion sur l'histoire et les pratiques du moulage que nous invite Étienne. Alors que deux visions différentes du moulage prévalaient durant la seconde moitié du XIX^e siècle, entre l'art et l'anthropologie physique, les dioramas fournissent en effet l'occasion d'un compromis concernant leurs usages : anthropologues et artistes prélèvent de concert des empreintes de visage ou se retrouvent autour de la question de la couleur des mannequins. Le pigment (épidermique ou pictural) fonctionne alors comme marqueur racial. Mais la production des mannequins soulève également la question de la couleur des matériaux : la couleur blanche, envisagée comme la

référence et la norme, est aussi celle du plâtre utilisé pour les empreintes corporelles. Étienne rapporte à ce propos une anecdote frappante relatée par Parker, au sujet d'une femme onondaga ayant eu peur d'être blanchie par l'application du plâtre sur son visage (p. 187-188).

- 8 Les mannequins partagent avec les objets présentés dans les dioramas une même ambivalence. Les premiers, produits à partir d'empreintes de corps ou de parties du corps d'individus en vie, sont saisissants et troublants tant ils paraissent vivants, ce que Denis Vidal a proposé d'appeler, à propos des mannequins de cire de Madame Tussaud, le « mythe de l'empreinte⁵ ». Les chaînes de médiation technique qui permettent de lier les corps vivants des modèles à leur image muséale (le recours à la photographie chez Boas comme chez de nombreux artistes producteurs de dioramas, par exemple) sont certes censées garantir la valeur muséographique des dioramas, mais elles contribuent également à leur conférer une valeur mythique. À propos des objets, Étienne évoque pour sa part une « stratégie de la relique » (p. 103-107) : aux yeux des concepteurs de dioramas, ils sont les traces matérielles de cultures en train de disparaître. Présences indicielles et évocation de la perte font des dioramas anthropologiques des reliques (et des musées, des reliquaires) : « La relique est à la fois ce qui est montré et celui qui montre ; celui qui disparaît et ce qui survit. Elle devient alors une position politique qui permet de prendre la parole dans l'espace tout en proposant des discours alternatifs » (p. 107). Et si les dioramas de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ont largement disparu des collections muséales, la masse des moulages utilisés pour fabriquer les mannequins continue de peupler les réserves de nombreux musées. Il ne s'agit évidemment pas, conclut Étienne, de restes humains, même si des effets de continuité s'observent entre ces deux formes de prélèvement des corps (le moulage et la collection anatomique). Mais l'histoire des dioramas recoupe ici celle d'une ambition plus large, tout à la fois anthropologique, artistique et politique, de saisie sur le vif de groupes humains, racialisés ou non. « Il est probable que l'un des prochains défis pour les musées d'anthropologie soit la conservation et l'exposition de ces moulages en plâtre dont toutes ces institutions ont de très nombreux exemplaires », prédit l'auteure (p. 277). Il est heureux que cet ouvrage relève déjà, par anticipation, le défi de leur compréhension, fournissant sur les dioramas anthropologiques, mais aussi sur les manières de conjuguer histoire de l'art et anthropologie visuelle, une référence désormais incontournable.

NOTES

1. Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, 1908-1936 », *Social Text* 11, 1984-1985 : 20-64.

2. Étienne montre que la même logique s'observe dans l'usage des dioramas par le sociologue et activiste afro-américain W. E. B. Du Bois, d'ailleurs proche de Boas.

3. À Albany, par exemple, le peintre David C. Lithgow peint d'après nature les décors des dioramas, en se déplaçant avec Parker sur des lieux repérés par l'ethnologue.

4. L'expression est un écho à l'idée de « ressemblance par contact ». Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

5. Denis Vidal, « Figures de cire et tableaux vivants, ou comment (re)présenter l'histoire », in Sophie Houdart et Olivier Thiery (coord.), *Humains, non-humains : comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011 : 281-291.

AUTEURS

JULIEN BONDAZ

j.bondaz[at]univ-lyon2.fr