



Activisme et diorama : Un siècle d'histoires Made in USA

Noémie Étienne

► To cite this version:

Noémie Étienne. Activisme et diorama : Un siècle d'histoires Made in USA. Culture et Musées, 2021, 28, pp.203-223. <10.4000/culturemusees.879>. <hal-03262085>

HAL Id: hal-03262085

<https://hal.science/hal-03262085v1>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

28 | 2016

Le musée et le politique

Activisme et diorama : Un siècle d'histoires *Made in USA*

Activism and Diorama: One Century of Histories Made in USA

Activismo y Diorama : Un siglo de historias Made in USA

NOÉMIE ÉTIENNE

p. 203-223

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.879>

Résumés

Français English Español

Les dioramas du musée d'Histoire naturelle de New York, fabriqués dans les premières décades du XX^e siècle, comptent parmi les plus célèbres des États-Unis. Depuis l'article publié par Donna Haraway au milieu des années 1980, ils sont même devenus le paradigme au prisme duquel sont étudiés tous les autres dioramas, que ce soit en histoire de l'anthropologie, en histoire, ou encore dans le domaine des sciences naturelles. Pourtant, une autre tradition existe, et a été complètement négligée par l'historiographie : celle des dioramas militants construits à des fins d'autoreprésentation, élaborée par les Amérindiens et les Afro-Américains aux États-Unis. Ces dioramas sont utilisés pour produire des discours alternatifs dans les foires, les Expositions universelles et les musées depuis les années 1900. Il ne s'agit pas ainsi de la réappropriation d'un dispositif existant mais bien de l'élaboration parallèle d'un mode d'exposition qui aura une fortune immense au cours du XX^e siècle. De plus, cette tradition est fondamentale dans la mesure où elle continue encore aujourd'hui.

The dioramas of the Museum of Natural History are among the most famous in the United States. Since the article published by Donna Haraway in the mid-eighties, these taxidermic dioramas have even become the paradigm of every studies of dioramas in the field of anthropology, history, or natural sciences. However, as I point out in this article, another tradition does exist, albeit completely ignored in the historiography: a tradition of activist dioramas tending to self representation in the United States, used by Native and African Americans in fairs, expositions, and museums. This use of diorama to write alternative narratives has a long history, starting around 1900. Thus, this phenomena is more than a simple reappropriation of an already existing display. Native-Americans and African-Americans communities play a fundamental role in the fabrication of the diorama tradition, that will become so important in the United States during the 20th century. Moreover, this tradition is of major importance as it is still ongoing today.

Los Dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York, fabricados en las primeras décadas del siglo XX, se encuentran entre los más famosos de los Estados Unidos. Desde la publicación del artículo de Donna Haraway a mediados de los años 80, se han convertido en el paradigma a través del cual se estudian todos los demás dioramas, ya sea en historia de la antropología, en historia o en diversos campos de las ciencias naturales. Sin embargo, existe otra tradición, y ha sido completamente olvidada por la historiografía : aquella de los dioramas militantes construidos con propósitos de autorepresentación, elaborada por los nativos americanos y afroamericanos de los Estados Unidos. Estos dioramas se utilizan para producir discursos alternativos en ferias, exposiciones universales y museos desde 1900. No se trata de la reapropiación de un dispositivo existente pero del desarrollo paralelo de un modo de exposición que hará fortuna a lo largo del siglo XX. Por otra parte, esta tradición es fundamental, ya que continúa hoy en día.

Entrées d'index

Mots-clés : diorama, anthropologie, matérialité, identité, Amérindiens

Keywords: diorama, anthropology, materiality, identity, Native America

Palabras clave: diorama, antropología, materialidad, identidad, nativos americanos

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 17 novembre 2015

Version révisée reçue le : 02 mai 2016

Article accepté pour publication : 08 juillet 2016

Texte intégral

- 1 Le navire sur lequel embarquent les personnages de Herman Melville dans *Moby Dick* s'appelle le *Pequod*¹.
- 2 Comme l'explique le narrateur, ce nom fait référence à une puissante tribu amérindienne originaire de la côte est des États-Unis. Les Pequods, ou Pequots, ont habité non loin de Narragansett, ville portuaire où Ismaël, le narrateur, et ses compagnons s' enrollent pour partir chasser la baleine.
- 3 En 1851, H. Melville décrit la tribu comme éteinte, et la compare au royaume des Mèdes, qui régnaient au nord de l'Iran durant l'Antiquité. Pourtant, à mi-chemin entre New York et Boston, une sortie d'autoroute indique aujourd'hui la réserve de la nation Mashantucket Pequot. Dans le Connecticut, la ville de Mashantucket fait partie du territoire sur lequel vivent actuellement plusieurs centaines de Pequots.
- 4 Le premier bâtiment qui surgit lorsqu'on emprunte cette sortie est le Foxwoods Resort Casino, un gigantesque établissement aux toits couleur turquoise, qui est aussi l'une des plus grandes maisons de jeu du monde. Depuis 1988, la loi connue sous le nom d'*Indian Gaming Regulatory Act* autorise en effet l'exploitation des casinos dans les réserves à des conditions préférentielles (Pevar, 2012). Les revenus de l'établissement, géré par le conseil tribal, se montaient en 2013 à plus d'un billion de dollars, bien que les finances du casino aient connu des aléas.
- 5 En contrebas du casino se trouve le Mashantucket Pequot Museum and Research Center. Cette institution a bénéficié d'un budget de 135 millions de dollars lors de son ouverture en 1998, entièrement financé par les recettes du casino². Le bâtiment a été construit par la firme new-yorkaise Polshek and Partners. L'exposition se déploie sur plusieurs étages. Six volets la composent. Premièrement, deux grands canoës peuplés de figures en cire à taille réelle traversent le hall, représentant l'immigration partielle de la tribu après les conflits violents qui opposèrent les Amérindiens aux colons entre 1636 et 1638. Deuxièmement, un ensemble de dioramas représente la vie de la nation pequot à Mashantucket depuis la préhistoire. Troisièmement, un village Pequot du début du XVII^e siècle a été entièrement reconstitué à taille réelle (fig. 1).

Figure 1 : Le Diorama du village Pequot, détail de l'installation (cire colorée, textile, peinture, bois, matériaux végétaux), Mashantucket Pequot Museum and Research Center.



Photo de l'auteure, 2015.

- 6 Une série de films et de vitrines explique ensuite les guerres qui décimèrent la tribu après l'arrivée des Anglais. Une cinquième partie, récemment étendue, présente la vie des Pequots dans la réserve et au-dehors. À la fin, une exposition donne à voir les Pequots aujourd'hui dans une série de photographies réalisées par l'artiste amérindien David Neel (Kwagiutl).
- 7 À son inauguration en 1998, le Mashantucket Pequot Museum and Research Center totalisait quatorze dioramas et cent-onze figures de cire réalisées à partir de moulages. D'autres musées tribaux exposent aussi des dioramas. C'est le cas, par exemple, du Museum Art de Warm Springs, dans l'Oregon, inauguré en 1993. De même, le Mille Lacs Indian Museum, ouvert trois ans plus tard dans le Minnesota, présente un grand diorama reconstituant la vie des membres du Mille Lacs Band autour de 1700. La Mohawk Longhouse exhibition au musée de l'État de New York à Albany – New York State Museum, abrégé NYSM -, à environ 120 miles au nord-est de Mashantucket, et à égale distance de New York City, possède de larges dioramas dont une partie, ouverte en 1988, a été réalisée en étroite collaboration avec des conseillers mohawks.
- 8 Cet usage des dioramas dans des musées entièrement financés et gérés par des conseils tribaux contraste avec la critique postcoloniale de ces dispositifs, généralement présentés comme des installations datées et racistes, comme nous le verrons plus bas. Dans cet article, je montre que le choix des dioramas pour les musées amérindiens s'inscrit en réalité dans une tradition qui se développe au début du XX^e siècle et n'a encore jamais été étudiée. En effet, seul un petit nombre de dioramas a retenu jusqu'à présent l'attention des chercheurs, laissant dans l'ombre d'autres projets, parfois contemporains et créés par les mêmes artistes. Certaines installations d'importance majeure ont ainsi été ignorées, comme les dioramas créés au début du XX^e siècle à Albany, la capitale de l'état de New York.
- 9 Contrairement aux analyses faites précédemment, je souligne que, dès les années 1900, certains dioramas sont des lieux d'autoreprésentation utilisés pour introduire d'autres récits dans l'espace public. Ils imitent et détournent des formes de divertissement pour inscrire des narrations alternatives au sein des espaces d'exposition. Plus encore, ces dioramas inventent une généalogie. Ils permettent de re-fabriquer des ancêtres et de réécrire des lignes de descendance. Enfin, ils racontent l'histoire de communautés menacées qui doivent ré-imaginer leur passé pour survivre. Je défends donc l'hypothèse que les dioramas de Mashantucket, loin d'être un cas isolé, s'inscrivent dans une tradition militante qui se développe dans la côte est des États-Unis depuis plus d'un siècle.

Du diorama comme installation

- 10 La représentation des Amérindiens en milieu muséal a une longue histoire (Mc Loughlin, 1999 ; Brady, 2009 : 133-135). Durant le XX^e siècle, les produits matériels des cultures amérindiennes ont été présentés aux États-Unis dans des musées d'histoire naturelle, comme au musée d'Histoire naturelle de New York – l'American Museum of Natural History, abrégé AMHN. Dès son arrivée en Amérique du Nord à la fin du XIX^e siècle, l'anthropologue allemand Franz Boas souhaite défaire la présentation linéaire des objets issus des cultures matérielles non occidentales, tels qu'ils étaient exposés notamment au musée de Washington (Jacknis, 2002). Affirmant la relativité des cultures, F. Boas s'oppose à des accrochages qui alignent les produits de la culture matérielle dans une perspective évolutionniste, en vigueur par exemple au Pitt Museum d'Oxford (Bennett, 2004 : 132-135). Pour illustrer sa conception des sociétés en cellules homogènes, F. Boas importe le modèle du diorama, déjà très répandu en Allemagne et en Scandinavie : ces installations doivent permettre de contextualiser les objets issus des collections en expliquant leur fonction de manière à la fois scientifique et ludique. Elles connaîtront un succès énorme dans tout le territoire des États-Unis dès la première moitié du XX^e siècle.
- 11 D'autres modèles existent parallèlement dans des institutions entièrement dédiées aux cultures amérindiennes, comme celle inaugurée au George Gustav Heye Center à New York en 1922, dont les collections sont encore visibles au sud de Manhattan ; ou encore, lors d'importantes expositions temporaires comme celle tenue au MoMA en 1941 à l'initiative de René d'Harnoncourt. De plus, dans les années 1990, d'importantes réformes ont été entreprises dans les musées en Amérique du Nord. D'une part, elles ont entraîné une transformation des dispositifs muséographiques dans les institutions existantes. D'autre part, de nouveaux espaces d'exposition se sont développés en marge des institutions, comme c'est le cas au Mashantucket Pequot Museum étudié ici. Enfin, une série de lois est venue encadrer le rapatriement d'objets frauduleusement saisis dans les communautés amérindiennes et conservés dans les musées fédéraux (Morris, 1996). Ce nouveau cadre juridique, en particulier la loi appelée *The Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), votée en 1990, a permis le retour de nombreux artefacts sacrés et de restes humains.
- 12 En milieu institutionnel, l'un des tenants de cette réforme est le National Museum of the American Indian à Washington (Mauzé et Rostkowski, 2004). Ce musée consulte les populations indigènes et accueille en son sein diverses performances et pratiques rituelles. Il présente peu d'objets, mais fait une large place aux films, aux images vidéo, aux voix *off*, pour réaffirmer l'oralité et le dynamisme des cultures amérindiennes. Le nouveau bâtiment, inauguré dans la capitale américaine en 2004, a suscité une réflexion sur ce que devait être un musée des cultures amérindiennes aujourd'hui. Les dioramas font partie des dispositifs critiqués dans ce contexte. Richard W. Hill Sr. (Tuscarora), qui a étroitement collaboré à l'ouverture du National Museum of the American Indian à Washington, condamne les dioramas comme intrinsèquement problématiques : « Les dioramas sont en eux-mêmes un retour à l'ancien genre de musées qui figeait les Indiens dans le passé. » Et plus loin : « Les Amérindiens vont-ils toujours être associés aux dioramas contenant des figures grandeur nature ? Le public s'attendra-t-il toujours à trouver des moulages d'Indiens à la suite des animaux empaillés, des dinosaures mécaniques et de la faune ? »
- 13 Cette critique des dioramas s'est construite à partir d'un article fondateur. En 1984, Donna Haraway publiait dans la revue *Social Text* un article consacré aux dioramas animaliers du musée d'Histoire naturelle de New York, intitulé : « Teddy Bear Patriarchy : Taxidermy in the Garden of Eden », *New York City, 1908-1936*. Les dioramas étudiés par D. Haraway ont été créés par l'artiste et taxidermiste Carl Akeley, ami et compagnon de chasse de Théodore Roosevelt. L'auteure compare la quête du spécimen parfait qui motive la traque aux gorilles faite par C. Akeley pour le musée avec les recherches eugéniques contemporaines. Elle décrit la taxidermie et la photographie comme des technologies au

service de l'idéal conservateur – au sens large – promu par l'institution. Il s'agit en effet de préserver des biotopes mais aussi de figer un monde menacé de décadence. Plus généralement, D. Haraway présente les dioramas comme des machines au service d'un discours évolutionniste, travaillées par les valeurs de ceux qui le mettent en œuvre. En résumé : paternalisme, racisme, sexisme.

- 14 La pertinence de cette analyse a garanti son succès. Si plusieurs aspects mineurs de ce texte ont été critiqués, l'argument central reste incontournable⁴. Je n'entends pas ici remettre en question cette thèse. Néanmoins, je défends l'idée que l'article de D. Haraway a involontairement obscurci les analyses faites à sa suite (Griffith, 2008 ; Cain & Rader, 2014 : 51-90). L'étude des dioramas, souvent expéditive et simpliste, est en effet généralement calquée sur le modèle du AMNH. Le problème ne tient donc pas au texte de D. Haraway lui-même mais bien à sa réception : les dioramas de l'AMNH sont devenus le paradigme déterminant l'approche de tous les autres dispositifs. Je soutiens que cette comparaison conduit à des raccourcis et des simplifications qui ont empêchés de comprendre – et même de regarder – les autres installations.

Les dioramas d'Albany

- 15 Les dioramas créés entre 1907 et 1917 par l'anthropologue Arthur Parker pour le musée de l'État de New York à Albany (New York State Muséum, NYSM), dans la capitale, représentent les nations amérindiennes qui occupaient l'État de New York ainsi qu'une partie de l'Ontario et de l'actuel Canada. La confédération des Iroquois regroupe les nations Onondaga, Oneida, Séneca, Tuscarora, Mohawk et Cayuga. Arthur Parker, l'anthropologue qui a supervisé leur réalisation, est beaucoup moins connu que son collègue de New York, F. Boas. Les origines d'A. Parker et le fait qu'il n'a pas suivi une formation universitaire lui confèrent pourtant une place spécifique et centrale dans l'histoire de l'anthropologie nord-américaine. A. Parker est en effet, par l'un de ses grands-parents, d'origine amérindienne. Son grand-père paternel, Nicholson Parker, était un chef séneca. Né dans la réserve Cattaraugus en 1881 au nord de l'État de New York, Arthur est éduqué sur place (Porter, 2001 : 16-17). Il se forme en collaborant avec Frederick Ward Putnam, élève de Louis Agassiz et conservateur au AMNH de New York (Porter, 2001 : 52-54). Surtout, son modèle est Lewis Henry Morgan, anthropologue autodidacte, auteur d'un des premiers livres sur les Iroquois (*The League of the Iroquois*, Rochester, 1851), coécrit avec le grand-oncle d'Arthur, le diplomate séneca Ely Parker. A. Parker devient une figure majeure de la lutte pour les droits civiques des Amérindiens, notamment en s'impliquant dans l'importante *Society of American Indians* à partir de 1911, ou encore dans son travail comme directeur du musée de Rochester dès 1923.
- 16 L'historiographie des dioramas d'Albany offre un bon exemple des conséquences malheureuses de l'article de D. Haraway. Les dispositifs sont très brièvement présentés par l'historienne Joy Porter, auteure de la seule biographie consacrée à leur créateur, et l'une des rares chercheuses à mentionner ces dioramas : « En réalité, les dioramas de Parker étaient comparables aux dioramas représentant des primates africains, créés à partir des animaux abattus lors d'un safari en Afrique par Carl Akeley et empaillés pour le AMNH. Les singes d'Akeley et les Indiens de Parker étaient tous les deux figés à jamais dans une pose réaliste, tels des spécimens saisis au moment de leur première rencontre. Dans le musée, la représentation soignée des singes africains et des Indiens servait le même but : ils témoignaient du triomphe retentissant de la civilisation américaine⁵. »
- 17 Ces quelques phrases condensent tous les lieux communs forgés à partir de l'article de D. Haraway. D'une part, les dioramas figent une population dans le passé : cet argument est repris, par exemple, dans l'analyse de Pauline Wakeham (2008) qui étudie la mise en exposition des Amérindiens en Amérique du Nord. D'autre part, les dioramas témoignent du triomphe de « la civilisation américaine » sur la population représentée. Enfin, ces installations animalisent les Amérindiens. En conclusion, selon J. Porter, les dioramas

d'Albany sont comparables aux dioramas du AMNH. Cette étude est aussi préconçue qu'elle est sommaire. J. Porter consacre trois pages aux dioramas. L'autre livre consacré à A. Parker les évoque en un seul paragraphe (Colwell-Chanthaphonh, 2009 : 133). Seul un article en relève l'intérêt, quoique de manière imprécise et toujours relativement brève (Zeller, 1989 : 104-122). Il importe aujourd'hui de réinterroger ces dispositifs : l'enjeu est en effet de passer d'une dénonciation systématique des dioramas anthropologiques à une étude fondée sur leur observation (Étienne, 2014).

- 18 Malgré le peu d'intérêt suscité par les dioramas du NYSM d'Albany dans l'historiographie – lequel contraste avec leur important succès public, même s'il ne m'a pas été possible de mesurer avec certitude leur réception –, je postule qu'ils permettent d'historiciser les installations de Mashantucket. Ils appartiennent selon moi à une autre culture du diorama : ces dispositifs sont en effet utilisés dès leur création aux États-Unis pour développer des récits alternatifs au sein des institutions muséales et des foires.

À l'assaut du désert

- 19]Plusieurs stéréotypes caractérisent la représentation des Amérindiens dans les expositions ou encore les performances appelées « Wild West Shows » autour de 1900 : les colons défendant leur territoire lors de la conquête de l'Ouest ; les femmes blanches enlevées à leurs maris par d'hostiles sauvages ; ou encore la pratique de la scalpatation – des scalps étant même fréquemment donnés à voir dans les expositions (Deloria, 1998 : 26). Mais des réponses à ces images coexistent au même moment, parfois dans les mêmes espaces. Je ne présenterai pas ici l'intégralité du dispositif mis en place par A. Parker au musée d'Albany, mais j'aimerais attirer l'attention sur deux scènes qui permettent de montrer le rôle joué par les dioramas dans la culture activiste amérindienne. Dans le groupe du retour des guerriers – *Return of the Warriors* –, des combattants mohawks reviennent au village avec deux prisonniers mohicans. Une réunion se tient pour décider collectivement du sort des deux hommes, tandis qu'une femme vient adopter dans sa famille l'un des prisonniers. La scène contient sept personnages, mis en scène sur les bords d'un lac, représentés sur une grande peinture au deuxième plan. Ce diorama n'explique l'usage d'aucun objet particulier, il expose seulement des armes et des vêtements, que l'on voit déjà en grand nombre dans d'autres installations voisines. La priorité d'A. Parker semble moins la présentation des collections que la représentation d'une scène spécifique.
- 20 La tradition iroquoise de l'adoption contraste avec l'image violente de la tribu. De nombreux missionnaires avaient précédemment insisté sur la violence des Iroquois, sur leur pratique de la torture ou encore sur leur usage des casse-têtes, ces armes destinées à fracasser les os crâniens⁶. En 1851 déjà, Henri Lewis Morgan cherchait à donner une autre image de la confédération et insistait longuement sur leur tradition d'adoption, n'évoquant que très brièvement les tortures infligées aux prisonniers (Morgan, 1851 : 331). De même, dans l'iconographie des dioramas, A. Parker exclut toute forme de violence et insiste au contraire sur la magnanimité des Iroquois. De plus, cette scène fait allusion à un événement de la biographie d'A. Parker : d'origine iroquoise par son père, A. Parker n'est pas naturellement un membre de la Confédération iroquoise, dont la lignée est matriarcale. Il doit donc se faire lui-même adopter pour y appartenir pleinement.
- 21 Dans une note d'intention destinée à présenter les dioramas, A. Parker insiste sur l'importance des tribus qui occupaient l'actuel État de New York : « La Confédération des Iroquois ou des Six Nations était le plus pur achèvement de la culture et de la démocratie indigènes que le monde ait produit. Ce fait n'est pas aussi largement connu qu'il devrait l'être : et jusqu'à présent, aucune histoire adéquate de cette remarquable culture aborigène n'a été écrite⁷ ». A. Parker affirme même à plusieurs reprises que la société iroquoise préfigure l'Amérique contemporaine du point de vue des valeurs et des lois. Cette anthropologie orientée produit des anachronismes qui lui vaudront la désapprobation de

ses pairs (Porter, 2001 : 86-90). Un ouvrage en particulier soulève des critiques. Son livre *The Constitution of the Five Nations*, publié en 1916, est l'édition commentée de deux manuscrits qu'A. Parker dit avoir trouvés dans la réserve des Six Nations en 1910. A. Parker les présente comme le code civil de la nation iroquoise, préfigurant les lois de l'Amérique contemporaine. Les Iroquois et les colons partagent des valeurs – la générosité –, des lois – le suffrage universel, le vote des femmes –, ainsi qu'un système politique – la démocratie. A. Parker entend revaloriser l'image des Iroquois, et des Amérindiens en général, en insistant sur les liens entre « l'ancienne Amérique » et la « nouvelle Amérique ». A. Parker conclut ainsi sa démonstration : « Qui appellerait encore les Iroquois et les Indiens des sauvages⁸ ? »

- 22 L'historienne Maureen Konkle a souligné comment le projet d'une réécriture de l'histoire était fondamental pour les intellectuels amérindiens à la fin du XIX^e siècle, qui voient dans le développement d'une expertise indigène l'un des moyens de lutter contre l'acculturation des populations locales et la stigmatisation dont celles-ci sont victimes (Kongle, 2004 : 224-287). La question des différentes formes que peut prendre ce récit, en particulier l'opposition entre une histoire orale et une histoire écrite, est particulièrement discutée par les intellectuels iroquois (Kongle, 2004 : 240). Les dioramas d'A. Parker s'inscrivent dans cette tradition et fabriquent une histoire visuelle en trois dimensions.

Des lieux d'autoreprésentation

- 23 La société iroquoise est aussi capable de se transformer. Les dioramas d'Albany enregistrent et montrent la transformation du monde artisanal ainsi que l'inclusion de nouveaux matériaux. Le groupe dit de la *Cérémonie du Faux Masque – False Face Ceremony* – représente un moment clé du Nouvel an, un rite de purification durant lequel les esprits diaboliques sont chassés des maisons du village. Des nouveaux matériaux sont utilisés, comme le coton anglais qui remplace les peaux de bêtes. Le métal est préféré à la pierre pour les ustensiles et les perles de verre se sont infiltrées dans les costumes. Mais d'autres matériaux et outils traditionnels sont toujours présents dans le groupe, comme les carapaces de tortues. A. Parker donne ainsi à voir les métissages et les transformations engendrés par l'arrivée des Européens. Cette transformation, ainsi que la capacité d'évolution et d'assimilation qu'elle suggère, traversent aussi *The League of the Iroquois*. H. L. Morgan se fait ainsi l'observateur des savoir-faire qui disparaissent ou se transforment, comme la broderie d'aiguilles de porc-épic (Morgan, 1851 : 384).
- 24 Les dioramas d'A. Parker se distinguent de ceux réalisés sous la direction de son collègue F. Boas à New York. La pensée de F. Boas a beaucoup évolué tout au long de sa carrière, et l'auteur développera une réflexion sur la notion d'acculturation à la fin des années 1930 (Espagne & Kalisnowski, 2013). Cependant, autour de 1900 – donc à l'époque où il réalise les dioramas au musée d'Histoire naturelle de New York –, F. Boas considère que la rencontre avec les Européens a aliéné les productions des Amérindiens et que l'art kwakiutl, par exemple, a été « contaminé » à la suite de ces échanges (Jacknis, 1984 : 42). Ainsi, l'anthropologue documente et étudie prioritairement ce qu'il présente comme des formes pures et préservées de la culture matérielle. À cette logique culturaliste au sens fermé du terme, qui présente une idée des Amérindiens en culture close, d'autant plus authentique qu'elle est hermétique, A. Parker oppose une autre logique, qui souligne la transformation des pratiques amérindiennes.

Figure 2 : Le Groupe horticole, installation réalisée par A. Parker, en collaboration avec Henri Marchand et C. Mayer (sculptures en plâtre), David Lithgow (peinture de toile de fond) et Maud Shongo (habits). Autres artistes inconnus. 1908-1918.



© NYSM

- 25 Une troisième scène véhicule une image alternative et positive des Amérindiens. À Albany, *Le Groupe horticole – Horticulture Group* – est dédié à la culture du maïs, des féculents et des courges (fig. 2). Une large place est donnée à la nature, mêlant une grande peinture à des éléments végétaux en trois dimensions. À la hauteur de la ligne d'horizon pointent des épis de maïs en grand nombre. D'un point de vue muséologique, le diorama présente essentiellement des vêtements et des outils. Il montre aussi les femmes iroquoises préparant et pilant le maïs dans un champ bien fourni. Représenter l'exploitation de la terre et les pratiques agricoles des Amérindiens n'est pas anodin. Ce groupe est en effet l'occasion pour A. Parker d'affirmer sa vision des habitants de la région comme peuple d'agriculteurs. D'autres l'avaient fait avant lui. H. L. Morgan insistait aussi dans *The League of the Iroquois* sur l'importance de l'agriculture des « trois sœurs », le maïs, la courge et les fèves : « Le maïs a toujours été un article de consommation de base parmi les Iroquois. Ils cultivaient cette plante, et aussi le haricot et la courge, avant même la formation de la Ligue. » H. L. Morgan souligne à quel point cette pratique est antérieure à l'arrivée des colons⁹.
- 26 Affirmer que les Iroquois sont des agriculteurs est une manière de lutter contre un argument qui a traversé le XIX^e siècle pour justifier la colonisation du territoire : les Amérindiens ne savent pas exploiter les richesses du pays qu'ils habitent ; et donc ne le méritent pas. Le désert est un argument classique de la colonisation. Les nouveaux arrivés légitiment leur occupation du territoire en disant que celui-ci était resté inexploité, fragilisant ainsi le lien entre le sol et ses habitants. Un article publié en 1879 souligne, par exemple, qu'il ne devrait plus être permis aux Amérindiens « d'usurper, à des fins de barbarie, les terres fertiles, les produits des mines, les larges vallées et les montagnes boisées¹⁰ ». Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle aux États-Unis, la majorité des traités négociés avec les Amérindiens portent sur la possession du sol. Les Européens légitiment l'occupation des terres en soulignant que celles-ci n'appartiennent en réalité qu'à ceux qui la cultivent. A. Parker insiste longuement en retour sur l'étendue des cultures et sur le fait que celles-ci préexistent largement à l'arrivée des premiers colons : « Les Sénecas sont de longue date des fermiers à grande échelle, comme l'attestent les explorateurs français et anglais qui vinrent parmi eux. Leurs immenses champs de maïs ont été décrits par tous les auteurs et militaires qui les visitèrent¹¹ ».

The Great Blacks in Wax

- 27 D'autres communautés minorisées en Amérique du Nord utilisent les dioramas comme formes de résistance depuis le début du XX^e siècle. Ces installations sont fabriquées au

moment précis où les dioramas se répandent dans les foires et les musées. Ces communautés ne se réapproprient donc pas simplement un format muséal préexistant, mais participent pleinement à son élaboration. En 1907, l'artiste afro-américaine Meta Warrick réalise un ensemble de dioramas pour la foire de Jamestown. Un pavillon, séparé du reste de l'exposition, est réservé aux Afro-Américains. Dans ce contexte, M. Warrick fabrique quatorze maquettes, qui sont autant de dioramas miniatures (Fitzhugh Brundage, 2008 ; Ater, 2011 : 37-72). Le récit qu'elle propose commence avec l'arrivée des premiers esclaves et la fuite de l'un d'entre eux – *Scene on a Slave Plantation. A Fugitive Slave*. L'histoire de la population afro-américaine est déclinée à l'aune des valeurs traditionnelles de la société nord-américaine, en particulier la religion – *An after Church Scene* –, la famille – *Improved-Home Life* – et la propriété privée – *The Saving Bank*. Des scènes touchant à l'agriculture – *On his own Farm* – mettent aussi l'accent sur le rôle joué par les Afro-Américains dans la culture de la terre, que ce soit en tant qu'esclaves ou en tant qu'hommes libres. La terre est à nouveau le lieu où se négocient l'importance et la légitimité d'une population minorisée.

28 Les dioramas de M. Warrick ont été inspirés par un autre modèle, créé quelques années auparavant. À l'Exposition universelle de Paris en 1900, le sculpteur Thomas W. Hunster, professeur dans l'enseignement public pour les jeunes Afro-Américains, avait réalisé avec ses étudiants neuf dioramas de taille réduite, sous la forme de maquettes situées dans l'un des couloirs du pavillon américain. La foire de Paris présentait au même moment des zoos humains (Bancel *et al*, 2002). Mais la population afro-américaine n'était pas exposée comme celle venue d'Afrique. Elle apparaissait au contraire comme une population en pleine émancipation, qui maîtrisait son image notamment par l'utilisation des dioramas.

29 Ce retournement des formes de divertissement fait partie d'un projet plus général de réécriture de l'histoire menée au sein de la population afro-américaine (Blanchard *et al*, 2011). Dans le compte rendu de sa visite à l'Exposition universelle de 1900, l'auteur et activiste W. E. Du Bois spécifie bien que cette réécriture passe par le texte mais aussi par l'image (Du Bois, 1900 : 575). En 1913, Du Bois présente pour la première fois une reconstruction historique intitulée *The Star of Ethiopia*, sous la forme d'une performance impliquant trois cent cinquante figurants. La fresque retrace l'histoire de l'Afrique en passant par l'invention du fer, le triomphe de la civilisation égyptienne, la déportation des esclaves sur le continent américain, puis leur lente émancipation dans l'Amérique contemporaine. Tout comme les dioramas, les spectacles et les performances sont mobilisés par les communautés minorisées pour inscrire leur perspective au sein des espaces de représentation.

Figure 3 : Détail du diorama reconstruisant un bateau transportant des esclaves, installation (cire colorée, bois, peinture, textile, photographie), Great Blacks in Wax Museum, Baltimore.



Photo de l'auteure, 2015.

- 30 Cette tradition est d'autant plus importante qu'elle perdure. Les dioramas sont aujourd'hui encore utilisés dans une perspective militante. À Baltimore, le Great Blacks in Wax Museum, situé dans un quartier du nord-est de la gare centrale, propose un musée de cire entièrement consacré aux personnalités d'origine africaine¹². Fondé en 1980, le projet est à l'origine un musée communautaire. La narration reprend certaines étapes du récit raconté par Hunster et Warrick. Le premier grand diorama, dans lequel il est possible d'entrer, représente un bateau transportant des esclaves (fig. 3). Par la suite, plusieurs scènes montrent des esclaves s'échappant. On voit aussi un lynchage, qui se prolonge avec une reconstruction d'une scène de rue contemporaine. Le musée montre ensuite différentes figures appartenant aux mondes du sport ou des arts, ainsi que des personnalités encore vivantes, comme des entrepreneurs locaux, pour finir avec Barack Obama, dans un récit qui suggère une continuité allant du statut d'esclave à celui de dirigeant du pays.

Construire une généalogie

- 31 Les dioramas du Mashantucket Pequot Museum and Cultural Center mettent aussi l'accent sur l'agriculture. Dans la deuxième partie de l'exposition, un diorama est intégralement dédié à la culture du maïs. Cette installation montre le travail de la terre réalisé par les Pequots depuis plusieurs siècles. Elle souligne que les terres ont été cultivées bien avant l'arrivée des colons. De même, le village pequot présente une vaste scène destinée à montrer les pratiques agricoles des Pequots, et en particulier leur culture de la courge et du maïs. Un autre élément affirme le lien entre la communauté et le territoire : plusieurs dioramas sont en effet situés devant de larges vitres qui laissent voir le paysage de Mashantucket. Le musée est d'ailleurs presque intégralement vitré. À plusieurs reprises dans l'exposition, un jeu s'établit avec l'extérieur : Mashantucket devient le décor de scènes dont certaines se déroulent dix mille ans plus tôt. La nature environnante devient ainsi le paysage naturel des dioramas, soulignant, malgré les écarts chronologiques, la permanence du lieu.
- 32 Cette iconographie répond aux doutes émis quant à la légitimité des Pequots à habiter Mashantucket – et plus largement les doutes formulés relativement à leur existence

même. L'insistance sur l'agriculture, et plus largement l'utilisation du paysage comme décor pour les dioramas, affirment l'inscription des Pequots sur le site occupé par le musée et le casino. En effet, leur légitimité à occuper les terrains sur lesquels sont situés la réserve, le casino et le musée a été fréquemment questionnée. La nation pequot a souffert de très lourdes pertes durant les guerres qui l'ont opposée aux colons anglais. La langue a entièrement disparu et rares sont les artefacts à avoir été conservés. Après avoir officiellement déclaré la tribu éteinte au milieu du XVII^e siècle, le gouvernement colonial avait paradoxalement octroyé aux Pequots un terrain à Mashantucket en 1665 (Bodinger de Uriarte, 2007 : 43). Le nombre d'habitants dans la réserve n'avait fait alors que décroître, à tel point que la tribu est souvent considérée comme éteinte, tel que le suggère le passage de *Moby Dick* cité plus haut (note 1). En 1885, une partie de ce terrain avait finalement été vendue, bien que le territoire soit légalement inaliénable. En 1972, la réserve ne comptait plus que deux habitants. Les Pequots se sont néanmoins mobilisés à la fin des années 1970 pour repeupler progressivement Mashantucket. À partir de 1976, une bataille juridique opposant la tribu à l'État du Connecticut a été entamée pour regagner le terrain vendu. Les Pequots gagnent ce procès en 1983 et inaugurent peu après leur première maison de jeu (Bodinger de Uriarte, 2007 : 43).

33 Le fait que cet établissement ne soit pas soumis au processus de taxation habituelle a suscité de vives critiques. Celles-ci s'intègrent plus généralement à un sentiment de méfiance envers les lois qui protègent financièrement les maisons de jeu dans les réserves, jugées indues et peu conformes à une logique de concurrence (Eisler, 2001 : 20). En 2000, le journaliste et historien mormon Jeff Benedict a publié un ouvrage, très diffusé, attaquant lourdement la nation pequot. Dans son livre, J. Benedict présente Foxwoods comme le résultat d'une entreprise malhonnête menée à bien par un ensemble de juristes exploitant illégitimement les nouvelles lois en faveur des Amérindiens. De plus, J. Benedict affirme que le casino n'est pas situé dans les limites territoriales de la réserve mais que les plans ont été volontairement mal interprétés au bénéfice des Pequots (Benedict, 2000).

34 En 1993, l'homme d'affaires et homme politique Donald Trump avait déjà remis en question l'identité de la tribu : « Allez dans le Connecticut et voyez les Mashantucket Pequots... Ils n'ont pas l'air d'Indiens selon moi. Ils n'ont pas l'air d'Indiens selon les Indiens¹³. » D. Trump fait ici allusion à l'absence d'un phénotype unique qui permettrait d'identifier les Pequots. Au cours des siècles, de nombreux mélanges, en particulier avec la population afro-américaine, ont en effet compliqué la définition de cette identité. Ainsi, la galerie de portraits dans la dernière salle du Mashantucket Museum présente de nombreux visages allant d'un type caucasien à un type afro-américain. Pour repeupler et reformer la tribu dans la deuxième moitié du XX^e siècle, ses membres ont appliqué une loi datant de 1877, qui établissait l'identité amérindienne à partir d'un minimum d'1/16^e de sang pequot soit un seul arrière grand-parent -, ouvrant ainsi largement les portes de la communauté (Bodinger, 2007 : 44). La dimension inclusive de cette règle a permis à des personnalités comme D. Trump ou J. Benedict de décrire la tribu pequot comme une fiction destinée à exploiter le casino à des conditions préférentielles, profitant des largesses de l'administration Clinton à l'égard des Amérindiens. Avec ironie et non sans cynisme, l'ancien porte-parole de la nation pequot leur répondait indirectement en 1995 : « Vous pouvez nous appeler comme vous voulez. Mais quand vous nous appelez, appelez-nous à la banque¹⁴. »

35 Le musée reflète toutefois ces préoccupations identitaires. Les figures en cire qui composent les dioramas ont été fabriquées à partir des moulages de différents Amérindiens n'appartenant pas à l'actuelle tribu pequot. En présentant une population homogène, les mannequins du musée créent artificiellement des ancêtres communs aux membres de la nation, malgré l'extrême diversité des phénotypes de ses membres actuels. L'idée d'une continuité malgré la diversité est renforcée par l'utilisation du paysage comme lieu commun aux dix mille ans d'histoire racontés dans l'exposition. De nouveaux aménagements ont aussi participé à affirmer ce lien, attestant de l'occupation continue –

bien qu'infime – du territoire à travers les siècles. À la fin des années 2000, l'une des deux maisons que comptait la réserve en 1972 a été entièrement reconstruite dans le musée. Elle atteste la présence des Pequots à Mashantucket, ainsi que leur légitimité à y vivre aujourd'hui et à exploiter le casino ainsi que les dizaines d'hôtels voisins. La cabane était le chaînon manquant d'un récit qui construit leur identité : sa récente patrimonialisation au sein de l'exposition contribue à la construction de cette généalogie imaginée.

- 36 Les dioramas de Mashantucket servent ainsi la création d'une communauté imaginaire, suivant l'expression de Benedict Anderson. L'une des forces du texte de B. Anderson est qu'il ne dénonce pas cette invention comme un simulacre, mais insiste, dans une perspective anthropologique, sur les modalités de sa fabrication (Anderson, 1991 : 7-8). Les dioramas construisent la nation pequot et l'inscrivent dans un lieu. Le droit à la terre reste ainsi un enjeu pour les tribus amérindiennes et leur revendication passe par l'affirmation de ce lien dans l'espace muséal depuis plus d'un siècle.

Conclusion

- 37 La critique postcoloniale des institutions muséales et les démarches entreprises par les militants de la cause amérindienne ont entraîné une réforme des dispositifs muséographiques. Dans ce contexte, les dioramas du musée d'Albany, jugés dépassés, trop vieux et problématiques, ont été démontés à la fin des années 1980. Les dioramas d'A. Parker, produits d'une démarche activiste au début du XX^e siècle, ont ainsi fait les frais des réformes muséales des années 1990. Ils ont largement été remisés ou tout simplement détruits. Toutefois, l'un d'entre eux est encore partiellement visible dans l'espace public en ce début de XXI^e siècle, mais ses éléments ont été reconfigurés et renommés dans leur nouveau lieu d'exposition.
- 38 Dans la suite de la loi sur le rapatriement des restes humains et des objets sacrés, votée en 1990 aux États-Unis, les masques du diorama de la *Cérémonie du Faux Visage*, créé par A. Parker à Albany au début du XX^e siècle, ont été rendus aux communautés iroquoises. Du point de vue des Iroquois, leur dimension sacrée et le pouvoir qui en découle interdisent leur présentation au public. De manière plus surprenante, un autre type d'objets a aussi été rapatrié auprès de la communauté oneida, ou plus exactement prêté pour une durée indéterminée à un centre culturel voisin, l'Oneida Cultural Center, situé à quelques dizaines de kilomètres d'Albany, et inauguré en 1996. Il fait partie des institutions créées à la fin des années 1990 et est un produit des réformes précédemment évoquées. Toutefois, il s'agit d'un espace beaucoup plus modeste dans ses moyens et ses dimensions que le Mashantucket Pequot Museum. En cela, il est aussi plus représentatif de la précarité des conditions de vie de nombreux Amérindiens.
- 39 Le centre est une maison de bois qui sert de salle de réunion, d'espace de travail, et permet d'exposer quelques objets fabriqués par les Oneidas. À l'étage, les mannequins d'un diorama créé par A. Parker à Albany, dédié aux industries iroquoises, ont été exposés. Le diorama original a été démonté. Les mannequins ont été insérés dans des vitrines différentes et leurs cartels ont été réécrits. Des informations concernant l'identité et l'histoire des personnes représentées sont données. Les mannequins, loin d'être jugés politiquement incorrects, semblent appréciés par la communauté pour leur capacité à conserver la mémoire d'un être disparu dont le cartel d'exposition retrace l'identité.

Bibliographie

- Anderson (Benedict). 1996. *L'Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Ater (Renée). 2011. *Remaking Race and History. The Sculptures of Meta Warrick Fuller*. Berkeley: University of California Press.

Bancel (Nicolas), Blanchard (Pascal), Boëtsch (Gilles) *et alii* (sous la dir. de). 2002. *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte.

Benedict (Jeff). 2000. *Without Reservation: The Making of America's Most Powerful Indian Tribe and the World's Largest Casino*. New York: Harper Collins.

Bennett (Tony). 2004. *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. Londres et New York : Routledge.

Blanchard (Pascal), Boëtsch (Gilles) & Jacomijn Snoep (Nanette) (sous la dir. de). 2011. *Zoos Humains. L'invention du sauvage*, exposition du quai Branly 29 novembre 2011 3 juin 2012. Paris/Arles : quai Branly/ Actes Sud.

Bodinger de Uriarte (John). 2007. *Casino and Museum. Representing Mashantucket Pequot Identity*. Tucson: The University of Arizona Press.

Brady (Miranda J.). 2009. « A Dialogic Response to the Problematized Past. The National Museum of American Indian », p. 133-155 in *Contesting Knowledge, Museums and Indigenous Perspectives*, sous la dir. de Susan Sleeper-Smith. Lincoln et Londres: University of Nebraska.

Cain (Victoria) & Rader (Karen). 2014. *Life on Display*. Chicago et Londres: University of Chicago Press.

Colwell-Chanthaphonh (Chip). 2009. *Inheriting the Past: The Making of Arthur C. Parker and Indigenous Archaeology*. Tucson: University of Arizona Press.

Deloria (Philip). 1998. *Playing Indian*. New Haven et Londres: Yale University Press.

Du Bois (William Edward Burghardt). 1900. « The American Negro in Paris ». *American Review of Review*, novembre, p. 575-577.

Eisler (Kim Isaac). 2001. *Revenge of the Pequots: How a Small Native American Tribe Created the World's Most Profitable Casino*. Lincoln : Nebraska Press.

Espagne (Michel) & Kalisnowski (Isabelle) (sous la dir. de). 2013. *Franz Boas. Le travail du regard*, Paris : Armand Colin.

Étienne (Noémie). 2014. « Memory in action. Clothing, art and authenticity in Anthropological dioramas » (New York, 1900) ». *Material Culture Review*, 79, p. 46-59.

Fitzhugh Brundage (William). 2008. « Meta Warrick's 1907 Negro Tableaux and (Re) Presenting African American Historical Memory », p. 205-249 in *Museums and Difference*, sous la dir. de Daniel Sherman. Bloomington: Indiana University Press.

Griffith (Alison). 2008. *Shivers Down your Spine*. New York: Columbia University Press.

Hill (Richard W). 2000. « The Indian in the Cabinet of Curiosity », p. 103-108 in *The Changing Presentation of the American Indian*. Washington et New York: National Museum of the American Indian.

Hoxie (Frederick). 1984. *A Final Promise*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Jacknis (Ira). (1984). « Franz Boas and Photography ». *Studies in Visual Communication*, 10: 1, p. 1-60.

DOI : 10.1111/j.2326-8492.1984.tb00001.x

Jacknis (Ira). (2002) *The Storage Box of Tradition*. Washington et Londres: Smithsonian Institution Press.

Konkle (Maureen). 2004. *Writing Indian Nations. Native Intellectuals and the Politics of Historiography, 1827-1863*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

McLoughlin (Maira). 1999. *Museums and the Representation of Native Canadians*. New York et Londres: Garland Publishing.

DOI : 10.4324/9781315790343

Mauzé (Marie) & Rostkowski (Joëlle). 2004. « A New Kid on the Block. Le National Museum of the American Indian », *Journal de la société des américanistes*. Publication en ligne 90-2 | 2004, mis en ligne le 10 septembre 2014, consulté le 08 janvier 2016. URL: <http://jsa.revues.org/1465>

Morgan (Henry Lewis). 1851. *League of the Ho-de-no-Sau-Nee or Iroquois*. New York: Dodd.

Morris (Kate). 1996. « Strategies and Procedures for the Repatriation of Materials from the Private Sectors ». *Mending the Circle. Implementing NAGPRA and the Official Smithsonian and other Repatriation Policies*. The American Indian Ritual Object Repatriation Foundation.

Parker (Arthur). 1916. *The Constitution of the Five Nations*. Albany: New York State Museum Bulletin.

Parker (Arthur). 1919. *The Life of General Ely S. Parker*. Buffalo: Buffalo Historical Society.

Pevar (Stephen). 2012. *The Rights of Indians and Tribes*. Oxford: Oxford University Press.

Porter (Joy). 2001. *To be Indian: The Life of Iroquois-Seneca Arthur Caswell Parker*. Norman: University of Oklahoma Press.

Wakeham (Pauline). 2008. *Taxidermic signs. Reconstructing Aboriginality*. Minneapolis/Londres.

Zeller (Terry). 1989. « Arthur Parker and the Educational Mission of American Museums ». *Curator* 32, n° 2, Juin 1989, p. 104-122.

DOI : 10.1111/j.2151-6952.1989.tb00714.x

Notes

1 « I learnt that there were three ships up for three-years' voyage – the Devil-dam, the Tit-bit, and the Pequod. Devildam, I don't know the origin of; Tit-bit is obvious; Pequod, you will no doubt remember, was the name of a celebrated tribe of Massachusetts Indians, now extinct as the ancient Medes. [...] Going on board the Pequod, I looked around her for a moment, and then decided that this was the very ship for us. » (Herman Melville (1851 [1952]). *Moby Dick*. Londres : William Benton, p. 50-51.)

2 Chiffres extraits d'un rapport publié fin 2013 sur les finances du Foxwoods Resort Casino, par la firme d'audit Deloitte and Touche LLP, Jericho, États de New York. Publication en ligne sur le site internet du Hartford Courant : <<http://www.courant.com>>. Consulté le 7 octobre 2015.

3 « But the dioramas are in themselves a throwback to the old-style museums that freeze Indians in the past. »; « Will museums forever associate Indians with dioramas containing life-size figures? Will museum visitors always expect to see casts of Indians next to the stuffed animals, mechanical dinosaurs and replicated fauna? » (Hill, 2000: 105-107.)

4 « And dioramas are meaning-machines. Machines are time slices into the social organisms that made them. Machines are maps of power, arrested moments of social relations that in turn threaten to govern the living. » (Haraway, 1984: 52.)

5 « In a very real sense, Parker's life groups were comparable to the taxidermic dioramas of African primates, created from animals that Carl Akeley' (1864-1926) shot on safari and stuffed for the AMNH. Both Akeley's primate and Parker's Indian were frozen in a single realist pose forever, noble specimens caught close to the moment of first encounter.

The carefully constructed museum re-presentation of both African primates and Indian people served the same purpose – they testified to the resounding triumph of American Civilization. » (Porter, 2001 : 68.)

6 De manière révélatrice, l'article de Wikipédia rédigé en français et consacré aux Iroquois les décrit encore aujourd'hui comme les « maîtres de la peur », et s'étend très largement sur les pratiques de tortures, prenant pour base des récits des missionnaires. Publication en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Iroquois>. Consulté le 10 octobre 2015.

7 « The Confederacy of the Iroquois or the Six Nations, was the finest achievement in native culture and aboriginal democracy the world has produced. This fact is not as widely recognized as it should be and to the present time no adequate history of this remarkable aboriginal culture has been written. » Albany, NYSM, lettre à Mme Thompson d'Arthur Parker, 4 janvier 1911.

8 « Here, then, we find the right of population nomination, the right of recall and of women suffrage, all flourishing in the old America of the Red Man and centuries before it became the clamor of the new America of the white invader. Who now shall call the Indians and Iroquois savages. » (Parker, 1916: 11.)

9 « Corn has ever been the staple article of consumption among the Iroquois. They cultivated this plant, and also the bean and the squash, before the formation of the League. »; « The quantities of corn raised by the Iroquois was a constant cause of remark among those who went earliest among them. » (Morgan, 1851: 199).

10 « Any longer be permitted to usurp for the purpose of barbarism, the fertile lands, the products of mines, the broad valleys and wooded mountain slopes. » *The New Orleans Time*, 1879, cité dans Hoxie, 1984: 14.




11 « The Senecas had long been farmers on an immense scale, as is attested by all the French and English explorers who came among them. Their extensive cornfields were described by every writer and military invader who visited them. » (Parker, 1919 : 54).

12 Je remercie Alexander Nagel pour m'avoir signalé l'existence de ce musée ainsi qu'Elizabeth Rodini pour m'avoir permis de m'y rendre.

13 « Go up to Connecticut, and you look at the Mashantucket Pequots... They don't look like Indians to me. The don't look like Indians to Indians. » Donald Trump (1993) (cité par Bodinger de Uriarte, 2007: 46).

14 « You can call us anything you want, but when you call us, call us at the bank. » Joey Carter (1995) (cité par Bodinger de Uriarte, 2007 : 56).

Table des illustrations

	Titre	Figure 1 : <i>Le Diorama du village Pequot</i> , détail de l'installation (cire colorée, textile, peinture, bois, matériaux végétaux), Mashantucket Pequot Museum and Research Center.
	Crédits	Photo de l'auteure, 2015.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/879/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 160k
	Titre	Figure 2 : <i>Le Groupe horticole</i> , installation réalisée par A. Parker, en collaboration avec Henri Marchand et C. Mayer (sculptures en plâtre), David Lithgow (peinture de toile de fond) et Maud Shongo (habits). Autres artistes inconnus. 1908-1918.
	Crédits	© NYSM
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/879/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 164k
	Titre	Figure 3 : Détail du diorama reconstruisant un bateau transportant des esclaves, installation (cire colorée, bois, peinture, textile, photographie), Great Blacks in Wax Museum, Baltimore.
	Crédits	Photo de l'auteure, 2015.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/879/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 162k

Pour citer cet article

Référence papier

Noémie Étienne, « Activisme et diorama : Un siècle d'histoires *Made in USA* », *Culture & Musées*, 28 | 2016, 203-223.

Référence électronique

Noémie Étienne, « Activisme et diorama : Un siècle d'histoires *Made in USA* », *Culture & Musées* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 16 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.879>

Cet article est cité par

- Étienne, Noémie. Radwan, Nadia. (2018) Introduction. *Culture & musées*. DOI: 10.4000/culturemusees.2229

Auteur

Noémie Étienne

Historienne d'art, Noémie Étienne est professeure boursière du Fonds national suisse de la recherche scientifique à l'université de Berne. Elle a soutenu une thèse en cotutelle entre l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'université de Genève. Elle a été Andrew Mellon Post Doctoral Fellow à la New York University, Institute of Fine Arts (2013-2015) et Postdoctoral Fellow au Getty Research Institute en 2015-2016. Son premier livre, *La Restauration des Peintures à Paris 1750-1815*, a été publié en 2012. Une traduction anglaise de cet ouvrage, sous le titre *The*

Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815, va être publiée par les presses du Getty en janvier 2017. Elle a aussi édité un numéro spécial de la *Material Culture Review* sur l'exotisme en 2014, et prépare actuellement un ouvrage sur les dioramas anthropologiques aux États-Unis. Ses recherches portent sur la matérialité du patrimoine, l'exotisme et les liens entre art et science. Elle est aussi cofondatrice de la nouvelle revue en ligne : www.journal18.org
Courriel : noemie.etienne@ikg.unibe.ch

Articles du même auteur

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *Culture & Musées*, 32 | 2018

Entretien avec Laurent Le Bon [Texte intégral]

Réalisé par Noémie Étienne à Paris, musée Picasso, juin 2018

Paru dans *Culture & Musées*, 32 | 2018

Droits d'auteur

Culture & Musées