Document generated on 07/14/2025 8:22 a.m.

Anthropologie et Sociétés

Le passé recomposé?
Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis
Back to the Future: Reflections on Exhibiting American Indian Art and Artifact in the United States
¿Pasado recompuesto? Una reflexión sobre las exposiciones de arte y artefactos amerindios en los Estados Unidos

Shepard Krech III

Volume 28, Number 2, 2004

Musées et premières nations

URI: https://id.erudit.org/iderudit/010606ar
DOI: https://doi.org/10.7202/010606ar

See table of contents

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)
1703-7921 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Krech III, S. (2004). Le passé recomposé? Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis. *Anthropologie et Sociétés*, *28*(2), 19–39. https://doi.org/10.7202/010606ar

Article abstract

Reflecting on changes in the collections and exhibitions of Amerindian fine art objects and artifacts in the United States since the 19th century, the author outlines the principal transformations in the way ethnographic collections have been categorized and displayed. In the 19th century, the mania for order led curators to organize collections based on form and function. However, in the early 20th century, under the influence of Franz Boas, geography and cultural histories were increasingly used to categorize objects and build new typologies. In museology, this new approach found expression in dioramas that aimed to reconstitute an aspect of the traditional lifestyle of a particular group. More recently, American museums have had a strong tendency to aestheticize Amerindian artifacts, focusing on their qualities as fine art, while Amerindians have focused instead on the "heritage value" of objects repatriated from State museums.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE PASSÉ RECOMPOSÉ?

Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis[1]

Shepard Krech III

À l'occasion d'un colloque en 1995, Richard West déclarait que son musée avait adopté « une nouvelle approche – radicalement différente – des expositions. En termes simples, nous tenons à ce que la voix et la vision amérindiennes guident, en toute authenticité, l'ensemble de nos politiques, y compris, bien entendu, notre philosophie des expositions » (West 2000 : 7-8).

West dirige le National Museum of the American Indian (NMAI), dernière acquisition d'importance de la Smithsonian Institution. Alors que le musée battait de l'aile à New York sous le nom de Museum of the American Indian (Fondation Heye), un compromis juridique a permis, en 1989, de résoudre un bon nombre de préoccupations de ses administrateurs, et un acte du Congrès l'a placé sous l'égide de la Smithsonian. Aujourd'hui, le NMAI vient d'être reconstruit. Il occupe un espace privilégié du Mail de la nation à Washington D.C. (ouverture en septembre 2004). Entre-temps, West et son personnel ont réussi à monter diverses expositions à la Maison de la douane de New York (nouvel emplacement du musée dans cette ville), de même que dans des espaces mis à leur disposition à Washington. En vertu de l'importance nationale du NMAI, du leadership amérindien de cette institution et de l'ampleur phénoménale de la collection (près d'un million d'objets réunis par l'obsessif George Heye), chaque réalisation de ce musée risque d'avoir une incidence marquante sur la représentation muséologique des Amérindiens (Kidwell 1999).

J'aimerais examiner ici l'insistance de West selon qui « la voix et la vision amérindiennes guident, en toute authenticité » les expositions organisées par ce musée pour mettre en valeur la production matérielle amérindienne ; je voudrais en

1. Je tiens à remercier Laurier Turgeon, Francine Saillant et deux réviseurs anonymes pour leurs généreux commentaires. Pour une revue des principaux écrits sur l'authenticité et d'autres questions connexes, y compris ceux qui ont vu le jour après cette réflexion, les lecteurs intéressés sont invités à consulter Clifford (2004).

effet réfléchir plus profondément sur la façon dont on se représente et dont on représente les autres. Je me concentrerai sur les artefacts traditionnels (couramment définis comme des objets de fabrication artisanale) plutôt que sur les objets d'art contemporain[2]. West, qui est un Cheyenne du Sud, estime que les voix amérindiennes (multiples) sont « irremplaçables, essentielles et authentiques ». Toutefois, lorsque vient le temps d'interpréter l'expérience amérindienne, il tend à définir l'authentique voix amérindienne de manière essentialiste, comme une voix qui « rétablit la signification réelle et la résonance spirituelle » des objets, d'une façon « à la fois prospective et rétrospective, c'est-à-dire en se centrant sur le présent et l'avenir de même que sur le passé culturel » (West 2000 : 7-8). Il me semblait intéressant de me demander pourquoi certaines expositions sont jugées inauthentiques, alors que d'autres ne le sont pas, et comment l'authenticité se manifeste au NMAI et ailleurs.

Pour être en mesure de répondre à ces questions, il est utile de rappeler qu'au milieu des années 1990, soit à l'époque de l'intervention de West, les musées américains qui détenaient ou exposaient la culture matérielle amérindienne se sont trouvés au cœur d'un débat intellectuel et politique sans précédent. Une décennie auparavant, une guerre culturelle virtuelle avait en effet éclaté entre, d'une part, les postmodernes, qui ébranlaient des vérités historiques et scientifiques évidentes, et, d'autre part, les conservateurs, qui – forts de leur sagesse reçue – lançaient l'anathème contre ce qu'ils percevaient comme les forces d'une nouvelle orthodoxie intellectuelle. Les esprits se sont échauffés, et c'est à un quasi-bain de sang qu'on a assisté lors de l'exposition visant à souligner, en 1992, le 500e anniversaire de l'arrivée de Colomb. À cette occasion, des groupes amérindiens ont soulevé un tollé en exigeant que leurs voix obtiennent la même autorité que celles des conservateurs allochtones (Dubin 1999)[3].

---

2. Pour une définition d'artefact, voir *Le Petit Robert* [*Oxford English Dictionary* dans l'original, N.d.T.].
3. Le National Museum of American Art a inauguré, sous l'égide de la Smithsonian Institution, en 1991, une exposition problématique, polémique et révisionniste sur l'image et les représentations artistiques de la frontière (y compris des représentations d'Autochtones), intitulée *The West as America*. Les réactions furent immédiates et partagées. Pour certains, l'exposition, qui avait pour sous-thème *Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, était perverse, accusatrice, socialiste et, bien entendu, politiquement correcte ; pour d'autres, elle était courageuse, intéressante et inspirante. Sous la pression du directeur du musée, ses responsables ont réécrit près de 20 % des textes des vignettes après l'ouverture de l'exposition au public. Cachant à peine leur indignation, des membres conservateurs du Congrès eurent des propos menaçants et évoquèrent le mauvais usage des deniers publics. La poussière retomba quatre ans plus tard, lorsque West ouvrit le symposium du NMAI, mais ces événements faisaient désormais partie du contexte dans lequel le NMAI développerait la notion d'authenticité.

Qu'est-ce qui est inauthentique?

West reconnaît judicieusement que la voix du NMAI n'entrera pas forcément en conflit avec les normes muséologiques traditionnelles, tout en affirmant qu'une authenticité autochtone suppose une opposition à une inauthenticité allochtone. En fait, deux formes d'inauthenticité caractérisent, aux yeux de West, les expositions d'anthropologie et d'histoire de l'art organisées dans le passé, deux formes qui lui déplaisent de toute évidence. La première est le diorama – une mise en scène de mannequins et d'objets grandeur nature sur fond peint –, parce qu'il confine les Amérindiens dans le passé. Rick Hill, un Indien Tuscarora qui a occupé un certain temps le poste de conservateur au NMAI, partage cette opinion négative des dioramas en déplorant la création de ce qu'il a surnommé « l'Indien de musée », « une étrange création du domaine de l'histoire naturelle – ce que l'on obtient lorsqu'un scénographe allochtone fabrique un Indien générique ». West voit une deuxième forme d'inauthenticité dans les expositions fondées sur des « notions esthétiques occidentales », parce qu'elles reposent sur une prémisse artistique inexistante, à ses yeux et aux yeux d'autres penseurs, dans les cultures traditionnelles amérindiennes (West 2000 : 8 ; voir aussi Zimmerman 1994 ; Hill 2000)[4].

Les dioramas et les expositions qui reposent sur des critères esthétiques constituent des exemples d'appropriation des artefacts amérindiens perpétrée par les musées, où ces objets sont arrivés, avec ou sans papier, soit à titre de dons, soit à la suite d'un troc, d'un achat, d'un vol, d'une appropriation forcée ou de quelque autre façon. Bien qu'elle nous soit familière, cette histoire mérite qu'on s'y attarde de plus près pour mieux comprendre les réactions de West.

Des appropriations inauthentiques

Une première appropriation des artefacts indiens est survenue au profit de ce qui fut l'ancêtre des musées modernes, dans le but d'agrémenter les cabinets Renaissance où l'on juxtaposait, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, des curiosités artificielles merveilleuses ou miraculeuses et des curiosités naturelles, dans ce qui est apparu plus tard comme un chaos idiosyncrasique (Shelton 1994). Collectionnés à titre de curiosités, les éléments de la culture matérielle amérindienne ont dès lors entrepris leur voyage dans la typologie occidentale en passant de la catégorie de souvenir à celle d'artefact, d'artisanat, de culture matérielle, d'art pour touristes, d'art aéroportuaire, d'art ethnique, d'art folklorique, d'art décoratif, puis simplement à la catégorie d'art.

---

4. Le diorama renvoie à tout « tableau vertical où sont peints des figures, des paysages diversement éclairés » [*Le Petit Robert*] devant lequel sont placés des figures ou des objets tridimensionnels, y compris des modèles miniaturisés.

Une deuxième appropriation d'importance est apparue aux XVIIIe et XIXe siècles dans les musées d'histoire naturelle et, plus tard, d'anthropologie, où les cabinets de curiosités ont cédé la place à des vitrines de bois ; on y entassait des artefacts amérindiens regroupés par catégorie et fonction – paniers, lances, etc. – ce qui confortait petit à petit des théories évolutionnistes sur la technologie et la société (voir Chapman 1985). Des règles esthétiques élémentaires – consistant à aligner de nombreux objets sur des tablettes derrière des vitrines rectangulaires, alignées elles aussi dans des galeries rectangulaires – dominaient alors les expositions d'objets amérindiens et imposaient à ces derniers une stabilité qui exprimait, à l'apogée de ce mouvement, la manie de l'ordre caractéristique de l'ère victorienne (Conn 1998 : 8, 21 et *passim*).

À la fin du XIXe siècle, l'anthropologue Franz Boas allait déclencher, avec d'autres, une troisième importante appropriation des artefacts amérindiens par les musées. Dans un débat qui a fait rage en 1887, Boas s'est opposé aux principes évolutionnistes qui guidaient l'exposition conçue par Otis T. Mason au U.S. National Museum, où les objets étaient regroupés par types. Il alléguait qu'il valait mieux exposer les objets de manière à les mettre en relation avec d'autres objets provenant du même endroit et datant de la même époque. Cette autre façon de les présenter permettrait, alléguait-il, d'éclairer leur signification et le contexte culturel et historique dans lequel ils avaient pris naissance. Les salles d'exposition devaient, aux yeux de Boas, rendre compte de régions géographiques et culturelles, non pas de typologies de formes ou de fonctions (objectif que l'on pouvait atteindre également en insistant sur l'importance de l'environnement ou de la communauté dans la compréhension des objets). Ainsi, il devait y avoir des galeries consacrées à la Côte du Nord-Ouest, au Sud-Ouest ou à l'Arctique plutôt qu'aux paniers ou aux outils de pierre, par exemple. De plus en plus d'expositions et de salles d'exposition faisant appel à des critères contextuels et relativistes plutôt qu'à des présupposés évolutionnistes firent leur apparition au cours des décennies suivantes (Boas 1887 ; Mason 1887 ; Dall 1887 ; Boas 1887 ; Jacknis 1985 ; Jonaitis 1988).

Ce changement de cap intellectuel n'a toutefois pas modifié, à ses débuts, l'esthétique générale des galeries, qui continuaient, dans leurs aspects formels, à ressembler dans une large mesure à des espaces organisés suivant des principes évolutionnistes. Cependant, lorsque Mason, Boas et d'autres se mirent à développer les *life-groups* (des recompositions de modes de vie, à l'aide de mannequins), quatrième importante appropriation, l'uniformité des expositions disparut. Le *life-group* était constitué de mannequins grandeur nature dont la figure, de plâtre, était parfois moulée sur de véritables Autochtones (Ewers 1959). La disposition de ces mannequins était dictée par des connaissances ethnographiques, et on les entourait d'artefacts recueillis sur le terrain. Boas a collaboré à la conception de plusieurs *life-groups*,

dont l'un représentait un initié kwakwaka'wakw hamatsa émergeant d'un trou circulaire, sur fond peint. Il a également collaboré à l'exposition de portraits photographiques. Ces deux types de représentations ont jeté les bases d'une réalité soigneusement construite (Jacknis 1991)[5].

Des mannequins de cire habillés, grandeur nature, sont apparus dès 1876 dans des expositions sur les Amérindiens (à l'exposition organisée pour souligner le centenaire de Philadelphie) (Ewers 1959)[6], mais c'est véritablement à la World Columbian Exposition, exposition universelle organisée à Chicago en 1893, que l'on associe l'apparition des *life-groups*. Les objets de valeur anthropologique présentés à cette occasion avaient été sélectionnés par différents anthropologues, dont Mason et Boas. Mason et l'artiste-ethnologue William H. Holmes (de la Smithsonian Institution) se chargèrent des expositions sur les Autochtones d'Amérique du Nord en faisant appel à trois critères : le type d'objets, la classification linguistique de John Wesley Powell et la notion de région biogéographique. Malgré leur ambition de présenter des *life-groups* pour chaque famille linguistique, les créateurs durent restreindre leurs projets faute de temps et de ressources. La position de Mason était intéressante. D'une part, il maintenait ses objectifs comparativistes et évolutionnistes. D'autre part, dans son discours sur les « aires culturelles » et la géographie, il rejoignait le souci de Boas de comprendre (et d'exposer) les objets dans le contexte des gens qui les avaient fabriqués, à proximité d'autres objets fabriqués par ces mêmes gens (plutôt qu'entourés d'objets similaires fabriqués par quiconque). Boas (sous la direction de Frederic Ward Putnam) prépara également des expositions ethnologiques pour le Département d'ethnologie de l'Exposition universelle de Chicago ; présentés selon des critères géographiques, les objets demeurèrent cependant disposés de façon non systématique et inachevée faute de temps et de ressources (Mason 1894, 1895 ; Ewers 1959 ; Fagin 1984 ; Fogelson 1991 ; Jacknis 1985, 1991).

---

5. Boas a, de toute évidence, vu pour la première fois l'initié hamatsa à l'Exposition universelle de Chicago, et il a reproduit la scène pour l'American Museum of Natural History (AMNH) deux ans plus tard (Jacknis 1991). Boas a commenté un des *life-groups* comme suit dans un guide du Northwest Coast Hall : « L'importance du cèdre rouge/jaune est illustrée […]. On voit une femme fabriquer un tapis en écorce de cèdre rouge tout en berçant un enfant langé dans de l'écorce de cèdre. Une corde d'écorce de cèdre relie son orteil au berceau. Une autre femme déchiquette de l'écorce de cèdre pour faire des tabliers. Un homme retire du feu des pierres chauffées à vif au moyen de pinces de cèdre, et il se prépare à placer les pierres dans une boîte de cèdre […]. Un deuxième homme s'apprête à peindre une boîte. Une jeune femme sèche du poisson au-dessus du feu » (propos cités dans Jonaitis 1988 : 151).
6. Pendant des années, en Europe, on a exposé ensemble des mannequins et des personnes. La grossièreté des traits et des attitudes des mannequins utilisés à l'Exposition universelle de Chicago devait immanquablement susciter de vives réactions ethnocentriques.

En dépit des louables buts relativistes de Boas, les objets exposés à l'Exposition universelle de Chicago mirent en scène de troublantes contradictions. Une d'elles tenait à la marginalisation spatiale des gens d'ailleurs – exotiques – par rapport aux habitants de la majestueuse Ville blanche, et une autre, au contraste entre le statisme des objets exposés et le dynamisme des expositions « vivantes », immensément populaires (notamment le *Buffalo Bill's Wild West Show*, qui draina des masses de visiteurs). Quantité de visiteurs accoururent pour voir des Amérindiens et d'autres peuples indigènes se donner en spectacle, tels des « musées vivants », avec leurs objets traditionnels, dans des reproductions de maisons et de villages traditionnels, et pratiquer des rituels exotiques. Ces visiteurs accordaient une authenticité à l'artifice qui était soigneusement construit pour donner vie à ces expositions et prestations ; il importait peu, dans ce contexte, que ces présentations ne rendent pas compte des conditions dans lesquelles vivaient réellement les communautés décrites. Ce qui est plus déconcertant encore, c'est de constater que ces musées vivants, de même que les expositions de mannequins et d'objets traditionnels, servaient des fins évolutionnistes et comparativistes, comme l'avait fait l'Exposition de Paris quatre ans plus tôt, en 1889. Les thèmes nationalistes et évolutionnistes de l'Exposition de Chicago orientèrent les réactions des visiteurs à l'égard des Amérindiens et des autres peuples indigènes : les productions matérielles (de même qu'implicitement leurs facultés intellectuelles et symboliques) furent considérées comme moins évoluées que celles des peuples civilisés. Confinant à l'exploitation et à l'abaissement, la situation provoqua une série de réactions ethnocentriques aussi insidieuses qu'avilissantes (Fogelson 1991 ; Jacknis 1991 ; Harris *et al.* 1993 ; Jonaitis 1988 ; Rydell 1984).

Quoi qu'il en soit de ce lien troublant avec les foires et les expositions, les *life-groups* se sont multipliés dans les musées, qui s'efforcèrent de présenter les objets amérindiens par région, continuant de les entasser, soigneusement alignés derrière des vitrines. Il arrivait que l'on crée un contraste dans ce mode de présentation, devenu traditionnel en muséologie, avec un modèle réduit de maison ou de village, un mannequin grandeur nature, un *life-group* réaliste, un mât mortuaire massif, ou un énorme canoë. Les visiteurs passaient manifestement plus de temps à observer les *life-groups* que les vitrines surchargées d'objets et de textes. Boas s'inquiéta que le décor du musée ne mine sévèrement le réalisme (construit) de la vie autochtone, dont il associait l'authenticité à un passé traditionnel, statique, distant et imperméable à l'influence, voire à la corruption, de toute présence européenne (Jacknis 1985 ; Jonaitis 1988)[7].

7. W. H. Holmes (avec Mason à Chicago) a conçu les présentations du Département d'anthropologie pour l'Exposition panaméricaine de Buffalo en 1901, qui comportait des « groupes de personnages laïques » ou « groupes familiaux » de 12 sociétés différentes en Amérique ; comme à Chicago, il s'agissait d'un procédé d'exposition intermédiaire entre les simples mannequins et les versions achevées des dioramas (Holmes 1903).

Le diorama grandeur nature, tridimensionnel, qui situe des groupes de gens et leurs objets traditionnels dans un environnement naturel et culturel, est le fruit de l'évolution du *life-group* et constitue une cinquième appropriation. Ce mode de présentation visait à faire taire les critiques de Boas, qui déplorait le manque de réalisme des *life-groups*. Les dioramas grandeur nature sont non seulement le fruit de l'évolution des *life-groups*, mais également des dioramas d'histoire naturelle, ces groupes naturalisés que s'est voué à perfectionner, notamment, Carl Akeley, un taxidermiste qui travailla pour plusieurs musées renommés à partir de 1889. L'art d'Akeley trouva son apogée dans la Galerie africaine de l'American Museum of Natural History. Cette œuvre maîtresse fut entreprise en 1911 et achevée après la mort de son créateur, en 1936. Dans cette grande salle, chacun des 28 dioramas offraient au spectateur ce qu'Akeley appelait un « judas » [*peep hole*] permettant de découvrir des animaux d'Afrique soigneusement mis en scène dans leur environnement naturel. Véritables machines à traverser le temps, les dioramas d'histoire naturelle consistaient à mettre en scène, dans leur environnement naturel et avec une sensualité qui contribua à leur popularité, des animaux et des plantes découpés sur des fonds panoramiques peints. Akeley fut donc abondamment imité[8].

La version achevée du diorama, intégrant des *life-groups* composés de mannequins, est apparue au début du XXe siècle. Volet anthropologique des musées d'histoire naturelle, ce type de diorama était prisé du public, mais exigeait l'investissement d'importantes ressources ; aussi s'est-il étendu lentement. Les deux premiers essais ont vu le jour au Milwaukee Public Museum en 1903 (pour présenter des Inuit) et à la Smithsonian Institution, en 1908. Au retour d'une expédition polaire, Robert Peary remplit une salle entière de faux Inuit, donnant l'impression qu'ils n'avaient jamais été exposés aux influences du monde extérieur. Cette même année, des mannequins de plâtre furent intégrés aux dioramas du Field (Columbian) Museum, à Chicago, où l'on souleva le problème de leur ressemblance avec les mannequins (ou les figurants) utilisés dans les foires. Une telle réaction, à effet d'entraînement, amena un journaliste local à décrire les mannequins de plâtre du Field Museum dans des termes aussi peu élogieux que ceux qui avaient servi à qualifier les *life-groups* utilisés dans les expositions antérieures (Conn 1998 ; Bronner 1989 ; voir Swauger 1975).

Les dioramas mettant en scène des Amérindiens proliférèrent au XXe siècle. Les visiteurs de musées y trouvaient des représentations d'Indigènes dans

---

8. Les premiers groupes naturalisés d'Akeley représentaient des rats musqués (sans toile de fond), au Musée d'histoire naturelle de Milwaukee (1889). En 1908, au Field Museum, il présenta, à la faveur du public, un impressionnant diorama mettant en scène des cerfs de Virginie devant des toiles peintes sur le thème des quatre saisons (Asma 2001 ; Haraway 1989).

leurs atours traditionnels : vêtements, objets, activités et environnement reconstitués. Associant l'authenticité au passé, ils excluaient, ce faisant, les Amérindiens du cours de l'histoire. Les expositions à dioramas étaient durables et populaires. Les musées qui en avaient les moyens se les offraient. Les autres recouraient plutôt à des modèles réduits de villages entiers (Preston 1988 ; Jacknis 1985 ; Joanitis 1992 ; Freed 1966 ; Nicholson 1973). Aujourd'hui, on trouve des *life-groups* et des dioramas dans une variété de musées. Certains remontent aux années 1950 et présentent des signes de vieillissement (c'est probablement à eux que West se réfère). D'autres, plus récents, ont été créés dans les années 1980-1990, tel que le Washington State History Museum ou le Denver Museum of Natural History (Dixon 1988 ; Gray 1996).

Une sixième appropriation s'est produite dans les expositions qui esthétisent des objets traditionnels et les présentent dans des musées d'art. Issue de perspectives allochtones inauthentiques, cette appropriation a eu plus de mal à s'imposer parce que les connaisseurs qui se prononçaient sur la valeur artistique des objets devaient accorder à la culture matérielle amérindienne le statut d'art avant que les musées d'art puissent juger que cela valait la peine de les exposer. Un anthropologue attentif aux valeurs esthétiques, Stewart Culin, a d'abord monté des expositions fondées sur des critères esthétiques au Brooklyn Museum et ailleurs[9]. Même si les expositions de Culin et celles qu'elles ont inspirées avaient un caractère formateur dans leur insistance à traiter les objets amérindiens comme des objets d'art, elles n'ont pas eu la même influence que celles montées par la suite au Museum of Modern Art en 1941 et au Whitney Museum en 1971.

L'exposition « L'art indien aux États-Unis », montée par Frederic Douglas et René d'Harnoncourt au MOMA, en 1941, a mis les artefacts amérindiens « sur la carte nationale » en tant qu'objets d'art. On la jugerait quelque peu rudimentaire aujourd'hui. Toutefois, avec ses espaces dépouillés, son éclairage soigné, son absence de texte, et cet accent mis sur le caractère théâtral des valeurs esthétiques, elle était à des années-lumière de celles organisées par les musées d'anthropologie et d'histoire naturelle de l'époque (Rushing 1992 ; Jonaitis 1988). Trente ans plus tard, l'exposition Whitney, « Deux cents ans d'art indien nord-américain », organisée par

9. Comme l'a montré Carol Duncan (1995), l'approche esthétisante a été abondamment utilisée dans les musées d'art. Elle se caractérise par des emprunts à la décoration d'intérieur, des installations épurées, un éclairage théâtral et une économie de textes qui se limitent au nom de l'artiste, au patron ou au donateur de l'œuvre ainsi qu'à la date. Dans ces musées, les objets furent le plus souvent présentés dans le but de maximiser leurs qualités esthétiques et leur pouvoir moral, leur caractère merveilleux, de manière à inspirer une joie qui s'apparente à la révélation spirituelle. Les prototypes de ces présentations remontent au XVIIIe siècle, à l'époque où l'on canonisait le génie artistique, l'instruction, l'appartenance à une bonne famille et la civilisation, dans des édifices dont l'architecture évoquait des temples religieux ou des sanctuaires.

Norman Feder, du Denver Arts Museum, présentait 300 objets des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, dont on a dit qu'ils étaient libérés de leur carcan anthropologique et qu'ils brillaient au rang de véritables objets d'art (Rushing 1999).

Comme ce fut le cas des dioramas, cette appropriation a toujours cours aujourd'hui et peut être observée, entre autres, dans la célèbre Grande Salle et Galerie des chefs d'œuvre du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, consacrée à l'art et au génie[10], de même qu'à la Thaw Gallery du Fenimore House Museum, à Cooperstown (New York), qui présente une impressionnante collection de 700 objets réunis par Eugene Thaw et son épouse dans les années 1980 et 1990 (King 1996).

L'authenticité au NMAI

Après ce bref survol des appropriations inauthentiques de l'art et de la culture matérielle autochtones, il est temps de revenir aux représentations authentiques du NMAI. Quatre expositions présentant « en toute authenticité » la voix et la vision des Autochtones (West) ont été inaugurées par le NMAI à la Maison de la douane des États-Unis à New York entre 1992 et 1994. La première, *Pathways of Tradition,* visait, dans les termes de West, à « libérer les conservateurs d'une approche anthropologique ». Aucun objet n'y était daté – apparemment pour échapper à la contrainte d'une ligne du temps linéaire. Le conservateur de cette exposition, Rick Hill, un Indien Tuscarora, avait sélectionné 100 objets inspirants pour diverses raisons et des photographies d'Autochtones contemporains. L'ensemble faisait l'objet de commentaires ponctuels sur l'ethnicité, l'usage des objets, leur signification. Les critiques non indiens jugèrent l'exposition simpliste, fortuite, édénique, politiquement correcte et dénuée de mise en contexte. Hill rétorqua que *Pathways* avait pour but de révéler les relations personnelles entre les Indiens et leurs objets. Les organisateurs affirmaient avec insistance qu'il n'existait pas de voix indienne unique, tout en réitérant que le territoire, les animaux, les cercles, la Mère-Terre, la Nature inspirante et la créativité étaient essentiels à tous les Indiens, indépendamment de leur culture ou de leur histoire. Il s'en dégageait une tension palpable ou, du moins, un manque de clarté. L'insistance sur le fait que les productions culturelles indiennes étaient intemporelles essentialisait aussi l'exposition (Gamerman 1992, 1995 ; Anquos 1992 ; Weinraub 1992 ; Jonaitis 1991a).

Les trois autres expositions ont été inaugurées trois ans plus tard. West souligna alors le besoin de présenter les objets sacrés et non sacrés avec sensibilité, en accord avec les traditions tribales et en harmonie avec les réclamations culturelles autochtones, dans un souci de restituer la propriété intellectuelle (et dans certains

10. À propos du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique et d'autres musées, galeries ou expositions qui ont présenté des artefacts indigènes à titre d'œuvres d'art, voir Clifford (1988 et 1991), Vogel (1991) et Simpson (1996).

cas, physique) des objets présentés aux Amérindiens, au moyen du processus de rapatriement (Dunn 1994). L'une d'elles (*This Path We Travel : Celebrations of Contemporary Native American Creativity*) avait pour but d'explorer l'univers des artistes contemporains, de faire connaître leurs réalisations et leur attachement à certains lieux. Dans une autre (*All Roads are Good : Native Voices on Life and Culture*), 23 Amérindiens avaient sélectionné des objets de la collection qui avait donné lieu à *Pathways* et justifiaient leur choix. La dernière (*Creation's Journey : Masterworks of Native American Identity and Belief*) présentait des « trésors » ou des « chefs-d'œuvre » qui revêtaient une signification esthétique et culturelle aux yeux d'Amérindiens célèbres du passé et du présent, les juxtaposant à des points de vue allochtones tirés de l'univers anthropologique et muséologique non indien (voir les brochures de l'exposition et Dunn 1994).

Une fois de plus, les réactions furent partagées. Une des figures de proue du monde amérindien regrettait que l'on enferme l'art dans une catégorie culturelle appelée artisanat. Plusieurs observateurs (indépendamment de leur origine ethnique) reconnurent la qualité esthétique incontestable des objets présentés ; toutefois, West affirma que le recours aux œuvres d'art visait à mettre une touche d'ironie dans l'exposition et à susciter la réflexion suivante : « ce qui est une œuvre d'art à vos yeux ne l'est peut-être pas aux yeux de quelqu'un d'autre ». Les critiques non indiens se plaignirent que les expositions étaient didactiques, anecdotiques, verbeuses, dénuées de rigueur intellectuelle, de références tribales et de contexte historique, basées sur des stéréotypes, émotionnelles, complaisantes et gâchées par des vidéos. L'un d'entre eux, qui s'attendait à trouver de beaux objets hors de leur contexte, affirma qu'on avait gâché une expérience de grand art en emballant les objets présentés dans les « bons sentiments » et « l'orthodoxie idéologique ».

West et Hill insistèrent sur le fait que leur but n'était pas simplement de démontrer que les Indiens étaient toujours vivants et leur culture, vibrante, mais d'assurer que la sensibilité conférée aux objets était celle « d'authentiques descripteurs de notre expérience historique et contemporaine ». Il va sans dire qu'il désignait des Amérindiens, non pas des historiens de l'art ou des anthropologues. Cela dit, il n'est pas certain que nous puissions opposer ces catégories puisque certains Amérindiens (de même que certains non-Amérindiens) sont influencés par l'anthropologie, l'histoire de l'art (et l'art), pratiquent ces disciplines ou sont marqués, parfois sans le savoir et sous le poids de l'hégémonie, par des représentations paradigmatiques considérées comment inauthentiques par d'autres[11].

11. Voir Alexie (1994), Strickland (1995), Dorsey (1994), Kraft (1994 et 1995), Zuck (1994), Zimmerman (1994), Dubrow (1995), Chandler (1995), Weinraub (1994), Cotter (1994).

Les expositions fondées sur des critères esthétiques ou faisant appel à des dioramas anthropologiques sont-elles inauthentiques, après tout?

Des voix autochtones venues d'ailleurs ont certes compliqué la définition de la « voix authentique » donnée par le NMAI. Indéniablement authentiques dans les termes de West – du fait qu'elles étaient amérindiennes –, elles s'exprimaient néanmoins dans des expositions fondées sur l'esthétique, notion chère aux musées d'art, ou sur la contextualisation, par l'entremise du diorama, pratique des musées d'anthropologie ou d'histoire naturelle.

Le recours à des critères esthétiques s'inscrit dans la tendance qu'ont, depuis peu, de nombreux spécialistes des artefacts amérindiens à traiter les productions matérielles comme de l'art, et ceux qui les fabriquent comme des artistes, et à avancer que l'art indigène appartient à la même narration, ou fait partie du même canon que l'art occidental (Berlo et Phillips 1998, par exemple). Il s'inscrit également dans la flambée des prix de l'art amérindien observée depuis les années 1990. Cette décennie extraordinaire a vu des sacs à pipe, des mocassins, des objets de céramique, des paniers, des tissus, des berceaux et d'autres objets rapporter jusqu'à 20 000 $ US, et une collection comprenant un objet d'ivoire okvik, un sac brodé de perles seminole, une chemise plateau, un blason sur toile peinte tlingit, un masque kwakwaka'wakw, une jarre blackware ayant appartenu à Maria Martinez, Hopi katsina, et un recueil de pictographies sioux se vendre entre 100 000 $ et 400 000 $ pièce. Le summum de cet engouement s'est exprimé pour des couvertures navajo (vendues entre 402 000 $ et 430 000 $), un manteau chilkat (497 000 $) et des masques nuuchahnulth et tsimshian (525 000 $ et 684 000 $ respectivement). Une telle surenchère accroît, sans contredit, la valeur des objets amérindiens en tant qu'objets d'art (Johnson 1994-2000, chronique régulière).

Dans ce contexte, il suffit d'examiner l'exposition *The Art of the North American Frontier : The Chandler-Pohrt Collection*, qui a occupé un espace privilégié à la National Gallery of Art, à Washington, au début des années 1990. Codirigée par George P. Horse Capture, un Gros Ventre et ancien directeur du Plains Indian Museum, cette exposition était stupéfiante. Les directeurs et le concepteur de l'exposition avaient isolé puis regroupé des objets de façon attrayante, donnant à certains d'entre eux des formes géométriques accrocheuses, illuminant d'autres subtilement, tout en veillant à ce que l'information textuelle sur l'origine des objets (noms des collectionneurs non-indiens, des propriétaires ou des personnes à la mémoire desquelles ils avaient été donnés) ne prenne pas de place. Le contexte se limitait à une disposition élégante des objets et à des textes discrets conçus pour mener à une expérience esthétique (voir Penney 2000).

En dépit de ces forces et d'une codirection amérindienne, *The Art of the North American Frontier* m'a semblé mettre de côté les Amérindiens. L'exposition comprenait une seule photographie d'époque et ne donnait aucune information historique ou culturelle sur les Amérindiens à part celle de l'enregistrement destiné à l'audioguide ou de la vidéo, qui portait essentiellement sur le collectionneur. Malgré ses buts esthétiques, l'exposition répondait pourtant aux critères d'authenticité de West puisqu'elle était dirigée par des Amérindiens. Les organisateurs avaient non seulement une philosophie d'exposition clairement articulée, mais ils affirmaient leur fierté d'élever, enfin, les objets présentés au rang de « grand art » (Krech 1994).

L'on pourrait évidemment alléguer qu'une exposition d'objets autochtones visant l'émerveillement est ethnocentrique, à moins que cet émerveillement soit au cœur des normes esthétiques de ceux qui ont fabriqué ces objets, ou à moins que ces objets n'aient pour but d'explorer la source de cet émerveillement. Ainsi, l'émerveillement peut tirer sa source d'une appréciation de la compétence technologique, d'un « enchantement ». Il peut également prendre racine dans le désir historique des Occidentaux de contrôler la façon dont on devrait « voir » l'art. Pour beaucoup, les normes esthétiques sont historiquement et culturellement contingentes, et non pas fondamentales ou transcendantes (voir Gell 1992 ; Bourdieu 1979 ; Price 1989).

Quant à l'autre définition de l'authenticité – celle pratiquée dans les dioramas d'anthropologie ou d'histoire naturelle –, penchons-nous sur le Mille Lacs Museum et le Mashantucket Pequot Tribal Museum, qui comptent tous deux d'importants dioramas permanents sur le thème de la vie traditionnelle.

Le Mille Lacs Museum, issu d'un partenariat entre la Minnesota Historical Society et les Ojibwa de Mille Lacs, compte un impressionnant diorama dans lequel des mannequins exécutent des tâches, dans leur milieu traditionnel et au fil des saisons, entourés d'objets traditionnels. Interprétée par des anciens Anishinabe, l'exposition offre un aperçu intimiste et réussi de la vie traditionnelle.

Différent par son échelle et ses visées, le Mashantucket Pequot Museum and Research Center, est un complexe édifié pour la somme de 193 millions de dollars américains et terminé en 1998, six ans après l'inauguration. Il s'agit du plus grand casino au monde, construit par les Pequots, et qui expose lui aussi des dioramas mettant en scène des mannequins réalistes. Deux dioramas (sur un total de onze) sont particulièrement fascinants : le premier a un diamètre de 16 mètres et représente une chasse au caribou il y a 11 000 ans. Le second, particulièrement impressionnant, occupe un espace de 204 mètres carrés et représente un village pequot du XVIIe siècle. Les visiteurs sont appelés à circuler, dans ce village, parmi d'énormes arbres, des mammifères et des oiseaux empaillés pour découvrir la vie traditionnelle des Pequots au son des insectes et des oiseaux et en se laissant enivrer par l'odeur du bois qui brûle. Un audioguide est à leur disposition (Stallman 1998 ; Pierce Erikson 1999 ; Cook 2001).

En vérité, il y a bien plus, dans ces deux musées, que des dioramas proposant des clichés d'un lointain passé. On y trouve au contraire des représentations historiques qui tiennent compte de la vision actuelle des Autochtones. Les deux expositions font allusion au monde contemporain ; on trouve, par exemple, au Mashantucket, un distributeur automatique – symbole de la réussite des Pequots et rappel ironique de la source de financement du musée. Les deux présentent des photographies et les voix enregistrées d'Amérindiens contemporains, d'Amérindiens du passé ou de membres décédés de la tribu – un Pequot a comparé le musée à un « immense album de famille ». Les deux présentent de l'art contemporain amérindien. Ils sont aussi engagés dans des discussions sur la souveraineté (Erikson 1999 : 46).

Il y a fort à parier que ces musées indiqueront la voie à suivre aux musées de culture et d'histoire amérindiennes aspirant à « l'authenticité ». Il ne fait pas de doute que les musées de province subiront l'influence des expositions organisées dans la métropole, au NMAI, et qu'ils se laisseront inspirer par les projets réalisés, de concert avec des communautés indigènes, des spécialistes non indiens et des muséologues, rassemblés autour d'une même table pour concevoir des dioramas (comme ceux du New York State Museum) ou des expositions d'art (comme celle de la National Gallery), ou encore pour présenter – à l'instar d'autres musées avant eux – des berceaux kiowa et comanche, des masques yup'ik et des paniers pomo provenant de différentes communautés. De nos jours, que ce soit à l'échelle individuelle ou collective, les Amérindiens préfèrent participer à la conception des expositions d'objets qui les concernent et qui relatent leur histoire. Or, cet engagement peut prendre la forme d'une appropriation d'une vision que certains considèrent comme inauthentique, en raison du processus d'indigénisation, comme ce fut le cas à Mille Lacs et à Mashantucket[12].

Réflexion

En bout de ligne, l'authenticité revendiquée par West présente les mêmes signes d'appropriation que les autres initiatives – y compris celles qu'il dénigre. Malgré sa tendance à essentialiser l'authenticité amérindienne, West reconnaît l'existence de plusieurs voix et ne contesterait pas l'autorité ethnique amérindienne, sauf en l'absence de fondement raisonnable de cette autorité. Ainsi, lorsque nous comparons la position de West et du NMAI avec le fait que des Amérindiens ont joué un rôle significatif dans l'organisation d'expositions dans les années 1990, dans les années 1990, nous devons nous résoudre à reconnaître l'authenticité des deux approches critiquées par West, à savoir le diorama et l'exposition d'art. En effet, en dépit de l'évolution remarquable du design et des installations, tous deux nous invitent, sur le plan conceptuel, à recomposer le passé. En fait, de nombreux musées – y compris le NMAI – incitent aujourd'hui à apprécier l'esthétique des objets exposés (qui

12. Voir Peers (2000), Hail (1999), Whitaker (2001), Fienup-Riordan (1999), King (1999).

se traduit dans l'éclairage, l'aménagement de l'espace et le design), qu'ils soient mis en contexte ou non. Dans ses expositions, le NMAI suit la même orientation que, disons, l'American Museum of Natural History dans une exposition récente sur le potlatch (Jonaitis 1991b).

Étant donné que l'hégémonie des objets coïncide et croît avec la valeur que leur confèrent les forces du marché, étant donné également que les peuples autochtones s'approprient de façon ironique ou subversive des expressions culturelles allochtones[13], nous prévoyons que les Autochtones de demain exploreront abondamment les styles d'exposition adoptés jusqu'ici par les non-Indiens lorsqu'ils se sont appropriés l'art et l'artisanat amérindiens, et qu'il n'y aura pas une voix, mais plusieurs voix amérindiennes. Certains associeront les artefacts à la spiritualité – essentielle à l'authenticité de West –, d'autres présenteront des dioramas ou auront des considérations esthétiques empruntées aux musées d'art – versant ainsi dans l'inauthenticité selon West. Certains encore feront écho au NMAI en mettant l'accent sur le présent et en rétablissant la signification culturelle indigène des objets au moyen de leur rapatriement dans les communautés des descendants de leurs auteurs, descendants qui sauront leur accorder un sens culturel (West insiste sur la priorité accordée par le NMAI à la « réclamation culturelle » ou au « rapatriement ») (Dunn 1994)[14]. Il demeure que les objets qui trouvent de nouveaux propriétaires peuvent désormais être traités selon les désirs indigènes. On fera peut-être brûler des herbes de senteur [sweet grass] au-dessus d'eux, on agitera peut-être cette fumée au moyen de plumes d'aigle, et il se peut aussi que l'on s'engage dans la conservation des objets fabriqués traditionnellement dans ces communautés, le tout en signe de changement, de différence, d'appropriation et de renaissance culturelle.

Article original en anglais, traduit par Karen Dorion-Coupal.

---

13. Plus d'un anthropologue a souligné l'importance de comprendre les objets comme des faits sociaux « chargés d'une signification sociale » qui « ne peut être dissociée des objets ou des gestes eux-mêmes ». Voir Howell (1991 : 215). Au sujet des « témoignages » et des plaidoyers, voir Satov (1977 : 238).
14. En 1988, le Native American Graves Repatriation and Protection Act (NAGPRA) a été promulgué à titre de loi. En 1990, quelque 20 000 ensembles de restes humains et 385 000 objets funéraires, sacrés et faisant partie du patrimoine culturel ont été rapatriés en territoire autochtone. Le NMAI a retourné 2000 objets aux Indiens des États-Unis, du Canada et d'Amérique latine (Kinzer 2000). Le processus défie la généralisation. Il n'est pas exempt d'erreurs ou de conflits, et il n'est pas désiré par tous les Autochtones. Il soulève des questions sur la science et les vérités révélées. Il y a autant d'exemples de coopération et de compromis à ce sujet que d'exemples d'animosité, et le problème n'est pas simple. Voir Thomas (2000), Downey (2000), Mihesuah (2000), NAGPRA (2000).

Références

ALEXIE S., 1994, « Beyond Talking Indian Chiefs », *New York Times*, 23 octobre, Section D : 1, 44.

ANQUOS B., 1992, « Native View of the Past is found on "Pathways" », *Indian Country Today*, 19 novembre : s.p.

ASMA S. T., 2001, *Stuffed Animals and Pickled Heads : The Culture and Evolution of Natural History Museums*. Oxford, Oxford University Press.

BERLO J. C. et R. B. PHILLIPS, 1998, *Native North American Art*. Oxford, Oxford University Press.

BOAS F., 1987, « The Occurrence of Similar Inventions in Areas Widely Apart », *Science*, 9 : 485-486.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.

BRONNER S. J., 1989, « Object Lessons : The Work of Ethnological Museums and Collections » : 217-254, *in* S. J. Bronner (dir.), *Consuming Visions : Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. New York, W. W. Norton.

CHANDLER M. V., 1995, « Indians Return to Manhattan », *Denver Rocky Mountain News*, 14 mars, 5D.

CHAPMAN W. R., 1985, « Arranging Ethnology : A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition » : 15-48, *in* G. Stocking Jr. (dir.), *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press.

CLIFFORD J., 1991, « Four Northwest Coast Museums : Travel Reflections » : 212-254, *in* I. Karp et S. D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press.

—, 2004, « Looking Several Ways : Anthropology and Native Heritage in Alaska », *Current Anthropology*, 45 : 5-30.

CONN S., 1998, *Museums and American Indian Intellectual Life, 1876-1926*. Chicago, University of Chicago Press.

COOK S., 2001, « 400 Years of Native American Art at the Mashantucket Pequot Museum », *American Indian Art Magazine*, 26, 4 : 60-67.

COTTER H., 1994, « New Museum Celebrating American Indian Voices, *New York Times*, 28 octobre, 21, 214.

DALL W. H. et F. BOAS, 1887, « Museums of Ethnology and their Classification », *Science*, 9 : 587-589.

DIXON S., 1988, « Glimpsing the Life of New York State », *Northeast Indian Quarterly*, 5, 2 : 42-45.

DORSEY J., 1994, « Museum of the American Indian Tries to do Too Much, Too Noisily », *The Baltimore Sun*, 6 novembre, 1H.

DOWNEY R., 2000, *Riddle of the Bones : Politics, Science, Race and the Story of Kennewick Man*. New York, Copernicus.

DUBIN S. C., 1999, *Displays of Power : Memory and Amnesia in the American Museum*. New York, New York University Press.

DUBROW M., 1995, « National Indian Museum Builds Understanding », *The Boston Herald*, 23 mars : Section 2 : 65.

DUNCAN C., 1995, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. Londres, Routledge.

DUNN A. A., 1994, « Heritage Reclaimed », *New York Times*, 9 octobre : 45, 51.

ERIKSON P. P., 1999, « The Mashantucket Pequot Museum and Research Center », *Museum Anthropology*, 23, 2 : 46-53.

EWERS J. C., 1959, « A Century of American Indian Exhibits in the Smithsonian Institution », *in Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution for 1958*. Washington, U.S. GPO : 513-525.

FAGIN N., 1984, « Closed Collections and Open Appeals : The Two Anthropology Exhibits at the Chicago World's Columbian Exposition of 1893 », *Curator*, 27 : 249-264.

FIENUP-RIORDAN A., 1999, « Collaboration on Display : A Yup'ik Eskimo Exhibit at Three National Museums », *American Anthropologist*, 101 : 339-358.

FOGELSON R. D., 1991, « The Red Man in the White City » : 73-90, *in* D. Hurst Thomas (dir.), *Columbian Consequences, volume 3. The Spanish Borderlands in Pan-American Perspective*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.

FREED S. A., 1966, « The New Eastern Woodland Indians Hall at The American Museum of Natural History », *Curator*, 9 : 267-288.

GAMERMAN A., 1992, « Indian Museum Takes Shelter in Beaux-Arts Wickiup », *Wall Street Journal*, 17 novembre : A16.

GELL A., 1992, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » : 40-63, *in* J. Coote et A. Shelton (dir.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*. New York, Oxford University Press.

GRAY H., 1996, « The Washington State History Museum New Permanent Exhibitions », *Museum Anthropology*, 21, 2 : 83-86.

HAIL B. A., 1999, « Gifts of Pride and Love », *American Indian Art Magazine*, 25, 1 : 42-55.

HARAWAY D., 1989, « Teddy Boy Patriarchy : Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 » : 25-58, *in* D. Haraway (dir.), *Primate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York, Routledge.

HARRIS N. (dir.), 1993, *Grand Illusions : Chicago's World's Fair of 1893*. Chicago, Chicago Historical Society.

HILL R.W. Sr., 2000, « The Museum Indian : Still Frozen in Time and Mind », *Museum News* mai-juin : 40-44, 58-63, 66-67, 74.

HOLMES W. H., 1903, « The Exhibit of the Department of Anthropology », *Annual Report of the United States National Museum for 1901* : 200-218.

HOWELL S., 1991, « Art and Meaning » : 215-237, in S. Hiller (dir.), *The Myth of Primitivism : Perspectives on Art*. Londres et New York, Routledge.

JACKNIS I., 1985, « Franz Boas and Exhibits : On the Limitations of the Museum Method in Anthropology » : 75-111, *in* G. W. Stocking (dir.), *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press.

—, 1991, « Northwest Coast Indian Culture and the World's Columbian Exposition » : 91-118, *in* D. H. Thomas (dir.), *Columbian Consequences. volume 3. The Spanish Borderlands in Pan-American Perspective*. Washington, Smithsonian Institution Press.

JOHNSON H., 1994-2002, « Auction Block », *American Indian Art Magazine* (chronique régulière).

JONAITIS A., 1988, *From the Land of the Totem Poles*. New York, American Museum of Natural History.

—, 1991a, « Review of Pathways of Tradition », *Museum Anthropology*, 17, 1 : 76-82.

—, 1991b, *Chiefly Feasts : The Enduring Kwakiutl Potlatch*. New York, American Museum of Natural History et Seattle, University of Washington Press.

—, 1992, « Franz Boas, John Swanton, and the New Haida Sculpture at the American Museum of Natural History » : 22-61, *in* J. Berlo (dir.), *The Early Years of Native American Art History : The Politics of Scholarship and Collecting*. Seattle, University of Washington Press.

KIDWELL C. S., 1999, « Every Last Dishcloth : The Prodigious Collecting of George Gustav Heye » : 232-258, *in* S. Krech III et B. A. Hail (dir), *Collecting Native America, 1870-1960*. Washington, Smithsonian Institution Press.

KING J. C. H., 1996, « The Eugene and Clare Thaw Collection of American Indian Art », *American Indian Art Magazine*, 21, 3 : 36-43.

—, 1999, « Pomo Indian Basket Weavers. Their Baskets and the Art Market », *American Anthropologist*, 101 : 619-627.

KINZER S., 2000, « Museums and Tribes : A Tricky Truce », *New York Times*, 24 décembre, Section 2 : 1, 44.

KRAFT R., A, 1994, « Mixed Review for Indian Museum », *The Plain Dealer*, 30 décembre 1994, 21.

—, 1995, « Museum Promises More than it Delivers », *The Gazette* (Montréal), 21 janvier : H10.

KRECH III S., 1994, « Voices, Museums, Representations », *Museum Anthropology*, 18, 2 : 3-8.

MASON O. T., 1887, « The Occurrence of Similar Inventions in Areas Widely Apart », *Science*, 9 : 534-535.

—, 1894, « Ethnological Exhibit of the Smithsonian Institution at the World's Columbian Exposition » : 208-216, *in* C. S. Wake (dir.), *Memoirs of the International Congress of Anthropology*. Chicago, Schulte Publishing Company.

—, 1895, « Remarks on exhibitions at World's Columbian Exposition » : 127-129, *in Report of Assistant Secretary, Annual Report of the United States National Museum for* 1893. Washington, Smithsonian Institution.

MIHESUAH D., 2000, *Repatriation Reader : Who Owns Indian Remains?* Lincoln, University of Nebraska Press.

NAGPRA, 2000, *Museum News*, n° 10, septembre-octobre.

NICHOLSON T. D., 1973, « The Hall of Man in Africa at The American Museum of Natural History », *Curator,* 16 : 5-24.

PEERS L., 2000, « Native Americans in Museums », *Anthropology Today*, 16, 6 : 8-13.

PENNEY D. W., 2000, « The Poetics of Museum Representations : Tropes of Recent American Indian Art Exhibitions » : 47-65, *in* R. West (dir.), *The Changing Presentation of the American Indian. Museums and Native Culture*. Washington, National Museum of the American Indians, Smithsonian Institution.

PRESTON D. J., 1988, *Dinosaurs in the Attic : An Excursion into the American Museum of Natural History*. New York, Ballantine.

PRICE S., 1989, *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago, University of Chicago Press.

RYDELL R. W., 1984, *All the World's a Fair : Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago, University of Chicago Press.

RUSHING W. J. III, 1999, *Native American Art in the Twentieth Century*. Londres, Routledge.

—, 1992, « Marketing the Affinity of the Primitive and the Modern : René d'Harnoncourt and "Indian Art of the United States" » : 191-236, *in* J. C. Berlo (dir.), *The Early Years of Native American Art History*. Seattle, University of Washington Press.

SATOV M., 1997, « Catalogues, Collectors, Curators : The Tribal Art Market and Anthropology » : 215-241, *in* J. MacClancy (dir.), *Contesting Art : Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford et New York, Berg.

SHELTON A., 1994, « Cabinets of Transgression : Renaissance Collections and the Incorporation of the New World » : 177-203, *in* J. Elsner et R. Cardinal (dir.), *The Cultures of Collecting*. Cambridge, Harvard University Press.

SIMPSON M. G., 1996, *Making Representations : Museums in the Post-Colonial Era*. Londres et New York, Routledge.

STALLMAN L., 1998, « Mashantucket-Pequot Museum », *Curator*, 31 : 275-278.

STRICKLAND C., 1995, « American Indians Guide Their Own History », *Christian Science Monitor*, 13 janvier : 10.

SWAUGER J. L., 1975, « Anthropological Exhibits Should Be More Than Curio Cabinets », *Curator*, 18 : 115-119.

THOMAS D. H., 2000, *Skull Wars : Kennewick Man, Archaeology, and the Battle for Native American Identity*. New York, Basic Books.

VOGEL S., 1991, « Always True to the Object, in Our Fashion » : 191-204, *in* I. Karp et S. D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures*. Washington, Smithsonian Institution Press.

WEINRAUB J., 1992, « In NY, Indian "Tradition" with a Twist », *Washington Post*, 23 novembre : B1, B8.

—, 1994, « The New Face of the American Indian », *Washington Post*, 30 octobre : G1, G4.

WEST R., 2000, *The Changing Presentation of the American Indian : Museums and Native Cultures*. Washington, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

WHITAKER K., 2001, « Review of Gifts of Pride and Love », *American Anthropologist*, 103 : 803-808.

ZIMMERMAN D., 1994, « Native Americans Have their Say in New Museum », *USA Today*, 27 octobre : 5D.

ZUCK B., 1994, « New Museum Dedicated to American Indians has Noble Intentions », *The Columbus Dispatch*, 18 décembre : G1.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

Le passé recomposé : une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis

À partir d'une réflexion sur l'évolution des collections et des expositions d'artefacts et d'objets d'art amérindiens aux États-Unis depuis le 19e siècle, l'auteur brosse un tableau des principales mutations des pratiques de catégorisation et d'exposition des collections ethnographiques aux États-Unis. Si au 19 e siècle la rage de l'ordre incite les conservateurs à organiser les collections à partir de critères de forme et de fonctions des objets, au tournant du 20e siècle, sous l'influence de Franz Boas, ils s'appuient de plus en plus sur la géographie et les histoires culturelles pour catégoriser les objets et construire de nouvelles typologies. En muséologie, cette nouvelle orientation s'est traduite par les dioramas destinés à reconstituer un aspect du mode de vie traditionnel d'un groupe donné. Plus récemment, les musées américains tendent à esthétiser fortement les artefacts amérindiens pour en faire des objets d'art alors que les Amérindiens « patrimoinisent » les objets rapatriés des musées d'État.

Mots clés : Krech, art amérindien, muséologie, diorama

Back to the Future: Reflections on Exhibiting American Indian Art and Artifact in the United States

Reflecting on changes in the collections and exhibitions of Amerindian fine art objects and artifacts in the United States since the 19th century, the author outlines the principal transformations in the way ethnographic collections have been categorized and displayed. In the 19th century, the mania for order led curators to organize collections based on form and function. However, in the early 20th century, under the influence of Franz Boas, geography and cultural histories were increasingly used to categorize objects and build new typologies. In museology, this new approach found expression in dioramas that aimed to reconstitute an aspect of the traditional lifestyle of a particular group. More recently, American museums have had a strong tendency to aestheticize Amerindian artifacts, focusing on their qualities as fine art, while Amerindians have focused instead on the "heritage value" of objects repatriated from State museums.

Key words : Krech, Amerindian art, museology, diorama

¿Pasado recompuesto? Una reflexión sobre las exposiciones de arte y artefactos amerindios en los Estados Unidos

A partir de una reflexión sobre la evolución de las colecciones y de las exposiciones de artefactos y objetos de arte amerindios en los Estados Unidos desde el siglo XIX, el autor bosqueja un cuadro de las principales mutaciones de las prácticas de clasificación y de exposición de las colecciones etnográficas en los Estados Unidos. Si en el siglo XIX, la pasión por el orden incita a los conservadores a organizar las colecciones basándose en criterios de forma y de función de los objetos, al iniciarse el siglo XX, gracias a la influencia de Franz Boas, se apoyan cada vez más en la geografía y la historia cultural para clasificar los objetos y construir nuevas topologías.

En museología, esta nueva orientación se traduce en los dioramas destinados a reconstituir aspectos de la vida tradicional de un grupo dado. Últimamente, los museos americanos tienden a estatizar fuertemente los artefactos amerindios para convertirlos en objetos de arte mientras que los Amerindios 'patrimonializan' los objetos que han repatriado.

Palabras clave : Krech, arte amerindio, museología, dioramas

Shepard Krech III
Department of Anthropology
Box 1921, 128 Hope Street
Brown University
Providence, RI 02912
États-Unis
krech@brown.edu