

***Bête Noire* de Kent Monkman, la revanche par le diorama** ***Bête Noire* by Kent Monkman. Revenge by Diorama**

Jean-Philippe Uzel

Number 109, Winter 2015

Diorama

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73321ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uzel, J.-P. (2015). *Bête Noire* de Kent Monkman, la revanche par le diorama / *Bête Noire* by Kent Monkman. Revenge by Diorama. *Espace*, (109), 28–39.

Bête Noire
de Kent Monkman,
la revanche
par le diorama

Jean-Philippe Uzel

***Bête Noire* by Kent Monkman. Revenge by Diorama**

Les premiers dioramas représentant des animaux dans leur habitat naturel furent introduits dans les musées d'histoire naturelle, en Amérique du Nord, à la fin des années 1880. Si ces nouveaux dispositifs étaient directement inspirés des dioramas que Louis Daguerre avait mis au point en 1822, ils s'en distinguaient toutefois sur un point crucial : l'introduction de la troisième dimension. Alors que les dioramas de Daguerre étaient avant tout des spectacles de théâtre, qui cherchaient à créer l'illusion de la réalité par des effets d'éclairage de scènes peintes sur les deux faces d'une toile, les dioramas de musée atteignirent cet objectif de façon beaucoup plus efficace en jouant sur la contiguïté visuelle entre une scène en trois dimensions, contenant une ou plusieurs figures, et un fond panoramique peint en trompe-l'œil. Ce nouveau dispositif, qui se voulait à la fois didactique et distrayant, offrait un étrange mélange de réalité et de fiction : d'un côté, la peau ou le plumage des animaux naturalisés et des éléments végétaux ramenés après chacune des expéditions sur le site représenté; de l'autre, un paysage et un décor peints et des figures soigneusement sculptées pour donner l'impression d'être saisies sur le vif. Car les figures qui composaient les premiers dioramas de musée étaient d'abord soigneusement sculptées en argile pour reproduire les moindres détails de l'anatomie animale avant d'être recouvertes de peau². Le résultat du dispositif était spectaculaire : le public contemplant la scène derrière une vitre se retrouvait littéralement plongé dans un environnement naturel avec une efficacité illusionniste qui n'avait jamais été atteinte par les arts visuels, même si ceux-ci en avaient rêvé dès l'antiquité grecque avec les trompe-l'œil de la peinture de théâtre – on se souvient de l'anecdote des oiseaux venant picorer les raisins peints par Zeuxis relatée par Plin l'Ancien. L'apparition, à partir des premières années du XX^e siècle, des dioramas ethnographiques, mettant en scène des figures humaines en plâtre représentant les Premiers Peuples, ne fera qu'amplifier l'aspect fantastique du dispositif.

The first dioramas to represent animals in their natural habitat were introduced into North American natural history museums at the end of the 1880s. Although these displays were directly inspired by the dioramas Louis Daguerre had devised in 1822, they differed with regard to one crucial point: the introduction of the third dimension. While Daguerre's dioramas were above all theatrical shows that sought to create the illusion of reality through lighting effects on scenes painted on both sides of a canvas, the museum dioramas achieved this in a far more effective way by playing on the visual contiguity between a three dimensional scene, containing one or several figures, and a panoramic backdrop painted in trompe-l'œil.¹ This new display, which strove to be both educational and entertaining, presented a strange mixture of reality and fiction. On the one hand, the fur or plumage of stuffed animals and the plant elements that were added after each expedition to the represented site, and on the other, a painted landscape and setting, as well as figures that were carefully sculpted to reproduce a sense of live action. To this end, these figures, which made up the initial museum dioramas, were first meticulously shaped in clay to render the slightest details of the animals' anatomy and then covered with the skin layer.² The result of the display was spectacular: the public, viewing the scene from behind a glass pane, was literally immersed in a natural environment with an illusionistic effectiveness that had never been achieved in the visual arts, even if it had been dreamed of this since Greek antiquity with trompe-l'œil and theatre set painting—a case in point being the anecdote, recounted by Pliny the Elder, about birds flying down to peck at the grapes painted by Zeuxis. At the dawn of the 20th century, the appearance of ethnographic dioramas in which figures made out of plaster represented the First Peoples, was to further intensify the display's fantastic aspect.





One understands why the diorama's pre-film aesthetic with its combination of painting, sculpture, photography and theatre, nowadays fascinates contemporary artists such as Marcel Dzama, Dominique Gonzalez-Foerster and so on with its dreamy and spectacular dimension, which reactivates the animist reflex images have always been triggered in the human mind. Among these artists, contemporary Indigenous artists have particularly focused on exploring the ideological mechanisms at work in the displays. Actually, the very first dioramas dedicated to wildlife were not only intended to educate or entertain, they were also created to sharpen the national sentiment of American citizens by teaching them to respect and love the country's vast spaces, the wilderness that distinguished the United States from most of the industrialized countries. We know, for instance, that the American president Theodore Roosevelt created some wildlife refuges, such as the Pelican Island National Wildlife Refuge in Florida in 1903, after having seen the dioramas of these sites at the American Museum of Natural History (AMNH) in New York. This concern for protecting endangered species rapidly spread to Indigenous peoples, but with a major difference in regard to the pelicans or buffaloes: it is not the future of these peoples that was the object of conservation, but their past.³ The ethnographic dioramas were effectively the perfect expression of the Vanishing Indian,⁴ this widely held belief at the time that the Aboriginal peoples of the Americas (Plains Indians, Inuit, Peruvian Indians) were facing accelerated extinction and that it was urgent to preserve the traces of their glorious past, which occurred before their contact with the Europeans. This myth, which was as widespread in the nascent field of anthropology and the mass entertainment industry (universal exhibitions, movies, parades) as in modern art, the primitivist reaction that can be traced back to the 19th century, was not solely based on the observation of a dramatic demographic decline in Indigenous populations—quite real at the end of the 19th century—it was also very much fuelled by the idea that the “noble Indian” could not resist the assault of modern civilization and would soon be completely assimilated by it.

It is precisely this myth of the Vanishing Indian and its stereotyped conception of First Peoples that contemporary Indigenous artists nowadays seek to overthrow by revisiting the diorama display. This was the case, for example, with two works presented at the second edition of the Contemporary Native Art Biennial at Art Mûr in Montréal (May-June 2014): Wendy Red Star's (Crow) photographic series *The Four Seasons* (2006) played on the kitsch and overstated aspect of ethnographic dioramas, and Adrian Stimson's (Blackfoot) installation *Beyond Redemption* (2010) questioned, among other things, the role of sculpture in dioramas, presenting a stuffed buffalo surrounded by several buffalo pelts simply laid on pedestals. But it is undoubtedly Kent Monkman a Cree/Anglo/Irish artist who has embarked on this exploration with the greatest fervour in his yearly productions (one installation per year since 2011) that focus directly on the aesthetics of the diorama. In 2011, *The Collapsing of Time and Space in an Ever Expanding Universe* recreated a Parisian apartment lodging Miss Chief Eagle Testikle, the artist's alter ego, and various stuffed animals (a beaver, a coyote, a raven); *Lot's Wife* in 2012, a tribute to the artist's Cree grandmother, presented a dialogue between sculpture and video, and in 2013, *The Big Four*, an installation in which video also played an important role, was produced for the 100th anniversary of the Calgary Stampede. The last installation to date, *Bête Noire*, first presented in



Wendy Red Star, *Fall* (from the series *Four Seasons*), 2006. Photograph, 76 x 101 cm.
Photo : Wendy Red Star. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et des galeries/ Courtesy of the artist and galerie Art Mûr and Bockley Gallery.

spring 2014 at Sargent's Daughters gallery in New York and then at the new biennial in Santa Fe *SITelines: New Perspectives on Art of the Americas* until the beginning of 2015, is the most interesting for our purposes because it is the one among the four works that most faithfully reproduces the original diorama. One of the singularities of *Bête Noire* is that it is not concerned with the aesthetics of the diorama *in general*, but cites a very specific diorama: the one that welcomes visitors at the Manitoba Museum in Winnipeg. This diorama, which was created in 1970,⁵ shows a 19th century buffalo hunt in the Red River region where the Metis Nation was founded.⁶ The foreground is made up of a Metis hunter on horseback holding a shotgun as he chases a stampeding buffalo herd. The spectacular effect is heightened by the visitors' position in front of the buffalos, literally in the centre of the action. The reference to this diorama has a personal dimension for Monkman, who was born in Ontario to a Cree father and an Anglo-Irish mother, but who spent his entire childhood in Winnipeg. He recounts how he visited the Manitoba Museum on several occasions with his school and how he always came away feeling disturbed by the difference he observed between the Metis hunter frozen in a glorious past and the Native people in downtown Winnipeg, many of whom are homeless.⁷ In the *Bête Noire* installation, the Manitoba Museum diorama echoes a painting of panoramic dimensions (180 x 301 cm), *The Last of the Buffalo* (1888), by landscape painter Albert Bierstadt, one of the 19th century artists Monkman has most often “revisited” due to his historical omissions and errors regarding the First Nations. This is also the case with this



Wendy Red Star, *Winter* (from the series *Four Seasons*), 2006. Photograph, 76 x 101 cm. Photo : Wendy Red Star. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et des galeries/ Courtesy of the artist and galerie Art Mûr and Bockley Gallery.



Wendy Red Star, *Indian Summer* (from the series *Four Seasons*), 2006. Photograph, 76 x 101 cm. Photo : Wendy Red Star. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et des galeries/ Courtesy of the artist and galerie Art Mûr and Bockley Gallery.

On comprend que l'esthétique pré-cinématographique du diorama qui intègre peinture, sculpture, photographie et théâtre passionne aujourd'hui les artistes contemporains (Marcel Dzama, Dominique Gonzalez-Foerster...) pour sa dimension onirique et spectaculaire qui réactive les réflexes animistes que la pensée humaine a toujours eus relativement aux images. Parmi eux, les artistes contemporains autochtones explorent tout particulièrement les mécanismes idéologiques du dispositif. En effet, les tout premiers dioramas consacrés à la faune sauvage n'avaient pas pour seul objectif d'être éducatifs ou distrayants, ils furent également créés pour aiguïser le sentiment national du citoyen américain en lui enseignant le respect et l'amour des grands espaces, cette *wilderness* qui distinguait les États-Unis de la plupart des pays industrialisés. On sait, par exemple, que le président américain Theodore Roosevelt créa certaines réserves animalières, tel le Pelican Island National Wildlife Refuge en Floride, en 1903, après avoir vu les dioramas de ces sites à l'American Museum of Natural History (AMNH) de New York. Ce souci de protection des espèces menacées s'est rapidement étendu aux peuples autochtones avec cependant une différence majeure par rapport aux pélicans ou aux bisons : ce n'est pas l'avenir de ces peuples que l'on souhaitait préserver, mais bien leur passé³. Les dioramas ethnographiques étaient, en effet, la parfaite expression du mythe du *Vanishing Indian*⁴, cette croyance alors largement répandue selon laquelle les peuples autochtones d'Amérique (Indiens des plaines, Inuits, Indiens du Pérou) étaient en voie d'extinction rapide et qu'il était urgent de fixer les traces de leur passé glorieux situé avant le premier contact avec les Européens.

Ce mythe, qui était aussi bien partagé par l'anthropologie naissante et l'industrie du spectacle de masse (expositions universelles, cinéma, parades) que par l'art moderne dont les réflexes primitivistes datent de la fin du XIX^e siècle, n'avait pas pour seul fondement le constat d'une chute démographique vertigineuse des populations autochtones, bien réelle à la fin du XIX^e siècle, mais il se nourrissait surtout de l'idée que le « noble Indien » ne résisterait pas à l'assaut de la civilisation moderne qui aurait tôt fait de l'assimiler complètement.

C'est précisément ce mythe du *Vanishing Indian*, et ses conceptions stéréotypées des Premiers Peuples, que les artistes contemporains autochtones cherchent aujourd'hui à renverser en revisitant le dispositif du diorama. C'était le cas, par exemple, de deux œuvres présentées lors de la deuxième édition de la Biennale d'art contemporain autochtone à la galerie Art Mûr de Montréal (mai-juin 2014) : la série de photographies *The Four Seasons* (2006) de Wendy Red Star (Crow) jouait sur le côté kitsch et surfait des dioramas ethnographiques et l'installation *Beyond Redemption* (2010) d'Adrian Stimson (Pied Noir) interrogeait, entre autres, le rôle de la sculpture dans les dioramas en présentant un bison naturalisé entouré de plusieurs peaux de bison simplement déposées sur des socles. Mais c'est sans aucun doute l'artiste Cri/Anglo-Irlandais Kent Monkman qui s'est lancé dans cette exploration de la façon la plus intense en produisant, depuis 2011, une installation par an directement centrée sur l'esthétique du diorama. En 2011, *The Collapsing of Time and Space in an Ever Expanding Universe* reconstituait un appartement



Adrian Stimson, *Beyond Redemption*, 2010. Bison empaillé, peaux de bison et croix noires/Taxidermied buffalo, buffalo robes, black crosses. Photo : Eve Kotyk. Avec l'aimable autorisation de/Courtesy of the galerie Art Mûr.

painting, the title of which as well as certain of its iconographic elements (such as the pile of carcasses) insinuate that the First Nations hunters, armed solely with their spears, were responsible for the near extinction of the buffalo in the 19th century, when it is obvious that this was due to hunters of European descent, among whom Buffalo Bill is the most famous, who were involved in the very profitable fur trade. Let us also note that Monkman is, of course, aware of the fact that the myth of the Vanishing Indian often associated the fate of the First Nations with that of the buffaloes, the populations of both having declined from several tens of millions before the arrival of the Europeans to several hundred thousand by the mid 19th century. For example, during his travels to the prairies in 1832-1839 the American painter and traveler George Catlin, another of Monkman's favourite targets, wrote down his "contemplations on the probable extinction of buffaloes and Indians."⁸

Bête Noire thus directly takes on the myth of the Vanishing Indian that permeates the Winnipeg diorama. While the panoramic backdrop is an almost literal reworking of the background in Bierstadt's painting (a vast valley with grazing buffaloes), the foreground is a three-dimensional scene reproducing a particular type of buffalo hunt. On a grass and

shrub-covered mound, the display shows a life-size wax statue of Miss Chief, perched on a real motorbike, contemplating a buffalo at her feet that she has just shot down with two pink arrows. Her arms open, in a gesture of visible satisfaction and pride, the Indian princess appears to be conversing with a stuffed coyote standing not far from her. The slain buffalo is reduced to a two-dimensional cubist collage that strongly contrasts with the volume of the other figures. The flatness clearly refers to the modernist dogma of painting as decreed by Clement Greenberg, but also primitivism, which strongly impacted the modernist tradition, from Gauguin to Picasso and Emily Carr. Fascinated by the forms of primeval art and convinced that the golden age of Indigenous peoples belonged to a time immemorial, this modernist primitivism also partakes in the myth of the Vanishing Indian. Traces of this belief can also be found in contemporary art, as in *I like America, America likes me* by Joseph Beuys who came to New York in 1974 to dialogue with a coyote, which symbolized the First Nations' spirituality, but also, according to him, their extinction. With *Bête Noire* the artist makes a tit-for-tat proposition: primitivism is dead and it's Miss Chief who is radiant.



Kent Monkman, *The Big Four*, 2013.
Installation multimedia/Multimedia
installation, dimensions variables/variable
dimensions. Photo : avec l'aimable
autorisation de/Courtesy of the Glenbow
Museum Collection.

parisien occupé par Miss Chief Eagle Testikle, l'alter ego de l'artiste, et différents animaux naturalisés (un castor, un coyote, un corbeau); *Lot's Wife*, en 2012, se présentait comme un dialogue entre sculpture et vidéo en forme d'hommage à la grand-mère crie de l'artiste et, en 2013, *The Big Four*, une installation produite à l'occasion du centième anniversaire du Stampede de Calgary faisait également une large place à la vidéo. La dernière installation en date, *Bête Noire*, était présentée au printemps 2014, à galerie Sargent's Daughters à New York, et ensuite à la nouvelle biennale de Santa Fe *SITelines: New Perspectives on Art of the Americas* jusqu'au début de l'année 2015, est la plus intéressante pour notre propos, car c'est des quatre installations celle qui reproduit le plus fidèlement le dispositif original du diorama. Une des singularités de *Bête Noire* est qu'elle ne vise pas l'esthétique du diorama *en général*, mais qu'elle cite un diorama bien précis : celui qui accueille les visiteurs

du Manitoba Museum à Winnipeg. Ce diorama réalisé en 1970⁵ représente une chasse aux bisons, au XIX^e siècle, dans la région de la rivière Rouge où a été fondée la Nation métisse⁶. Le premier plan est composé d'un chasseur métis à cheval, une carabine à la main, poursuivant un troupeau de bisons lancés à vive allure. L'effet spectaculaire est renforcé par le fait que le spectateur se retrouve face à la horde des bisons, littéralement au cœur de l'action. La référence à ce diorama a une dimension personnelle pour Monkman qui est né en Ontario d'un père crie et d'une mère Anglo-Irlandaise, mais qui a passé toute son enfance à Winnipeg. Il raconte avoir visité à plusieurs reprises avec son école le Manitoba Museum duquel il ressortait toujours perturbé en constatant la différence qui pouvait exister entre le chasseur métis figé dans un passé glorieux et les Autochtones au centre de Winnipeg, pour une grande part itinérants⁷. Dans l'installation *Bête Noire*, le diorama du musée du Manitoba fait



Kent Monkman, *The Collapsing of Time and Space in an Ever Expanding Universe*, 2011. Installation multimédia/ Multimedia installation, 6,4 X 4,2 X 4,9 cm.
Photo : avec l'aimable autorisation de/ Courtesy of Plug In ICA, Collection of La Maison Rouge.



Kent Monkman, *Lot's Wife*, 2012.
Installation multimedia/Multimedia
installation, dimensions variables/
variable dimensions. Photo : Elaine
Stocki for the Winnipeg Art Gallery
Collection of Vickie and Kent Logan/
The Denver Art Museum.

écho à un tableau au format panoramique (180 x 301 cm), *The Last of the Buffalo* (1888), du peintre paysagiste Albert Bierstadt, un des artistes du XIX^e siècle le plus souvent « revisité » par Monkman pour ses oublis et ses erreurs historiques concernant les Premières Nations. C'est encore le cas dans cette toile dont le titre et certains éléments iconographiques (comme l'amoncellement de carcasses) laissent entendre que les chasseurs des Premières Nations, armés de leur seule lance, seraient responsables de la quasi-extinction des bisons au XIX^e siècle, alors que ce sont évidemment les chasseurs d'origine européenne, dont le plus connu, Buffalo Bill, qui se livrait au très lucratif commerce de la fourrure. Ajoutons que Monkman est, bien entendu, au fait que le mythe du *Vanishing Indian* a souvent associé le destin des Premières Nations et celui des bisons, les uns et les autres étant passés de plusieurs dizaines de millions d'individus avant l'arrivée des Européens à quelques centaines de milliers au milieu du XIX^e siècle. Le peintre et voyageur américain George Catlin, une des autres cibles favorites de Monkman, a par exemple couché sur papier ses « réflexions sur la probable disparition totale des bisons et des Indiens⁸ » lors de son voyage dans les plaines en 1832-1839.

Bête Noire s'en prend donc très directement au mythe du *Vanishing Indian* qui imprègne le diorama de Winnipeg. Si la toile de fond panoramique est une reprise quasi littérale de l'arrière-plan du tableau de Bierstadt (une immense vallée dans laquelle paissent des bisons), la scène de premier plan reproduit en trois dimensions une chasse au bison d'un genre particulier. On peut y voir, sur un monticule parsemé d'herbes et de plantes, une statue en cire grandeur nature de Miss Chief juchée sur une véritable moto, qui contemple à ses pieds le bison qu'elle vient d'abattre de deux flèches roses. Les bras ouverts, dans un geste de satisfaction et de fierté évident, la princesse indienne semble dialoguer avec un coyote naturalisé qui se tient près d'elle. Le bison abattu est, quant à lui, réduit à un collage cubiste en deux dimensions qui contraste fortement avec le volume des autres figures. Cette planéité renvoie bien entendu au dogme moderniste de la peinture édicté, en son temps, par Clement Greenberg, mais également au primitivisme qui a imprégné toute la tradition moderniste, de Gauguin à Picasso en passant par Emily Carr. Ce primitivisme moderniste, fasciné par les formes de l'art premier, participait lui aussi au mythe du *Vanishing Indian*, persuadé que l'âge

While Kent Monkman once again shows us that he is indeed the present-day “bête noire” of 19th and 20th century colonial visual culture, his last installation also emphasizes one of the internal contradictions that has haunted the museum diorama since its inception: its fantastic dimension has always linked it to carnival shows—even if its promoters vigorously attempted to deny this facet, highlighting the educational mission of the display. Nevertheless, for the late 19th century New York public there was no real difference between the AMNH and P.T. Barnum’s American Museum (nicknamed the “prince of charlatans,” Barnum remains famous for his freak shows), which owned the most beautiful collection of natural history of the period, but exhibited it primarily for sensationalist purposes. Due to a strange combination of circumstances, Barnum’s museum, also located in New York, burned to the ground in 1868 several months before the AMNH opened, which consequently was viewed as the former’s successor in matters of show business. Moreover, one of the AMNH’s early highlights was the diorama *Arab Courier Attacked by Lions* by the French taxidermist Jules Verreaux, which combined stuffed animals and a plaster human figure in a highly dramatic scene.⁹ Uncomfortable with the success of this not particularly educational display, the AMNH directors sold it to the Carnegie Museum of Natural History in Pittsburgh where it is still on view to this day. This enchanting aspect of the diorama, which reawakens the viewer’s animist reflexes, is still very much present in contemporary audiences, as was borne out by the success of the 2006 Hollywood comedy *A Night at the Museum*, in which the diorama’s wax figures came to life at night, one of whom was Sacagawea, the young Shoshone woman who was the guide and interpreter for the Lewis and Clark expedition in the early 19th century. In *Bête noire*, it is not Sacagawea who comes back to life, but rather Miss Chief, who is determined to take her revenge on colonial cultural history.

Translated by Bernard Schütze

1. Always seeking to enhance the realistic effect, in the 1830s Daguerre introduced objects or live animals at the foot of these dioramas, but without however modifying the general logic of his display. See Stephen Quinn, *Windows on Nature*, 2006, New York, Abrahm/AMNH, p. 13.
2. [http://www.amnh.org/explore/amnh.tv/\(watch\)/restoring-the-hall-of-north-american-mammals/modeling-animals-in-habitat-dioramas](http://www.amnh.org/explore/amnh.tv/(watch)/restoring-the-hall-of-north-american-mammals/modeling-animals-in-habitat-dioramas). Accessed on August 27, 2014.
3. Even today visitors to the third floor of the AMNH can see the sequence of dioramas dedicated to the birds of North America, the primates and then the Woodland and Plains “Indians.”
4. Brewton Berry, “The Myth of the Vanishing Indian,” *Phylon*, 1960, vol. 21, no. 1, p. 51-57.
5. Note that in January 2014, the Manitoba Museum inaugurated a new mini-diorama titled *The Aschikibokahn mini-diorama*, showing the activities of an Anishinaabe family about 800 ago.
6. Though the bison (or North American buffalo) is one of the most often represented species in the natural history dioramas, several ethnographic dioramas represent Aborigines hunting buffaloes, such as the one at the Milwaukee Public Museum, or in the process of skinning the bovids after the hunt, as is the case for the one displayed at the Batoche National Historical site museum.
7. Statement made by the artist during a public talk at the Cinémathèque québécoise de Montréal on January 29, 2014.
8. George Catlin, *Letters And Notes On The Manners, Customs, And Conditions Of North American Indians*, vol. I, letter 31., New York, Wiley & Putnam, 1842, p. viii.
9. Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 27-28.

Jean-Philippe Uzel is an art history professor at the Université du Québec à Montréal and a member of the Centre interuniversitaire d’études et de recherches autochtones (CIÉRA). In 2012-2013 he held the Chaire d’études du Québec contemporain at the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. His research interests broadly focus on the relationships among the visual arts, culture and society within the aesthetics of modernity. He has recently published several articles on contemporary aboriginal art in collective works in Quebec (*Monde et réseaux de l’art*, 2000; *L’Indécidable*, 2008) and abroad (*Cannibalismes disciplinaires*, 2009 ; *La fonction critique de l’art*, 2009).

d'or des populations autochtones appartenait à un passé immémorial. On retrouve encore des traces de cette croyance dans l'art contemporain, comme le prouve *I like America, America likes me* de Joseph Beuys venu, en 1974, à New York pour dialoguer avec un coyote qui symbolisait la spiritualité des Premières Nations, mais aussi, d'après lui, leur extinction. *Bête Noire* se présente donc comme la réponse du berger à la bergère; c'est le primitivisme qui est mort et c'est Miss Chief qui est resplendissante.

Si Kent Monkman nous prouve une nouvelle fois qu'il est bien aujourd'hui la « bête noire » de la culture visuelle coloniale des XIX^e et XX^e siècles, sa dernière installation met aussi l'accent sur une des contradictions internes qui hante le diorama de musée depuis ses débuts : sa dimension fantastique l'a toujours tiré du côté du spectacle de foire – même si ses promoteurs ont tout fait pour nier cet aspect au nom de la mission éducative du dispositif. Pour le public new-yorkais de la fin du XIX^e siècle, il n'y avait cependant pas de véritable différence entre l'AMNH et l'American Museum de P.T. Barnum (ce dernier surnommé le « prince des charlatans » est resté célèbre pour ses *freak shows*) qui possédait les plus belles collections d'histoire naturelle de son époque, mais exposées avant tout dans un but sensationnaliste. Par un étrange concours de circonstances, le musée de Barnum, situé lui aussi à New York, brûla complètement en 1868 quelques mois avant l'ouverture de l'AMNH qui, du coup, fut perçu comme le successeur du premier en matière de *show business*. L'un des clous de l'AMNH, dans ses premières années, fut d'ailleurs le groupe du taxidermiste français Jules Verreaux, *Un messenger arabe attaqué par des lions*, qui mêlait, dans une scène hautement dramatique, animaux naturalisés et figure humaine en plâtre⁹. Mal à l'aise quant au succès remporté par cet ensemble très peu didactique, les responsables de l'AMNH le cédèrent au Carnegie Museum of Natural History de Pittsburgh où on peut le voir encore aujourd'hui. Cette dimension féérique du diorama, qui ranime les réflexes animistes du spectateur, est encore bien présente dans le public d'aujourd'hui, comme l'a mis en évidence le succès remporté par la comédie hollywoodienne *A Night at the Museum*, en 2006, dans lequel les figures de cire des dioramas reprenaient vie la nuit, dont Sacagawea la jeune Shoshone qui avait servi de guide et d'interprète à l'expédition Lewis et Clark au début du XIX^e siècle. Avec *Bête noire*, ce n'est plus Sacagawea qui revit, mais bien Miss Chief, décidée à prendre sa revanche sur l'histoire culturelle coloniale.

1. Cherchant toujours à accentuer l'effet de réalité, Daguerre introduisit, dans les années 1830, des objets ou des animaux vivants au pied de ses dioramas, mais sans modifier pour autant la logique générale de son dispositif; Cf. Stephen Quinn, *Windows on Nature*, 2006, New York, Abrahm/AMNH, p. 13.
2. <http://www.amnh.org/explore/amnh.tv/watch/restoring-the-hall-of-north-american-mammals/modeling-animals-in-habitat-dioramas>. Consulté le 27 août 2014.
3. Tout visiteur de l'AMNH peut encore voir, aujourd'hui, se succéder, au troisième étage du musée, les dioramas consacrés aux oiseaux d'Amérique du Nord, aux primates, et aux « Indiens » des Woodlands et des plaines.
4. Brewton Berry, « The Myth of the Vanishing Indian », *Phylon*, 1960, vol. 21 n° 1, p. 51-57.
5. Notons qu'en janvier 2014 le Musée du Manitoba a inauguré un nouveau mini-diorama intitulé *The Aschikibokahn mini-diorama* représentant la vie d'une famille anishinaabe il y a 800 ans.
6. Si le bison est une des espèces le plus souvent représentée dans les dioramas d'histoire naturelle, plusieurs dioramas ethnographiques représentent des Autochtones chassant des bisons, comme au Milwaukee Public Museum, ou encore se livrant au dépeçage des bovidés après la chasse comme au musée du Lieu historique national de Batoche en Saskatchewan.
7. Propos tenus par l'artiste lors d'une conférence publique à la Cinémathèque québécoise de Montréal le 29 janvier 2014.
8. George Catlin, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Albin Michel, 1992 (1844), p. 287-297.
9. Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 27-28.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Il a été, en 2012-2013, titulaire de la Chaire d'études du Québec contemporain à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Son champ d'expertise porte, d'une manière générale, sur les rapports entre les arts visuels, la culture et la société au sein de la modernité esthétique. Il a publié, ces dernières années, plusieurs articles sur l'art autochtone contemporain dans des ouvrages collectifs au Québec (*Monde et réseaux de l'art*, 2000 ; *L'Indécidable*, 2008) et à l'étranger (*Cannibalismes disciplinaires*, 2009 ; *La fonction critique de l'art*, 2009).