



HAL
open science

Éthique et esthétique de la taxidermie contemporaine : interroger la pertinence de la taxidermie d'art dans la production artistique du XXI^e siècle

Marion Maneval

► **To cite this version:**

Marion Maneval. Éthique et esthétique de la taxidermie contemporaine : interroger la pertinence de la taxidermie d'art dans la production artistique du XXI^e siècle. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03467970

HAL Id: dumas-03467970

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03467970>

Submitted on 6 Dec 2021

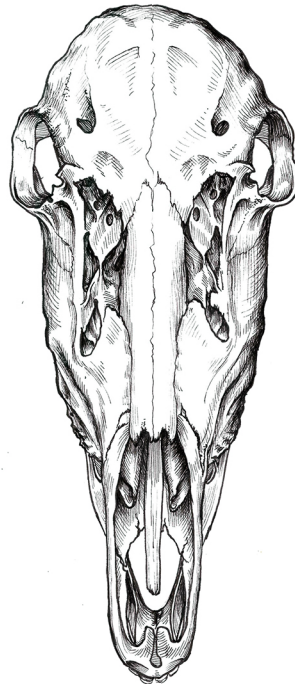
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

Marion MANEVAL

**ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE
LA TAXIDERMIE CONTEMPORAINE :**

INTERROGER LA PERTINENCE DE LA TAXIDERMIE D'ART DANS
LA PRODUCTION ARTISTIQUE DU XXI^E SIÈCLE



UFR 04– Ecole des Arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2

Mention : Esthétique
Parcours : Théorie des Arts et de la Culture

Directeur du mémoire : M. Jacinto Lageira
Diplôme national de master / Année universitaire 2019-2020

RÉSUMÉ :

La taxidermie, technique artisanale consistant à traiter les dépouilles d'animaux de manière à les conserver et à leur conférer une illusion de vie, fait l'objet, depuis la fin du XX^e siècle, d'une redécouverte par les artistes et les designers qui commencent à prendre la mesure des potentialités que son inclusion dans la création contemporaine peut lui permettre de déployer. Cette pratique aussi appelée naturalisation est peut-être en passe d'acquérir le statut de médium artistique que son histoire, indissociable de celle des sciences naturelles, lui avait toujours interdit. Le considérable potentiel référentiel de la taxidermie, qui peut évoquer alternativement les trouvailles des cabinets de curiosités du XVI^e siècle, les trophées de chasse exposés dans des maisons de campagnes, les canulars de « freak shows » ou les dioramas de muséums d'histoire naturelle, lui confère une richesse symbolique remarquable, dont les artistes contemporains tirent parti. A son héritage historique, dont elle porte encore la patine, s'ajoute le traitement singulier qu'elle réserve au vivant et à la mort, dont elle s'emploie à nier les effets, comme pour affirmer l'emprise de l'humain sur celle-ci. L'impact tout particulier que la taxidermie d'art exerce sur ses regardeurs, provoquant une expérience esthétique singulière d'attraction et de répulsion, ne doit pas effacer les problématiques éthiques – que les artistes s'attachent parfois justement à soulever par son entremise – qu'elle implique nécessairement par son utilisation de corps d'animaux comme matériaux artistiques, à l'heure où la condition animale s'affirme comme un sujet brûlant pour les sociétés occidentales.

MOTS-CLEFS :

Art – Esthétique – Taxidermie – Naturalisation – Éthique – Mort – Animal – Animalité – Science – Musée – Cabinet de curiosités – Diorama – Histoire naturelle



ABSTRACT :

Taxidermy is an artisanal technique which involves the treatment of animal remains in order to preserve and give them an illusion of life. It has recently been rediscovered by artists and designers who are beginning to measure its potential when included in contemporary creation. This practice appears to be on its way to being truly considered an artistic medium, which its history, inextricable from natural sciences, had always prevented.

The remarkable referential potential of taxidermy, which can alternatively evoke 16th century cabinets of curiosities, hunting trophies displayed in country houses, freak show hoaxes or natural history museum dioramas, gives it a remarkable symbolic value, of which contemporary artists are willing to take advantage.

In addition to its historical legacy, inevitably tainting even the most recent pieces of taxidermy, the unique way it deals with life and death – the effects of which it strives to deny – adds to its distinctive qualities.

The very particular impact that taxidermy art exerts on its viewers – provoking a specific aesthetic experience of attraction and repulsion – should not erase the ethical issues which artists sometimes rightly endeavour to raise through it, notably the use of animal bodies as artistic materials, in a society that is starting to consider animal welfare a burning issue.

KEYWORDS:

Art – Aesthetics – Taxidermy – Ethics – Death – Animal – Science – Museum – Cabinet of curiosities – Diorama – Natural History

**ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE
LA TAXIDERMIE CONTEMPORAINE :**

INTERROGER LA PERTINENCE DE LA TAXIDERMIE D'ART DANS LA
PRODUCTION ARTISTIQUE DU XXI^E SIÈCLE

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I/- LA TAXIDERMIE AU XXI^E SIÈCLE : ENTRE FASCINATION ESTHÉTIQUE ET REJET PAR UNE SOCIÉTÉ PROGRESSISTE

A) Le rejet spontané d'une pratique désuète

- 1) L'encadrement des pratiques artistiques impliquant les animaux par la loi et par l'opinion
 - a) La liberté de l'artiste et le fantasme de « l'impunité de l'art »
 - b) Le rôle de l'opinion publique
 - c) L'art réformateur de la morale et des comportements

- 2) Le sentiment de culpabilité d'une société progressiste vis-à-vis des animaux

B) La fascination exercée par une technique unique

- 1) L'attrait des temps passés
 - a) Du ringard au rétro
 - Décalage et dérision
 - La séduction des formes anciennes

 - b) L'évocation d'une science désuète
 - Rappel historique
 - La mise en scène d'une science surannée permet d'interroger les discours scientifiques contemporains

 - c) Connaissance et idéologie : le risque de la promotion de valeurs rétrogrades
 - d) La tentation de la régression : un plaisir enfantin

- 2) La réhabilitation récente de la taxidermie par la mode et le design
- 3) La tentation de l'esthétisation de la mort

II/- LE TRAITEMENT DU VIVANT PAR LA TAXIDERMIE D'ART ET LE STATUT DE L'ANIMAL DANS NOS SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

A) Ethique, biophilie et thanatophilie

- 1) L'hypothèse de la biophilie, le goût de la curiosité, l'aura du vivant
 - a) Le naturalisme à l'œuvre derrière la taxidermie
 - Naturalisme et objectivité

- L'expérience esthétique de la contemplation du vivant
- b) La curiosité, entre document et fantaisie
 - c) L'aura de la vie
 - d) Le *punctum*, le *kairos* et la mort
 - Le *kairos*, symptôme de l'ambition d'une emprise sur le vivant
 - La taxidermie qui *point* et qui *intéresse*
 - Ce qui reste après mort
- 2) La revendication d'une taxidermie éthique
 - a) L'écologie et le renouvellement de notre relation au monde
 - b) De nouveaux positionnements éthiques
 - L'aspiration à une production éthique
 - La dignité de l'animal

B) L'Humain et l'Animal

- 1) L'animalité comme altérité
 - a) La nature contre la culture
 - Deux mondes désassortis
 - Comme pères et protecteurs de la nature
 - La mise en scène de la bestialité
 - b) Le monstre
- 2) Confusion entre humanité et animalité
 - a) « L'animal dans l'art contemporain n'est-il pas l'archétype de l'homme ? »
 - b) L'animalité des hommes
 - Le corps comme lieu de rencontre de l'humain et de l'animal
 - La compassion et le renouvellement du rôle de la taxidermie

CONCLUSION

INTRODUCTION

*Si on s'en tient au modelage de l'argile, c'est de l'art, mais si on recouvre ce travail d'une peau de bête ça devient de la taxidermie.*¹

David Schwendeman,
taxidermiste en chef de l'American Museum of Natural History de New York de 1959 à 1988²

La taxidermie est une technique unique, à la croisée de la science et de l'artisanat, d'une remarquable richesse symbolique dont l'art commence seulement à percevoir la portée. Etymologiquement, son nom signifie simplement « arrangement de la peau » (du grec ancien τάξις / taxis « ordre, arrangement » et δέρμα / dérma « la peau »), mais ceux qui la pratiquent, et qui qualifient parfois leur travail de naturalisation, le destinent surtout à créer une « sensation de la vie »³, l'« illusion du vivant »⁴.

La taxidermie est empreinte de contradictions et de paradoxes. Le « modelage de l'argile » et la « peau de bête » s'y rencontrent pour donner naissance à un objet hybride tenant à la fois de l'artefact, fruit du faire d'un artisan, et du spécimen, supposé documenter l'existence de l'être dont la peau a été tannée, traitée et tendue sur un mannequin.

Présentée dans les muséums d'histoire naturelle, elle est employée pour préserver et attester, exposée dans une galerie d'art contemporain, elle peut servir des desseins tout à fait incompatibles avec ceux auxquels la destinait la science, esthétisée et subvertie jusqu'à rendre caduque sa dimension de document. De manière générale, la place qu'elle occupe à l'heure

¹ Cité par : Alexis Turner et Annie Pérez, *Taxidermie*, Paris, Gallimard, 2013, p. 210

² Dennis Hevesi, « David Schwendeman, Museum's Chief Taxidermist, Dies at 87 », *The New York Times*, 1 décembre 2012, sect. New York

<https://www.nytimes.com/2012/12/02/nyregion/david-schwendeman-museum-taxidermist-dies-at-87.html? r=0>

« M. Schwendeman a été le taxidermiste en chef du musée pendant 29 ans, à partir de 1959. » (traduction personnelle)

³ Alexis Turner, op. cit. p. 19

⁴ d'après l'exposition *Illusion du vivant. La taxidermie entre science et art*, au Muséum de La Rochelle, du 29 juin au 29 septembre 2013.

actuelle dans la société est particulièrement instable : elle renaît aujourd'hui après des dizaines d'années d'abandon, dans une société métamorphosée, dont les valeurs ont largement muté. La science, qui a longtemps tiré parti de sa faculté de conserver la matière organique, a pu la remplacer par des techniques plus fiables, tandis que le développement de l'éthologie et d'une conscience environnementale ont contribué à la diffusion de recherches relatives à la sensibilité animale, et à l'émergence de mouvements de défense des animaux, qui condamnent souvent la consommation de viande ou l'utilisation de cuir. Le métier de taxidermiste est d'ailleurs dans une situation précaire, rarement sollicité par les particuliers, et obligé de s'accommoder de contraintes toujours plus nombreuses, notamment relatives à la protection de la vie sauvage.

Pourtant, dans le même temps, les maisons de vente aux enchères vendent de plus en plus souvent, et de plus en plus cher, des collections de taxidermies promises à des salons bourgeois, à des bureaux à la décoration inspirée de cabinets de curiosités ou à des galeries d'art contemporain où elles seront mises en scène par des artistes désireux d'exploiter leurs qualités uniques.

On peut alors s'interroger sur les raisons qui justifient la renaissance récente de la taxidermie et son appropriation par l'art dans un monde toujours plus réticent à se prêter à l'exploitation des animaux. La taxidermie a de nombreuses limites qui pourraient entraver sa pertinence dans le monde contemporain, et avec lesquelles les artistes qui la redécouvrent depuis la fin du XX^e siècle sont forcés de composer.

Tout d'abord, la taxidermie est une technique fortement connotée, dont l'utilisation nécessite pour l'artiste de s'accommoder d'évocations qui ne sont pas nécessairement le sujet de son œuvre. Une taxidermie, même récente, porte la patine de l'histoire de la technique, appelant à l'esprit de ses spectateurs des images d'antiquaires ou de marchés aux puces, de trophées de chasse accrochés aux murs d'une maison de campagne, de dioramas empoussiérés juxtaposés à des flacons de formol et à des écorchés dans un vieux muséum d'histoire naturelle, ou de gravures représentant des cabinets de curiosités. A ces images radicalement extérieures au champ artistique, qui témoignent de grandes différences entre l'histoire des techniques traditionnellement considérées comme des médiums artistiques – peinture et sculpture en tête – et celle de la taxidermie, peuvent s'ajouter des connotations plus insidieuses, moins évidentes. En effet, la taxidermie a connu son apogée au XIX^e siècle et, en cela, est le produit de son époque, dont elle traduit les idéaux et les valeurs. En plus du peu de cas qu'elle faisait

alors de la condition animale, son développement est largement tributaire de principes colonialistes et virilistes, depuis les grandes expéditions en « Orient » au cours desquelles la flore et la faune sauvages étaient arrachées à leur milieu d'origine pour remplir cabinets de curiosités et muséums d'histoire naturelle, jusqu'à l'exaltation des valeurs masculines de la chasse, desquelles peu d'artistes se revendiquent aujourd'hui.

Le caractère indubitablement désuet de la taxidermie l'ancre dans une époque révolue, dont les problématiques n'avaient rien de commun avec celles qui agitent aujourd'hui nos sociétés occidentales, et que les artistes contemporains sont souvent amenés à aborder dans leurs œuvres. En effet, bien que l'on puisse aisément imaginer qu'une œuvre employant la taxidermie puisse mettre en question le problème de la condition animale, on peut se demander, d'une part, pourquoi s'astreindre à employer un médium auquel le progrès technique devrait permettre de trouver des alternatives n'impliquant pas la mort d'animaux, d'autre part, pourquoi interroger des questionnements contemporains brûlants avec une technique qui n'est presque plus utilisée dans la société, et qui n'a donc qu'un impact minime sur les problématiques qui concernent aujourd'hui les animaux. En d'autres termes, que peut la taxidermie d'art face à l'art biotech, à une époque où la bioéthique est en proie à des interrogations inédites induites par les nouvelles technologies, et notamment les progrès dans le domaine de la génétique, qui dépassent de loin l'état des connaissances scientifiques à la fin du XIX^e siècle.

Les questions relatives à l'apparente désuétude de la taxidermie et à son intégration dans les sociétés occidentales du XXI^e siècle seront traitées en première partie de cet exposé.

La seconde partie sera consacrée à un aspect déterminant dans la définition de la taxidermie, et qui explique probablement en partie sa redécouverte par les artistes : son rapport au vivant et à la mort, et plus spécifiquement à la mort animale. Ceci pose évidemment des problèmes éthiques, relatifs notamment au droit ou non de l'art à disposer du corps des animaux pour en faire des matériaux artistiques, mais aussi des interrogations d'ordre esthétique, en rapport avec les qualités plastiques de la taxidermie, et avec l'impact qu'elle peut avoir sur ses spectateurs. Entre présentation et représentation, sa corporéité, son exploitation de la mort d'un être et sa mise en scène du vivant en font une technique véritablement singulière, qui générerait à coup sûr une expérience esthétique toute particulière même chez un spectateur absolument ignorant de toutes les connotations que porte la technique.

Cet exposé s'attachera globalement à discuter de la taxidermie telle qu'elle est utilisée par l'art contemporain – et, dans une moindre mesure, par le design – depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Elle sera ainsi mise en regard avec ses formes et ses usages passés, évoqués plus haut, dont elle porte encore sensiblement l'héritage, et avec son utilisation renouvelée dans le cadre du muséum d'histoire naturelle, où elle est également au cœur de nouvelles problématiques, notamment liées à l'écologie. Les réflexions qui seront menées devront nous permettre de nous interroger sur la pertinence de la taxidermie et des questions qu'elle parvient à soulever au regard du monde contemporain qui assiste à sa renaissance, très différent de celui qu'elle a connu à son apogée, mais aussi de celui qui a été témoin de son déclin.

I/- LA TAXIDERMIE AU XXI^E SIÈCLE : ENTRE FASCINATION ESTHÉTIQUE ET REJET PAR UNE SOCIÉTÉ PROGRESSISTE

Dans le monde occidental du XXI^e siècle, une majorité d'individus connaît son premier contact avec la taxidermie dans les galeries d'un muséum d'histoire naturelle, les rayonnages d'une boutique d'antiquités, ou sous des combles poussiéreuses dans lesquelles s'entassent les trophées et les massacres accumulés par un aïeul féru de chasse. En dépit des évocations positives souvent associées au muséum d'histoire naturelle, il semble que l'imaginaire collectif retienne principalement de la taxidermie des images sinistres et passées d'animaux morts, grossièrement empaillés par un ermite, à l'image de Norman Bates, personnage de tueur dépeint par le film *Psychose* de Alfred Hitchcock, qui occupe son temps libre en s'adonnant à la naturalisation d'animaux sauvages. Cette approche plutôt lugubre de la taxidermie est pourtant loin d'être exclusive, et n'est certainement pas universelle. En effet, les différents emplois de la taxidermie qui viennent d'être cités suggèrent déjà une multiplicité de connotations – science, décoration, chasse – jouissant d'une grande puissance évocatrice. Les artistes contemporains adeptes de cette technique les connaissent et les exploitent dans des œuvres particulièrement prégnantes pour des spectateurs qui peinent à rester indifférents devant la réalité de la dépouille d'un animal.



Norman Bates, interprété par Anthony Perkins, *Psychose (Psycho)* (1960) Alfred Hitchcock

A) Le rejet spontané d'une technique désuète

Il serait incorrect d'affirmer que la taxidermie utilisée dans le champ de l'art n'a vocation qu'à heurter la sensibilité de ses visiteurs en les confrontant directement à la mort d'un animal. Il est même nécessaire de souligner que la taxidermie, après une période de répulsion généralisée, a, depuis la fin du XX^e siècle, regagné un certain rayonnement, comme en témoigne – de manière très pragmatique – la flambée des prix des pièces naturalisées dans les maisons d'enchères notée par Alexis Turner, fondateur de *London Taxidermy* (l'une des plus célèbres maisons de taxidermie au monde, souvent sollicitée par les cinéastes), dans son ouvrage *Taxidermie*. Les animaux naturalisés sont ainsi l'objet d'appréciations dissonantes, une partie du public les associant à une certaine sordidité, parfois avant même d'y avoir été directement confrontée, une autre – qui fréquente les maisons de ventes aux enchères, les muséums d'histoire naturelle, et les foires d'art contemporain – leur trouvant des qualités qui se traduisent parfois en colossales sommes d'argent. Dans cette partie seront donc traitées les évocations contradictoires suscitées par la taxidermie, leur écho dans la société contemporaine, et la façon dont les artistes s'emparent de ces caractéristiques.

1) L'encadrement des pratiques artistiques impliquant les animaux par la loi et par l'opinion

Les penseurs contemporains s'intéressant spécifiquement à la taxidermie déplorent souvent sa déconsidération dans la société contemporaine, tant par le grand public que par le monde scientifique et culturel. L'anthropologue Lucienne Strivay, dans *Taxidermies, Le trouble du vivant*, ouvre ainsi son essai en mentionnant des « collections trop souvent empoussiérées d'histoire naturelle »⁵ qui viennent à l'esprit « spontanément »⁶, tandis que les chercheurs s'intéressant plus généralement aux œuvres d'art faisant intervenir des animaux morts – Damien Hirst étant le nom le plus souvent cité – mettent en évidence la propension de ce type d'œuvres à « déranger » le visiteur. L'historienne de l'art Barbara Denis-Morel rapporte ainsi, dans son texte « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », les réactions passionnées de visiteurs ayant découvert une œuvre de l'artiste intitulée *Mother and Child (Divided)*, présentant dans des cuves de formol les corps d'un veau et d'une vache découpés en deux « obligeant le spectateur à circuler entre les corps divisés et donc à voir la réa-

⁵ Lucienne Strivay, « Taxidermies: Le trouble du vivant », *Anthropologie et Sociétés* 39, n° 1-2, 25 mai 2015, p. 251

⁶ Ibid.

lité anatomique des deux animaux »⁷. La taxidermie ne montrant pas avec autant d'évidence la réalité organique du corps animal (car du corps de l'animal subissant la naturalisation, seule la peau est conservée), les réactions à son encontre sont souvent plus mesurées, bien que les œuvres de Maurizio Cattelan ou Wim Delvoye pour ne citer que deux artistes parmi les plus célèbres, fassent parfois, encore aujourd'hui, polémique. Et il est aisé, dans la société occidentale de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e, de comprendre les origines de cette aversion par une portion du public.

La sociologue Nathalie Heinich convoque ainsi, dans un essai intitulé *Ethique et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, l'exemple d'une œuvre d'Annette Messager « composée d'oiseaux empaillés fichés sur des piques [qui] attira les menaces d'une association de défense des animaux au motif que l'un des oiseaux appartenait à une espèce protégée »⁸, lors de la Biennale de Lyon de 1993. Il est ici nécessaire de noter que, pour des raisons évidentes d'objectivité, Nathalie Heinich appuie son travail sociologique sur des articles de presse et des extraits de livres d'or d'expositions, étant dans l'incapacité de « sonder » l'expérience esthétique des spectateurs face à une œuvre qu'elle n'a elle-même peut-être pas pu contempler. Ainsi, s'il n'est pas aisé d'évaluer le degré de bouleversement ressenti par les spectateurs face à une œuvre présentant des taxidermies d'animaux, on trouve assez facilement des sources plus pragmatiques du mécontentement induit par celles-ci. L'association de défense des animaux n'a ainsi pas invoqué le caractère choquant de l'œuvre, ou la position dégradante des oiseaux que l'artiste a emmaillotés, transpercés de piques et harnachés sur des socles de métal, ni même le simple fait d'exploiter la mort d'un être vivant au nom de la production d'une œuvre d'art. Elle a simplement rappelé le cadre légal entourant l'utilisation de dépouilles d'animaux, plus spécifiquement les lois européennes assez strictes de protection des oiseaux. Cet exemple illustre l'inscription de la production artistique dans la société qui la voit naître, laquelle apparaît particulièrement fébrile depuis la fin du XX^e siècle dès lors que la question des droits des animaux est évoquée. Car si Nathalie Heinich ne précise pas si cette « affaire » s'est poursuivie devant la justice, son essai regorge d'exemples d'œuvres d'art vilipendées par les visiteurs au nom du droit et du bien-être des animaux, tant en France qu'aux Etats-Unis,

⁷ Barbara Denis-Morel, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Sociétés & Représentations* 27, n^o 1, 2009, p. 156

⁸ Nathalie Heinich, « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine », *Nouvelle revue d'esthétique* 6, n^o 2, 2010, p 78

où, de la même manière qu'à la biennale de Lyon, un visiteur a conclu un commentaire laissé dans le livre d'or du musée Guggenheim par cette précision : « *Et aussi, au cas où l'oiseau de Rauschenberg serait fait de vraies plumes, il faut savoir que l'utilisation de plumes d'oiseaux est illégale sauf s'il s'agit de poulet ou s'il est amérindien.* »⁹. Dans ces deux cas précis, il y a fort à parier que l'institution était simplement ignorante des lois encadrant l'utilisation de dépouilles d'animaux, sans quoi les œuvres n'y auraient peut-être pas été exposées. On peut aussi supposer que les artistes eux-mêmes étaient inconscients de ces lois, particulièrement dans le cas de Annette Messenger, connue pour sa pratique de la collection qui a pu la mener à récupérer les taxidermies incriminées au lieu d'en concevoir de nouvelles spécialement pour son œuvre. Cet exemple manifeste concrètement le décalage existant entre la technique de la taxidermie et les sociétés occidentales contemporaines, dont les artistes jouent souvent, par exemple par des références au cabinet de curiosités ou au muséum d'histoire naturelle du XIX^e siècle. Il est ainsi tout à fait possible qu'à l'époque de sa conception, la taxidermie de l'oiseau classé comme une espèce protégée utilisée par Annette Messenger entrât encore dans le cadre de la loi, laquelle s'est depuis adaptée à l'évolution de la société pour prendre en compte des problématiques écologiques. Mais il est aussi probable, vu l'ancienneté des lois sur la protection des oiseaux et la réglementation de la chasse – le « Sea Birds Preservation Act », au Royaume-Uni, date par exemple de 1869 – que le taxidermiste se soit dispensé de respecter une loi peu connue et difficile à faire appliquer, voire même qu'Annette Messenger ait réalisé elle-même la taxidermie à la fin du XX^e siècle en n'imaginant pas qu'elle puisse être accusée de compromettre la protection de l'espèce d'un oiseau qu'elle n'a pas tué elle-même. Quelle que soit l'origine de la taxidermie en question, c'est bien au XX^e siècle que des voix extérieures à l'institution muséale s'élèvent pour rappeler à l'ordre des artistes ayant exercé leur liberté au-delà des limites de la loi.

a) La liberté artistique et le fantasme de « l'impunité de l'art »

Les exemples qui viennent d'être cités relèvent du cas précis où l'artiste a (consciemment ou non) violé une loi, sans que cette transgression soit le sujet de l'œuvre. Il est fort probable que les choix des dépouilles d'oiseaux par Annette Messenger et Robert Rauschenberg découlent de préoccupations d'ordre plastique, symbolique ou même technique, et non d'une volonté de mise en question des lois relatives à la protection des animaux.

⁹ Ibid.

Il arrive aussi que, même dans le cas d'un artiste ne revendiquant aucune forme de subversion dans sa démarche artistique, la loi soit violée systématiquement, et sans aucun doute consciemment, par l'artiste. La taxidermie d'art, comme on peut l'imaginer, constitue un terrain glissant dans le domaine du droit des animaux, que certains artistes font passer après leur propre expression artistique. C'est le cas d'Enrique Gomez de Molina, artiste cubain travaillant actuellement à Miami, connu pour ses taxidermies fantastiques combinant des portions de différents animaux. Le travail de l'artiste, par les couleurs et la posture de ses chimères, est saisissant ; il évoque une nature luxuriante et exotique, semblant sortir d'un livre de contes, et rendue tangible, « actuelle », par son incarnation dans la peau, les plumes et les élytres de véritables animaux ayant vécu sur Terre. Cette démarche évoque les origines de la taxidermie dans les cabinets de curiosités, connus autant pour avoir posé les jalons de l'organisation de la connaissance dans l'espace telle qu'on la connaît aujourd'hui dans les musées, que pour avoir exposé des « curiosités » fabriquées de toutes pièces dénuées de fondements scientifiques. Le travail d'Enrique Gomez de Molina jouit ainsi d'une certaine richesse symbolique que l'emploi de véritables dépouilles d'animaux rend particulièrement vivace dans l'esprit du spectateur. Pourtant, à ces qualités plastiques et ces références à l'histoire de son médium, qui suffiraient à légitimer la présence du travail de l'artiste dans des expositions d'art contemporain, la galerie Bernice Steinbaum qui représente Enrique Gomez de Molina à Miami ajoute sur son site Internet que l'artiste « *espère sensibiliser au danger auquel sont confrontés une multitude d'espèces : déchets nucléaires et chimiques, surdéveloppement, et destruction de la forêt tropicale.* »¹⁰. Des préoccupations environnementales sont donc prêtées à l'artiste, supposé défenseur de la vie sauvage, or, ce dernier a été condamné en 2011 suite à des accusations de contrebande d'animaux. L'artiste a plaidé coupable, et a reconnu avoir importé illégalement des animaux depuis l'Asie, y compris des espèces protégées, et des animaux encore vivants au moment de leur achat, forfaits pour lesquels il a été condamné à un an de probation, vingt mois de prison et 6000 \$ d'amende¹¹¹².

¹⁰ Site Internet de la Galerie Bernice Steinbaum, Enrique Gomez de Molina, consulté le 9 mars 2020 (traduction personnelle)

<https://www.bernicesteinbaumgallery.com/enrique-gomez-de-molina-1>

¹¹ Kyle Munzenrieder, Miami New Times, 7 décembre 2011

<https://www.miaminewtimes.com/news/basel-artist-charged-with-smuggling-exotic-animal-carcasses-to-make-bizarre-sculptures-6529454>

¹² Département de la Justice des Etats-Unis, 2 mars 2012

<https://www.justice.gov/opa/pr/miami-taxidermist-sentenced-wildlife-smuggling>



Les pensionnaires (1971-1972) Annette Messager

La taxidermie d'art, malgré son acceptation par l'institution, et donc la validation de son aspect « subversif », reste soumise aux lois des états, qui estiment globalement qu'aucun vœu de liberté dans l'expression artistique ne saurait justifier une violation des lois relatives à la protection des animaux. A ce sujet, l'historien de l'art Paul Ardenne souligne, dans un texte intitulé « L'avenir éthique de l'art », paru dans la *Nouvelle revue d'esthétique*, la nécessaire subordination des artistes à la loi, et affirme ne pas croire à ce que le philosophe Jacques Soullilou a nommé l'*impunité de l'art*. Tout en reconnaissant que les condamnations sont souvent « légères, ou de principe pour les contrevenants à la loi morale établie »¹³, il entend déconstruire l'idée reçue d'après lui selon laquelle l'art contemporain « c'est, toujours plus, l'irrespect même des convenances, la brutalité et le mépris de l'humain, les valeurs piétinées («avec la bénédiction de l'institution», ajoute-t-on subsidiairement). Une entreprise de sape de l'éthique, autrement dit. »¹⁴. L'introduction de ce texte trahit, comme la citation précédente peut le laisser entendre, un certain agacement dirigé contre un public de profanes, peu au fait de la diversité de la pro-

¹³ Paul Ardenne, « L'avenir éthique de l'art », *Nouvelle revue d'esthétique* 6, n° 2, 2010, p. 52

¹⁴ Ibid. p. 51



Paradise, (2010) Enrique Gomez de Molina

duction artistique contemporaine, et contre les médias non spécialisés qui entretiennent l'image d'un art contemporain entièrement tourné vers le scandale. Les paragraphes suivants de son article sont donc consacrés à démontrer que l'art contemporain véritablement « scandaleux » ne constitue qu'une portion de toute la production actuelle, et que les artistes ne sont en aucun cas au dessus des lois. Il s'attache ensuite à discuter les pulsions libertaires de l'art moderne et contemporain, auxquelles il attribue « *une velléité correctrice soucieuse d'œuvrer au bénéfice de la désaliénation religieuse et politique, de la liberté sexuelle et de l'émancipation de l'individu.* »¹⁵, qui peut s'épanouir dans le contexte moral mouvant des démocraties occidentales.

L'« avenir éthique de l'art », selon lui, sera le résultat d'une quête de liberté de la part des artistes, dont les œuvres doivent « *contribue[r] à amender la loi existante dans le sens de l'émancipation et du gain de liberté [...], précipiter un mécanisme de réformation mentale et civique.* »¹⁶. Paul Ardenne, considérant l'art comme un « excitant libertaire », associe ici liberté artistique et émancipation civique, estimant que les œuvres qui bouleversent les conventions

¹⁵ Ibid. p. 53

¹⁶ Ibid. p. 52

morales peuvent amener leurs questionnements, et favoriser l'émergence d'élan de liberté dans la société. Le cas de la taxidermie d'art peut pourtant permettre de mettre en question cette hypothèse d'un art réformateur des conduites morales.

b) Le rôle de l'opinion publique

Introduire la taxidermie dans le domaine de l'art contemporain revient à manipuler une technique datée qui peut peiner à trouver sa pertinence dans le monde actuel. Elle nous permet ainsi de remettre en cause l'idée défendue par Paul Ardenne selon laquelle l'art se dirige – et, avec lui, dirige la société – vers plus de liberté, dans un élargissement de la notion d'éthique. Au contraire, il semble que les artistes utilisant des dépouilles d'animaux dans leurs travaux, lorsqu'ils se trouvent confrontés à la loi, dans le meilleur des cas, bénéficient d'une certaine indulgence de la part de la justice – les condamnations « *légères, ou de principe* » évoquées par Paul Ardenne – en tout cas, ne contribuent pas à amender la loi pour en assouplir les aspects les plus contraignants concernant les droits des animaux.

Il est aussi utile de souligner que les sociétés occidentales offrent à l'heure actuelle un contexte favorable à l'expression de l'opinion publique, notamment sur Internet, qui peut alors elle-même, comme on a pu le voir dans les nombreux exemples notés par Nathalie Heinrich, mettre en lumière et débattre de ce qui peut lui apparaître comme des manquements à l'éthique de la part des artistes. A ce sujet, bien que Paul Ardenne se montre critique d'une opinion publique scandalisée par les frasques supposées de l'art contemporain, tout en comptant sur ce dernier pour réformer l'éthique et les comportements, on peut trouver un bénéfice à l'intrusion de l'opinion publique dans la sphère de l'art. Ainsi, il apparaît raisonnable d'estimer, dans un contexte de crise écologique, que les lois protégeant certaines espèces d'animaux doivent être respectées par le grand public, par les artistes, mais aussi par les institutions comme les muséums d'histoire naturelle qui poursuivent un objectif éducatif, voire de sensibilisation à la question environnementale. L'époque à laquelle Carl Akeley tuait des gorilles pour remplir l'American Museum of Natural History de New York tout en affichant un objectif de conservation de l'espèce est révolue, et il ne fait aucun doute que, vu les réactions provoquées par les taxidermies d'art pratiquées sur des animaux d'élevage¹⁷ et par les photo-

¹⁷ Ibid. p. 51 « *Le MAMAC (musée d'Art moderne et d'Art contemporain) de Nice, en février 2010, exposait plusieurs cochons naturalisés et tatoués signés Wim Delvoye. Aussitôt, les associations de défense des animaux montent au créneau. Les bêtes ont-elles souffert, lors de leur tatouage ? ont-elles été élevées dans des conditions correctes et dignes ?* »

graphies de bêtes sauvages tuées lors de safaris¹⁸, l'exposition d'œuvres d'art conçues avec les corps d'animaux menacés dans une grande institution révolterait l'opinion. Le cas de la taxidermie d'art nous permet ainsi de voir que, à l'inverse de l'hypothèse de Paul Ardenne selon laquelle l'art contribue à réformer la société et la morale, l'« avenir éthique de l'art » inclura sans doute la possibilité pour la société elle-même d'amender les pratiques artistiques, particulièrement celles qui incorporent des techniques aussi anciennes que la taxidermie, afin de les rendre plus conformes à ses idéaux.

Cette position apparaît immédiatement comme une privation de liberté, voire comme un recul par rapport aux revendications de liberté artistique de la modernité. Pourtant, Alexis Turner – à propos duquel il est nécessaire de noter qu'il est taxidermiste et non artiste contemporain – semble, dans le livre *Taxidermie*, envisager sereinement les influences conjointes de l'opinion publique et du champ de l'art et du design sur la technique de la taxidermie. S'intéresser à l'histoire de la taxidermie nous permet effectivement de constater qu'après un grand essor au XIX^e siècle, faisant suite à la mise au point du savon arsenical par l'ornithologue et taxidermiste Jean-Baptiste Bécœur à la fin du XVIII^e siècle²⁰, la naturalisation a connu une période de déclin, qu'Alexis Turner attribue à un rejet de la taxidermie par le grand public, principalement en raison de préoccupations éthiques et écologiques. Le XX^e siècle a vu naître une prise de conscience quant à la nécessité de protection de la nature – Alexis Turner cite les exemples de célèbres chasseurs comme Jim Corbett et Denys Finch Hat-

¹⁸ « Le safari à 30 000 euros de Juan Carlos choque l'Espagne en crise », *L'Express*, 16 avril 2012, « Selon les médias, Juan Carlos s'était rendu au Botswana pour une partie de chasse à l'éléphant, autorisée dans ce pays à condition de payer entre 7.000 et 30.000 euros – la chasse dans ce pays qui compte plus de 130.000 éléphants y est en effet "régulée". Ce qui met d'ailleurs mal à l'aise l'ONG WWF Espagne dont le président d'honneur n'est autre que... le roi Juan Carlos. »

https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/le-safari-a-30-000-euros-de-juan-carlos-choque-l-espagne-en-crise_1104780.html

consulté le 14 mars 2020

¹⁹ « Le tueur du lion Cecil est un dentiste américain », *L'Express*, 28 juillet 2015
« "L'affaire Cecil" ne fait que commencer au Zimbabwe. La mort du lion vedette de ce pays du sud de l'Afrique a ému au-delà de ses frontières. Un organisateur de safari de grande chasse au Zimbabwe comparâtra mercredi pour braconnage, accusé avec un compatriote de la mort de Cecil, le lion vedette du parc national de Hwange, le plus grand du pays, où la chasse sportive est proscrite »

https://www.lexpress.fr/insolite/animaux/le-tueur-du-lion-cecil-est-un-dentiste-americain_1702782.html

consulté le 14 mars 2020

²⁰ Jack Thiney et Jacques Vekemans, *Mort ou vif: chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, La Martinière, 2014, p. 58

ton reconvertis en défenseur de la vie sauvage²¹ – ainsi que l'émergence de mouvements de sauvegarde du monde sauvage – le World Wildlife Fund (WWF) est ainsi fondé en 1961 par un groupe de biologistes britanniques – généralement approuvés par l'opinion publique qui montre de moins en moins de goût pour la chasse, même « traditionnelle », n'impliquant pas de tuer des animaux exotiques. « *La simple idée de tuer des animaux sauvages par pur goût du sport ou pour les transformer en trophées faisait injure à l'esprit du temps.* »²² résume l'auteur. Alexis Turner complète la description de ce contexte général par un rejet, en Europe, des valeurs désuètes de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie (dans les intérieurs desquelles on est plus susceptible de croiser des fourrures et des paons naturalisés que chez les classes populaires), un changement du goût en matière de décoration d'intérieur qui privilégie alors la sobriété moderne au foisonnement des siècles précédents, et un manque d'entretien des taxidermies anciennes qui contribue à les rendre repoussantes et à ternir l'image de la technique.

Le XX^e siècle qui a, d'une part, vu le grand public se détourner de la taxidermie, d'autre part, permis l'établissement de lois relatives à la protection des animaux dans le monde entier, semble, à première vue, avoir compliqué le travail des taxidermistes, désormais soumis à de nombreuses entraves à l'exercice de leur travail. Alexis Turner voit pourtant d'un bon œil ces contraintes qui constituent, selon lui, le prix à payer pour reconquérir un public pour la naturalisation.

On l'a constaté, la toute fin du XX^e siècle et surtout le XXI^e siècle ont vu la taxidermie regagner un certain attrait dans les maisons d'enchères et les galeries d'art. Bien qu'une large part de la population reste spontanément rebutée par celle-ci, et que la profession de taxidermiste soit toujours en grande difficulté²³, l'époque où on brûlait les trophées de chasse encombrant les murs des hôtels particuliers est bel et bien révolue, ce qu'Alexis Turner attribue en grande partie à l'assurance chez le public que « *la naturalisation n'est plus une menace pour la vie sauvage* »²⁴. Il explique :

« Le métier des taxidermistes est réglementé, ils travaillent sur des animaux tués dans des accidents de la route, par d'autres animaux, morts naturellement ou dans les zoos. La plu-

²¹ Alexis Turner, op. cit. p. 27

²² Ibid.

²³ Oriane Hidalgo-Laurier, « Mes animaux morts », *Mouvement*, 5 mars 2020.

<http://www.mouvement.net/fil-de-une/le-meilleur-ami-de-lanimal-mort>, consulté le 18 mars 2020

²⁴ Alexis Turner, op. cit. p. 27

part des pays ont mis en place des règles strictes pour le commerce de chaque espèce, sous le contrôle sévère de la loi. »²⁵

Dans le discours de l'auteur apparaît l'idée que les législateurs ont « préparé » le terrain pour un retour de la taxidermie, ce qui peut sembler paradoxal dans la mesure où toutes ces lois contraignent l'exercice du métier – tous les taxidermistes n'adhèrent d'ailleurs probablement pas à cette théorie. Un article paru récemment dans le magazine culturel *Mouvement* rapporte ainsi les propos de Jacques Gilbert, taxidermiste élu meilleur ouvrier de France en 1991 :

« *la situation de la profession est plutôt catastrophique*, alerte Jacques Gilbert. *On a de moins en moins de clients et de plus en plus de contraintes au niveau de la protection des espèces. Ça devient compliqué de travailler.* » Même constat chez Vaillier [société de taxidermie situé au Blanc-Mesnil] ou encore au Syndicat national des taxidermistes. Tous ont l'acronyme "CITES" à la bouche : la Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction signée en 1973. Aucun import/export d'espèces répertoriées ne peut légalement s'opérer sans les documents qui traquent la bête, de la naissance à la mort. »²⁶

Pour autant, on peut effectivement penser, comme Alexis Turner, que la taxidermie, vu les valeurs conservatrices qui lui sont associées et les réactions suscitées par les oiseaux d'Annette Messenger, ne serait pas parvenue jusqu'au XXI^e siècle sans s'être réformée pour se conformer aux valeurs de la société contemporaine.

Le rôle des états et des lois ne suffit pourtant pas à expliquer sa renaissance récente, et, à ce sujet, les discours des taxidermistes s'accordent plus volontiers : l'intérêt récent des artistes et des designers, notamment des stylistes, pour la technique a incontestablement revalorisé celle-ci, en plus d'avoir contribué à remplir un peu plus les carnets de commandes des artisans. Alexis Turner – à propos duquel il peut être utile de rappeler qu'il est le fondateur de London Taxidermy, boutique située dans le borough londonien de Wandsworth spécialisée dans les objets d'histoire naturelle et fréquemment sollicitée par le monde du cinéma, de la télévision, ou du design pour fournir des taxidermies – va jusqu'à affirmer :

²⁵ Ibid.

²⁶ Oriane Hidalgo-Laurier, op. cit.

« En un âge politiquement correct et soucieux de l'environnement, on pouvait craindre la disparition de la taxidermie, mais sa réinvention actuelle, confortée par de nouvelles réglementations et par l'appui du milieu de l'art, lui assure un bel avenir. »²⁷

Il cite plus précisément le styliste britannique Alexander McQueen comme précurseur de la réintroduction enthousiaste de la taxidermie – et plus généralement, des matériaux issus d'animaux, la fourrure et les plumes ayant pour un temps été boudées par la mode – dans le champ de la mode et du design dans la seconde moitié des années 1990, bien qu'il ait été précédé par l'artiste allemande Iris Schieferstein qui créait déjà des chaussures-sabots dès 1990. Tous deux ont d'ailleurs conçu des couvre-chefs incluant des oiseaux naturalisés, référence explicite à la mode victorienne consistant, pour les femmes, en l'ornementation de leurs chapeaux de plumes, voire d'oiseaux naturalisés entiers, le plus souvent chassés en Floride – on estime qu'à la fin du XVIII^e siècle, cinq millions d'oiseaux étaient tués chaque année dans cet état²⁸, principalement pour fournir le marché de la chapellerie – ce qui aurait directement mené à l'adoption par le congrès américain du *Lacey Bird and Game Act of 1900*, encore appliqué aujourd'hui après plusieurs amendements, qui érige en crime fédéral le commerce d'espèces sauvages braconnées²⁹.

Cet exemple spécifique, détaillé ici car il manifeste clairement le décalage entre l'époque à laquelle la taxidermie était admirée au point de tuer des millions d'oiseaux au nom de la mode, et le monde contemporain unanimement attristé par la mort du lion mascotte du Zimbabwe, est loin d'être la seule occurrence en laquelle les arts et le design ont fait référence au passé de la taxidermie dans leurs travaux. Au contraire, l'évocation de l'histoire de la taxidermie semble être la règle plutôt que l'exception pour les artistes contemporains, parmi lesquels on peut citer Damien Hirst, Huang Yong Ping, Mark Dion, Thomas Grünfeld ou encore Kohei Nawa, dont les travaux évoquent les cabinets de curiosités, les muséums d'histoire naturelle du XIX^e siècle, ou l'univers de la chasse.

²⁷ Alexis Turner, op. cit., p. 212

²⁸ PBS, documentation relative à la série documentaire *The National Parks, America's Best Idea*, History, Episode Two : 1890-1915 « The Last Refuge » p. 3.

<http://www.pbs.org/nationalparks/history/ep2/3/>

consulté le 18 mars 2020

²⁹ U.S. Fish & Wildlife Services, International Affairs, « Lacey Act », consulté le 18 mars 2020

<https://www.fws.gov/international/laws-treaties-agreements/us-conservation-laws/lacey-act.html>



Couvre-chef créé par Philip Treacy & Shaun Leane
Collection *The Widows of Culloden* (2006) Alexander McQueen,

Aujourd'hui, l'emploi de la taxidermie, bien que les créateurs et les artisans contemporains soient soucieux de la loi, se détache finalement rarement de sa connotation passéiste, voire rétrograde, et l'on peut donc aisément comprendre, malgré son « anoblissement » par les arts plastiques et les arts appliqués, qu'elle rebute encore spontanément une partie du public.

c) L'art réformateur de la morale et des comportements

Il semble pourtant utile d'affirmer que la taxidermie d'art, bien qu'elle exploite nécessairement la mort d'un animal ne se contente pas d'évoquer les heures les moins reluisantes du médium pour scandaliser le public sensible à la cause animale. Car, bien qu'une partie des artistes se satisfont de puiser leurs taxidermies dans des circuits « éthiques » (généralement des animaux de parcs zoologiques morts naturellement et naturalisés par des artisans reconnus) pour maintenir leurs œuvres dans le cadre de la légalité sans forcément mener de réflexion quant à la condition animale, d'autres recourent spécifiquement à la naturalisation, donc à l'exploitation assumée du corps d'un animal mort pour une œuvre d'art, pour interroger les comportements de la société contemporaine, voire défendre ouvertement la cause animale et environnementale.

On peut citer l'exemple de Gloria Friedmann, artiste contemporaine allemande vivant en France, préoccupée par la question écologique et dont les œuvres traduisent très souvent son attrait pour la nature et ses questionnements quant à la position des humains dans les écosystèmes. En 1999, elle crée une œuvre intitulée *Green Piece*, constituée de barils de pétrole supportant des planches de bois sur lesquelles sont posés des oiseaux naturalisés, le tout installé sur un planisphère et accompagné d'une télévision allumée diffusant en continu une image uniformément verte. L'œuvre est si éloquente qu'elle en est presque stérile symboliquement : les barils de pétroles représentent l'industrie pétrolière, les oiseaux naturalisés, pendus ou soumis au supplice de la planche, représentent les animaux souffrant des dégâts causés par cette industrie, le planisphère nous rappelle la globalité du système tout en appelant à l'esprit des visiteurs, par le bleu des océans qui recouvrent la majeure partie de surface de la Terre, des images de marées noires, la télévision, enfin, représente « les médias » parlant d'écologie (diffusant du « vert » en permanence) mais inaptes à transcrire la réalité de la catastrophe. L'œuvre de Gloria Friedmann prend donc position par rapport à un aspect de nos sociétés contemporaines, elle rend la question écologique des énergies fossiles présente à l'esprit de ses spectateurs, et les enjoint, volontairement ou non, à prendre également position (et, face à cette œuvre, quelle autre position prendre que celle consistant à blâmer l'industrie pétrolière de menacer les oiseaux ?).

Cette œuvre qui, au premier abord, peut sembler assez peu polémique tant le point de vue qu'elle expose est consensuel pour qui n'est pas en position de prendre des décisions quant au futur des sociétés dépendantes des énergies fossiles, peut pourtant soulever des ques-

tions relatives au droit des animaux. En effet, l'œuvre nous permet de discuter de la légitimité de l'emploi de taxidermies dans une œuvre à vocation écologique. Exploiter la mort d'animaux pour exposer un point de vue supposé favorable à leur survie pourrait paraître assez cynique à un militant pour la cause animale défendant un mode de vie « végane » (terme entendu au sens de « végétalisme intégral », consistant en un régime alimentaire végétalien associé à un refus de prendre part à toute activité ou industrie reposant sur l'exploitation des animaux, utilisation de cuir, consommation de miel, visite de parcs zoologiques ou équitation



Green Piece (1999) Gloria Friedmann

compris), et peut-être membre de l'ONG Greenpeace à laquelle l'artiste lance d'ailleurs une pique par le titre de son œuvre. Peut-on honnêtement tenir une position de défense de la cause animale quand son travail profite indubitablement de la mort de ceux-ci, quand bien même les taxidermies seraient issues de circuits légaux, comme c'est probablement le cas ?

On peut, pour traiter cette question, se tourner vers le mouvement du bio-art, ou art biotech, qui interroge les limites de l'épineux sujet de la bioéthique de manière peut-être plus directe que les artistes recourant à la naturalisation. Les artistes biotech, comme le nom de leur courant artistique le laisse supposer, travaillent directement sur le vivant, et, pour ce faire,

exercer souvent dans des laboratoires en collaboration avec des scientifiques, plaçant leur pratique entre art et science. Parmi les artistes biotech les plus célèbres, on peut citer le Brésilien Eduardo Kac, partisan de l'art transgénique et médiatisé pour son travail intitulé *GFP Bunny* (pour « Green Fluorescent Protein ») incluant des lapins transgéniques exprimant une protéine fluorescente verte suite à la fusion de leurs gènes avec des gènes de méduses présentant naturellement cette protéine. Les lapins avaient été mis au monde dans les laboratoires de l'INRA de Jouy-en-Josas, et le travail de l'artiste avait surtout consisté à communiquer autour de l'existence de ces lapins, en diffusant par exemple des photographies retouchées de lapins vert fluorescent (bien loin de la réalité des véritables lapins de l'INRA qui ne luisent que faiblement sous une lumière ultraviolette), et à susciter un débat public³⁰. Les versions de l'artiste et des scientifiques de l'INRA quant à la mise au monde des animaux divergent d'ailleurs en plusieurs points : l'artiste a déclaré avoir passé une commande de lapins fluorescents auprès du laboratoire, qui aurait accepté avant de décider de garder les animaux sans fournir d'explication claire tandis que le laboratoire soutient qu'Eduardo Kac a demandé à exposer les lapins qu'il avait vus lors d'une visite du laboratoire³¹.

Beaucoup d'autres artistes biotech s'intéressent à la génétique et réalisent des œuvres encore plus déstabilisantes au niveau éthique que les lapins GFP, par exemple en manipulant l'ADN humain, mais l'exemple d'Eduardo Kac, alors même que les lapins avaient peut-être été « créés » bien avant leur découverte par l'artiste, est l'une de celles qui réalisent le mieux la vocation de l'art bioéthique, par sa médiatisation massive, qui a divisé l'opinion publique à propos de ce que l'art et la science peuvent respectivement se permettre en matière d'éthique, dans ce cas précis appliquée au droit des animaux. Car si Eduardo Kac a créé des visuels et placardé dans les rues de Paris des dizaines d'affiches montrant une photo de lui avec la lapine génétiquement modifiée Alba dans les bras, accompagnés de mots écrits en vert fluorescent

³⁰ Eduardo Kac, *GFP Bunny*, traduit par Catherine Makarius à l'occasion d'une conférence d'Eduardo Kac tenue le 9 décembre 2000 à la Sorbonne, Amphithéâtre Richelieu, dans le contexte du symposium « ART. SCIENCE. TECHNOLOGIE - Réflexions sur les recherches actuelles »

« Mon "lapin PVF" est une œuvre d'art transgénique qui, outre la création d'un lapin vert fluorescent, inclut le débat public suscité par le projet et l'intégration sociale du lapin. »

<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>

<http://www.ekac.org/lapinpvf.html>

³¹ Gareth Cook, « Cross hare : hop and glow », *Boston Globe*, 17 septembre 2000, archive <http://ekac.org/bostong.html>

comme « famille », « médias », « science », « religion » ou « éthique »³², son œuvre n'aurait pas eu le même impact sans l'existence avérée de lapins verts fluorescents dans des laboratoires. Le bioart trouve sa pertinence dans le monde contemporain par l'interrogation de la bioéthique, et cette entreprise n'est jamais si bien réalisée qu'en actualisant ces problèmes, en donnant corps aux expérimentations scientifiques qui posent question. L'artiste slovène Maja Smrekar, qui a transplanté l'ADN de son chien dans l'une de ses propres cellules reproductrices préalablement vidée de son ADN humain, l'explique simplement : « *Au lieu d'utiliser de l'argile ou de la peinture, j'utilise les outils et les matériaux des biotechnologies pour montrer à la société que c'est déjà la réalité.* »³³. Cette œuvre, qu'elle a cryogénisée et considère comme une « sculpture moléculaire »³⁴, lui a valu des articles enflammés et des menaces de mort, qu'elle aurait sans aucun doute évités si elle s'était contentée de décrire le processus de création d'une créature hybride humain-chien dans une œuvre d'art sans offrir au monde le potentiel de la réaliser, rendant ainsi ses implications intensément manifestes au public.



GFP Bunny – Paris Intervention (2000) Eduardo Kac

³² Eduardo Kac, GFP Bunny – Paris Intervention « *Les affiches qui constituent cette série ont été affichées par Kac dans les rues de Paris entre le 3 et le 13 décembre 2000.*

Kac a placé des affiches individuelles dans plusieurs quartiers, notamment Le Marais, Quartier Latin, Saint Germain, Champs de Mars, Bastille, Montparnasse, et Montmartre. » (traduction personnelle) <http://www.ekac.org/albasix.html>

³³ Tanja Kühle, Une vision du futur : l'art transgénique et l'intelligence artificielle, Arte GEIE, Allemagne, 2019.

<https://www.arte.tv/fr/videos/083293-000-A/une-vision-du-futur-l-art-transgenique-et-l-intelligence-artificielle/> 3:05

³⁴ Ibid. 3:55 « *On a arrêté la division de la cellule au stade pré embryonnaire, à la fin du troisième jour, on a stoppé les hormones, on a cessé de nourrir la cellule, et on l'a cryogénisée à -198°. Maintenant c'est une sculpture moléculaire congelée pour l'éternité.* »

On peut ainsi estimer que, dans une moindre mesure sans doute, il en va de même pour la taxidermie d'art tentant de sensibiliser au sort des animaux. Gloria Friedmann, dans son œuvre *Green Piece*, fait un choix justifiable en utilisant des animaux naturalisés, dont l'impact sur un visiteur est incomparable à celui de photographies. La réalité concrète de la mort animale est d'ailleurs renforcée par la confrontation des taxidermies à l'écran de télévision qui, malgré la lumière émise par la couleur criarde qu'il diffuse en continu, n'atteint pas le niveau de prégnance des oiseaux naturalisés. L'immense majorité des individus en occident, vivant dans une culture de l'image, ont, dans leur vie, eu accès à des images d'animaux touchés par les conséquences néfastes de l'industrialisation. Bien que ces images puissent elles-mêmes être choquantes, elles ont une portée tout à fait différente de celle que peut avoir la rencontre avec la mort manifeste d'un animal, mort qui est ici non seulement « présentée » mais aussi « représentée » par la mise en scène de pendaisons et du supplice de la planche. On peut supposer que l'artiste, étant donné la poursuite de l'exploitation du pétrole en dépit de toutes les images médiatiques censées informer les citoyens de ses conséquences destructrices, a estimé que la présence de véritables animaux morts au cœur d'une œuvre tenant justement un discours concernant la mort de milliers d'animaux, ébranlerait davantage les consciences des visiteurs en associant directement dans leur esprit les industries pétrolières à la mort.

Il faut pourtant admettre que malgré la justification esthétique et sémantique de l'emploi de taxidermies dans des œuvres portant un discours supposé favorable à la cause animale, l'utilisation de dépouilles d'animaux, à une époque où même la médecine est blâmée pour l'usage qu'elle fait des animaux de laboratoire et où le similibucur est rebaptisé « cuir vegan », peut heurter des spectateurs qui, cependant, adhèreraient au discours de l'œuvre.

2) Le sentiment de culpabilité d'une société progressiste vis-à-vis des animaux

Toutefois, attribuer le rejet de la taxidermie par une partie de l'opinion publique au seul noble motif que celle-ci constitue (particulièrement dans le cas d'Enrique Gomez de Molina, ou, dans une moindre mesure, d'Annette Messenger, ayant tous les deux enfreint la loi), du moins évoque une atteinte au droit des animaux serait inexact. En effet, la taxidermie d'art recourt à trois principales sources d'animaux à naturaliser (à l'exclusion des artistes comme Enrique Gomez de Molina se fournissant de manière illégale) : une partie des artistes s'approvisionne directement chez les artisans taxidermistes ayant accès à des animaux, parfois « exotiques », morts dans des parcs zoologiques ou tués par des chasseurs exerçant légalement

– c’est notamment le cas de Mark Dion ou de Thomas Grünfeld –, une autre partie met un point d’honneur à récupérer des dépouilles d’animaux sauvages, parfois considérés comme des nuisibles, morts accidentellement dans les villes et les campagnes – ces artistes pratiquent parfois eux-mêmes la taxidermie, comme c’est le cas de Claire Morgan ou de Polly Morgan –, les derniers, enfin, recourent à des animaux d’élevage destinés à l’abattoir. Or, peut-être est-ce simplement dû au fait que les artistes passant le plus par cette source sont les plus célèbres, toujours est-il que c’est pour ces derniers que l’on retrouve le plus de traces de rejet par les spectateurs.

Les célèbres cochons tatoués de Wim Delvoye, appartenant à l’ensemble *Art Farm*, constitué d’œuvres réalisées entre 1992 et 2008, scandalisent ainsi les associations de défense des animaux à chaque exposition. L’exposition personnelle « Dessins et Maquettes » présentée début 2010 au Musée d’Art Moderne et Contemporain (MAMAC) de Nice s’est attirée les foudres du Mouvement Ecologique Indépendant et de plusieurs associations, dont la fondation Brigitte Bardot^{35 36} (alors que, comme on l’a vu, les œuvres d’art employant la taxidermie ont commencé à se multiplier dans les années 1990, sans nécessairement attirer l’attention des associations) pour qui la présence de sept cochons tatoués et naturalisés constitue un « *non-respect de ces êtres vivants* »³⁷ qui mena à une manifestation devant le musée le 12 février 2010, jour du vernissage. Pourtant, l’artiste a fait le choix de rendre public son mode opératoire, qui semble offrir aux cochons concernés une vie moins contraignante que celle qu’ils auraient eu dans l’élevage duquel ils sont issus. Il a ainsi acquis une ferme en Chine (probablement pour bénéficier de la souplesse de la loi chinoise quant au droit des animaux), dans laquelle il élève de jeunes porcs – lesquels « *sont choyé[s], traité[s] comme des stars, libres de leur mouvement et filmé[s] en continu* »³⁸ selon un communiqué du MAMAC –, qui sont tatoués sous anesthésie alors qu’ils sont encore petits, puis abattus et, pour certains, naturalisés à l’âge adulte, après avoir pris suffisamment de poids (une partie des cochons ne sont pas naturalisés, l’artiste ex-

³⁵ « Les cochons tatoués de Wim Delvoye font polémique », *France Info : Culture*, 6 décembre 2016, consulté le 19 mars 2020

https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/les-cochons-tatoues-de-wim-delvoye-font-polemique_3328099.html

³⁶ Wim Delvoye : les 12 œuvres les plus controversées de l’artiste belge, *L’Officiel*, 14 mai 2019, consulté le 19 mars 2020

<https://www.lofficiel.be/art-culture/wim-delvoye-les-oeuvres-qui-ont-le-plus-marques-le-public>

³⁷ *France Info : Culture*, op. cit.

³⁸ Ibid.

pose alors seulement leur peau tatouée et tannée, parfois tirée sur un châssis, parfois richement encadrée). Le titre du projet, « Art Farm », le choix de cochons, dont la viande est très consommée en Europe, et les motifs des tatouages empruntés à Walt Disney ou à Louis Vuitton traduisent clairement la volonté de l'artiste, en dépit de l'ancienneté des techniques du tatouage et de la taxidermie, d'inscrire son œuvre dans la société contemporaine, et d'associer le mode de consommation capitaliste à la « consommation » dans son sens premier d'assimilation de nourriture. Le projet *Art Farm* met ainsi en lumière la production industrielle de la viande, mangée dans des proportions excessives dans les sociétés occidentales, et permet donc d'ouvrir le débat sur l'exploitation animale, tout en utilisant des animaux initialement destinés à être mangés, auxquels une vie de « stars » est offerte, et n'ayant pas à souffrir de la douleur du tatouage car ce dernier est réalisé sous anesthésie. On peut alors se demander pourquoi, alors que le cochon n'est pas une espèce protégée et que le sort de ceux-ci n'apparaît a priori pas moins favorable que celui de leurs congénères élevés pour leur viande, l'œuvre de Wim Delvoye a bien plus scandalisé que celles de Annette Messager, autre artiste très connue utilisant régulièrement la taxidermie mais dont les expositions ne sont pas ciblées par les manifestations des associations de défense des animaux.



Evolution du projet *Art Farm* (1992 ~) Wim Delvoye

Pour l'historienne de l'art Barbara Denis-Morel, les œuvres employant des animaux qui dérangent le plus leur public sont simplement celles qui montrent « *la réalité de la condition animale* »³⁹. Car les oiseaux naturalisés présentés dans l'œuvre *Les pensionnaires* de Annette Messenger ne parlent pas de la condition des oiseaux, mais plutôt de l'artiste-collectionneuse elle-même, qui, suite à sa trouvaille d'un moineau mort dans la rue, a décidé, avec humour, de tricoter des vêtements pour sa nouvelle poupée, bientôt rejointe par d'autres dépouilles d'oiseaux que, considérant alors comme ses « pensionnaires » elle habille également, et pour lesquels elle remplit des carnets de croquis documentant la vie quotidienne de son pensionnat morbide⁴⁰. Au contraire Wim Delvoye, en choisissant des animaux d'élevage destinés à l'abattoir et en mentionnant la ferme dans le titre de son projet appelle volontairement à l'esprit des visiteurs – ou simplement de ceux qui ont eu connaissance du projet *Art Farm* par le biais de la presse ayant relaté la polémique – des images du sort que notre société réserve habituellement aux cochons. On peut toutefois supposer que les réclamations des associations concernaient surtout le tatouage infligé aux animaux, dont elles ignoraient peut-être qu'il avait été réalisé sous anesthésie – bien que ce choix relève peut-être avant tout de considérations purement pratiques vu la faible résistance des cochons à la douleur qui aurait largement entravé le travail des tatoueurs.

Barbara Denis-Morel cite un autre artiste habitué des scandales et dont l'exemple, bien qu'il n'inclue pas de taxidermie à proprement parler, nous permet de discuter du rejet spontané des individus face à la mort des animaux d'élevage présentés dans des galeries d'art. Elle mentionne ainsi, dans son texte intitulé « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau » l'exemple déjà évoqué de Damien Hirst, artiste britannique connu pour ses animaux présentés dans de grandes cuves vitrées remplies de formol, et note que ses premières pièces de ce type, parmi lesquelles *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* qui met en scène un requin tigre découpé et présenté dans trois caissons, si elles ont été très médiatisées, n'ont pas choqué autant que les suivantes qui mettent en scène des animaux d'élevage découpés dans le sens de la colonne vertébrale, comme *Mother and Child (Divided)*,

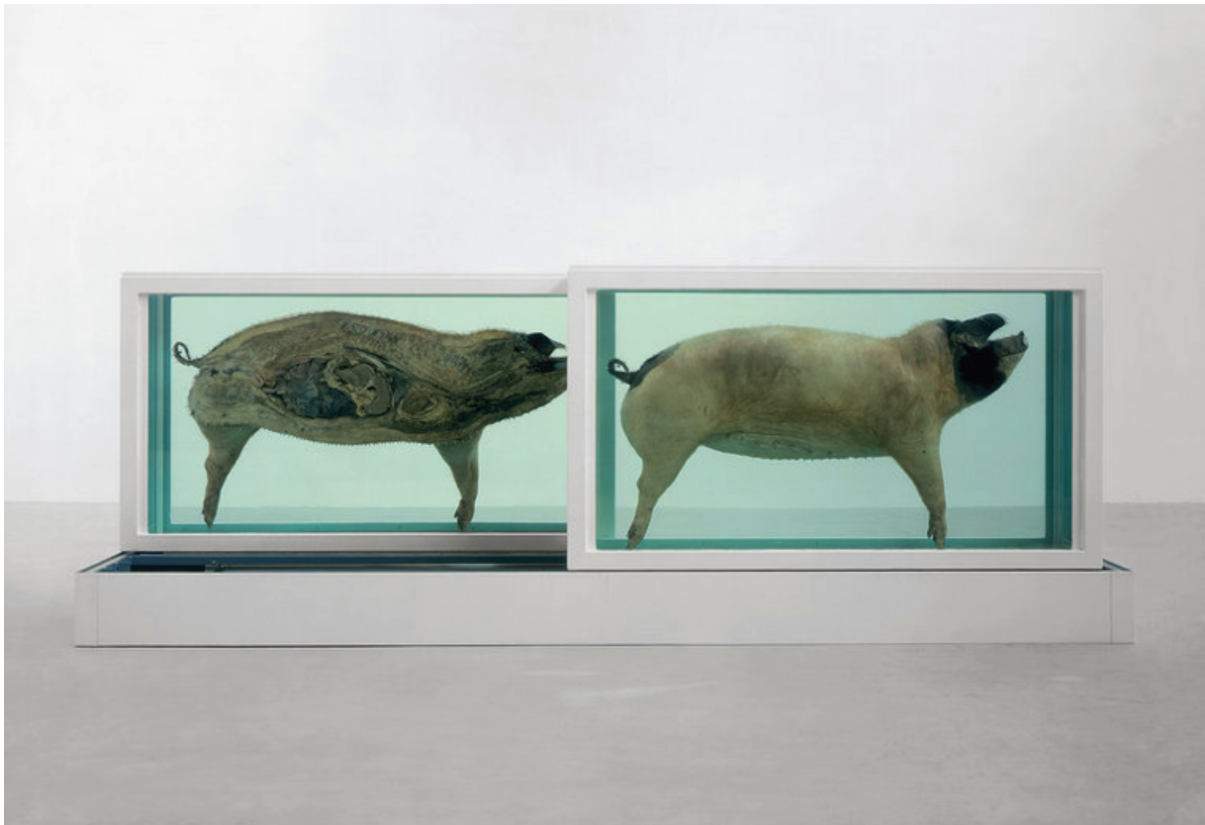
³⁹ Barbara Denis-Morel, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Sociétés & Représentations* 27, n° 1 (2009), p. 155.

⁴⁰ Catherine Grenier, « Les pensionnaires », Centre Pompidou
« *L'œuvre qui en résulte est constituée des oiseaux emmaillotés, des divers accessoires réalisés pour eux, ainsi que des carnets et croquis qui documentent la vie quotidienne de cette microsociété, jouant en chambre les bonheurs et les drames de la condition humaine.* »
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqjx8X/rbLRpep> consulté le 1^{er} mars 2020.

ou *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*. Ces deux œuvres mettent en scène une vache et un veau pour la première, un cochon pour la seconde, tous les trois découpés et dont les parties sont chaque fois présentées dans deux caissons distincts, rendant ainsi très visibles les entrailles des animaux. Le découpage des animaux, malgré leur présentation dans des cuves de formol qui les éloigne de toute utilisation alimentaire, évoque le geste du boucher, ce qui est sans aucun doute assumé par l'artiste, vu la fréquence de l'usage qu'il fait des corps d'animaux d'élevage dans ses créations employant des cuves de formol : sur les cinquante-deux œuvres de la catégorie « Formaldéhyde »⁴¹ sur son site Internet, trente-et-une incluent des vaches, des cochons ou des moutons, et, parmi ces œuvres, une large part présente le corps de l'animal « écorché », comme s'il avait été préparé par un boucher.

Le public dérangé par ces œuvres ne peut honnêtement évoquer l'éthique animale à moins d'être un végétarien militant et de s'opposer à toute forme d'exploitation animale. Or, le végétalisme intégral étant encore une pratique largement minoritaire, il est probable que tous les visiteurs ayant détourné leurs yeux des entrailles des animaux découpés selon la volonté de Damien Hirst ne soient pas de fervents adeptes du véganisme. L'artiste, de son côté, ne revendique ni une attitude de défense des droits des animaux à la cause desquels il pourrait chercher à sensibiliser en montrant l'horreur de leur condition, ni, pour autant, un désintéret total pour les problématiques qui les entourent dans nos sociétés et qui expliquerait alors leur exploitation décomplexée au nom de l'art. Il occupe plutôt, comme Wim Delvoe, une position intermédiaire, désireux de mettre en lumière les pratiques alimentaires discutables des occidentaux, tout en produisant des œuvres d'art saisissantes, impactant profondément leurs spectateurs par la confrontation de ces derniers à la réalité organique du corps animal. Les titres de certaines de ses œuvres, comme *Out of Sight. Out of Mind* (formule à peu près équivalente à « loin des yeux, loin du cœur » en français, ici associée à deux têtes de vaches écorchées chacune présentée dans une cuve de formol vitrée) ou *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (« Un certain réconfort gagné de l'acceptation des mensonges inhérents à chaque chose », relatif à deux vaches dont seule l'avant-main a été conservée, découpées en douze « tronçons » chacun placé dans une cuve étroite) éclairent la volonté de l'artiste de perturber la tranquillité d'esprit des spectateurs, non seulement en leur donnant à voir une chair meurtrie et délaissée par la vie (dont on pourrait expliquer

⁴¹ Formaldéhyde, site de l'artiste, consulté le 1^{er} avril 2020
http://damienhirst.com/artworks/catalogue?p=1&radiogroup_view=view_as_thumbs&category=23



This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home (1996) Damien Hirst

l'incidence sur les spectateurs par leur empathie naturellement portée à un animal dont ils sont assez proches, les rendant conscients de l'existence de leur propre corps, de leur propre chair), mais surtout en leur rappelant une réalité à laquelle, vivant à l'écart des fermes, des abattoirs et de lieux de transformation de la nourriture, ils préfèrent ne pas penser. A l'inverse de Gloria Friedmann qui met en cause les industries pétrolières, dont, pour des raisons économiques, la plupart des gens dépendent sans réellement pouvoir faire le choix d'y substituer une alternative moins néfaste, Damien Hirst met ses spectateurs face à leur propre mode de consommation de viande, dont le changement ne dépend que de leur volonté propre. Barbara Denis-Morel, à propos des œuvres d'art faisant intervenir des animaux morts, résume ainsi la situation :

« On veut croire, pour notre confort quotidien, que l'animal est heureux parmi les hommes ; or le sort de l'animal dans nos sociétés est le plus souvent tragique et les sources de souffrance sont multiples. [...] Même si les artistes mettant en scène le corps violenté de l'animal s'intéressent peu, en définitive, à la cause animale, le rejet que ces œuvres peut occasionner renvoie cependant à une relation conflictuelle entre l'homme et l'animal.

L'artiste, en mettant à mal notre sensibilité, nous confronte à une réalité dérangeante que l'on ne veut pas voir. »⁴²

On peut alors supposer que, bien que la taxidermie ne montre pas avec autant de flagrance le « corps violenté de l'animal », son rejet par une partie de la population repose sur les mêmes mécanismes. Rares sont ceux qui disent ne pas aimer les animaux : ces derniers (lorsqu'ils sont vivants) se trouvent à divers niveaux de notre société, comme compagnons, main-d'œuvre, source de divertissement, ils peuplent les bibliothèques et les magasins de jouets, sont allégoriques ou anthropomorphisés. Pour beaucoup – particulièrement les grands mammifères – ils attirent spontanément la sympathie des humains et ces derniers, à l'exception de bouchers, chasseurs, ou amateurs de corrida, souffrent d'être confrontés à leur mort. L'utilisation d'animaux d'élevages tués dans des œuvres d'art exacerbe cette souffrance en l'assortissant d'une forme de culpabilité : le spectateur qui consomme du bœuf a tout loisir de contempler sa propre œuvre devant les vaches découpées de Damien Hirst, et de la replacer dans le contexte plus global de la production industrielle de viande dont, pour son confort, on préfère ne pas tout connaître et qui, pourtant, reproduit dans des proportions gigantesques le geste de l'artiste.

Nous avons ainsi pu explorer les causes et les implications du rejet spontané de l'utilisation de corps d'animaux et, par extension, de taxidermies dans les œuvres d'art contemporain. Il en ressort un décalage entre la sensibilité contemporaine à la cause animale, et les connotations parfois rétrogrades d'une technique issue d'une époque à laquelle la condition animale était un sujet nettement moins fédérateur.

Pourtant, les animaux naturalisés n'ont pas toujours autant « dérangé », et, à l'heure actuelle, ne dérangent d'ailleurs pas tout le monde : le scandale des cochons tatoués du MAC est une des dernières occurrences en lesquelles la taxidermie a bruyamment secoué l'opinion, et remonte déjà à 2010. On peut ainsi penser, comme Alexis Turner, que la taxidermie, du moins dans la prochaine décennie, est promise à « *un bel avenir* »⁴³.

⁴² Barbara Denis-Morel, op. cit. p. 155.

⁴³ Alexis Turner, op. cit. p. 212

B) La fascination exercée par une technique unique

La taxidermie d'art ne s'est jamais aussi bien portée, les jeunes artistes dont elle est le médium principal sont de plus en plus médiatisés, et les expositions, de manière générale, en accueillent de plus en plus fréquemment, par le biais d'artistes qui ne l'utilisent que ponctuellement. Si on peut attribuer cet intérêt à un désir de scandaliser le public, il est aisé de comprendre que, face à l'afflux constant d'animaux naturalisés dans les maisons d'enchères et les galeries d'art, une nécessaire forme de « normalisation » du médium s'opère, du moins dans le monde de l'art, qui n'est plus choqué par la présence de corps d'animaux dans les musées – le succès de l'exposition *Dioramas*, présentée à Paris au Palais de Tokyo à l'été 2017, qui comprenait des dizaines de taxidermies et n'affichait pour autant aucune ambition particulière de bouleversement des consciences, indique la généralisation de l'acceptation de cette pratique, au moins par une partie du public. Le fait que, en dépit de la perte de son potentiel de « choc », la taxidermie continue à être largement utilisée par les artistes traduit l'attrait qu'elle exerce par d'autres qualités qu'ils peuvent rechercher.

Raphaël Abrille, conservateur au Musée de la chasse et de la nature de Paris – institution collaborant très régulièrement avec des artistes contemporains qui installent le plus souvent leur exposition personnelle au milieu des collections du musée – explique ainsi les raisons de la prédilection des artistes pour ce médium :

« L'animal naturalisé est un objet redoutablement efficace : ringard à souhait, source de second degré et convoquant énormément de questionnements éthiques, psychologiques et philosophiques. S'en emparer a été une idée brillante. »⁴⁴

1) L'attrait des temps passés

a) Du ringard au rétro

• Décalage et dérision

Le premier qualificatif appliqué par Raphaël Abrille à la taxidermie est donc l'adjectif « ringard » qui exprime de manière péjorative la dimension passéiste de la taxidermie, déjà évoquée, tout en l'associant à une idée de ridicule, liée à son aspect démodé. Lui est associé la notion de second degré, soulignant, avec une certaine sympathie, la source d'humour que représente le caractère « ringard » de la taxidermie. Une telle remarque peut apparaître étonnante de la part du conservateur du Musée de la chasse et de la nature – un hôtel particulier

⁴⁴ Oriane Hidalgo-Laurier, op. cit.

dont les murs croulent sous les têtes et les corps d'animaux naturalisés – mais est compréhensible pour qui sait que le musée, inauguré en 1967 par André Malraux⁴⁵, a subi une profonde transformation dans les années 2000, suite à l'arrivée de Claude d'Anthenaise à sa tête, tant il était devenu évident que les expositions des années 1960 réunies par des passionnés de chasse avaient perdu de leur pertinence dans la France urbaine du début du XXI^e siècle.



Exposition *Beau doublé, Monsieur le Marquis !*, Sophie Calle et son invitée Serena Carone (du 10 octobre 2017 au 11 février 2018) musée de la Chasse et de la Nature

Certains artistes contemporains font preuve d'humour dans leurs travaux de taxidermie d'art, ce qui peut effectivement sembler spontané, étant donné la facilité de créer du décalage avec ce médium. *Les pensionnaires* d'Annette Messenger, déjà cités, relèvent d'une certaine manière de la parodie d'autofiction, au sens où l'artiste joue un rôle – peut-être pour caricaturer la « féminité » de son art que lui attribuent volontiers les critiques – lorsqu'elle apprête consciencieusement des cadavres d'oiseaux pour lesquels elle crée une narration qu'elle note

⁴⁵ Marie-Christine Prestat, « Les collections composites du musée de la Chasse et de la Nature: La chasse aux mythes », *CeROArt*, n° HS, 16 juin 2013, p. 1, § 2.

dans des carnets de croquis. Le contraste entre l'activité légère, voire superficielle consistant à tricoter des vêtements pour habiller des poupées, et l'aspect répulsif des oiseaux trouvés morts dans la rue tient de l'absurde, et témoigne du recul de l'artiste sur son œuvre.

Un procédé similaire peut être trouvé, dans le champ du design, chez Alex Randall, connue pour ses luminaires de luxe, récompensés par des prix de design et vendus pour des centaines de livres sterling, mettant en scène des animaux familiers des aires urbaines, comme des pigeons ou des canards, considérés pour certains comme de la vermine, servant de support à des ampoules dans des compositions élégantes, destinées à des intérieurs bourgeois. La designeuse joue ici d'un décalage entre les animaux communs qui parcourent les jardins publics en marge de la société des hommes, qu'elle récupère et naturalise elle-même, et la connotation luxueuse qu'elle donne à ces « nuisibles » en les incluant dans un produit de design fastueux. Elle assume également un aspect « ringard », selon les termes de Raphaël Abrille, ses œuvres faisant référence aux intérieurs bourgeois antérieurs au XX^e siècle, dans lesquels on trouvait des tapis en peau d'ours, des renards porte-cannes ou des écrans de cheminée ornés d'oiseaux exotiques, suivant la tendance du zoomorphisme, lancée par le taxidermiste Rowland Ward, consistant à naturaliser un animal ou une partie d'un animal pour le transformer en objet utilitaire – cendrier, tabouret, encrier... Ces objets sont aujourd'hui considérés d'un goût douteux, mais Alex Randall, par les attitudes qu'elle donne aux animaux de ses pièces, manifeste un certain humour dans sa réappropriation d'une pratique totalement tombée en désuétude, en raison de son incompatibilité apparente avec le goût du XXI^e siècle.

Ce décalage entre l'aspect archaïque de la technique et le monde contemporain peut aussi être employé comme une source d'humour dans l'art contemporain, avec, par exemple, la série *Misfits* de l'artiste allemand Thomas Grünfeld, consistant en un ensemble de taxidermies hybrides, faites des parties de plusieurs animaux mises à contribution pour composer des chimères. Cette pratique peut évoquer, comme précisé plus haut, la propension des cabinets de curiosités, lieux ayant contribué à l'émergence des premières taxidermies, à présenter des documents supposés attester de l'existence de créatures imaginaires (l'exemple le plus évident étant celui de la dent de narval présentée comme la corne d'une licorne), mais plus précisément, elle rappelle la légende allemande (il n'est peut-être pas un hasard que l'artiste soit lui-même allemand) du Wolpertinger, animal étrange des Alpes bavaroises, souvent représenté comme un lièvre avec les bois d'un chevreuil et des ailes d'oiseau, mais dont la description incluait parfois des éléments du renard, du faisan, de la chouette, de la martre ou du canard.



Misfits (1992 ~) Thomas Grünfeld

La prospérité du Wolpertinger est directement liée à la taxidermie puisque sa popularité lui vient des nombreux spécimens empaillés créés au XIX^e siècle par des taxidermistes espiègles qui les vendaient à des touristes plus ou moins crédules comme des représentants de la faune sauvage locale⁴⁶. On peut trouver des cas similaires dans d'autres régions du monde, comme en France avec le célèbre dahu dont il existe de nombreuses taxidermies, en Ecosse avec le haggis sauvage, ou aux Etats-Unis avec le jackalope, dont le président Ronald Reagan possédait un trophée, offert par un sénateur du Dakota⁴⁷.

Toutes ces légendes se nourrissent d'un folklore aujourd'hui largement mis de côté, auquel la taxidermie, au XIX^e siècle, pouvait encore offrir une forme d'actualisation dans le monde réel, et que, aujourd'hui, elle contribue davantage à parer d'un cachet ancien (ringard ?) qui manifeste encore plus clairement l'incongruence de ces cryptides avec le monde contemporain. De la même manière, ni les créatures imaginées par Thomas Grünfeld, ni la technique de la taxidermie ne sont réellement adaptées au monde contemporain, elles jouissent d'une aura d'antiquité et de mystère qui les rend exceptionnelles dans la société occidentale du XXI^e siècle, et participe indéniablement de leur attrait.

⁴⁶ Anja Samy, « Beware the Wolpertinger - Bavaria's legendary hybrid creature », *The Local* 6 octobre 2017, consulté le 20 mars 2020.

<https://www.thelocal.de/20171006/beware-the-wolpertinger-bavarias-legendary-hybrid-creature>

⁴⁷ "President Takes Campaign Westward", *The Dispatch*, Lexington, North Carolina. 30 octobre 1986. p. 24. Mis en ligne le 26 janvier 2015, consulté le 20 mars 2020

<https://news.google.com/newspapers?id=2VlcAAAIBAJ&pg=7017,7684015&dq=reagan+jackalope&hl=en>



"President Takes Campaign Westward", *The Dispatch*, Lexington, North Carolina. 30 octobre 1986. p. 24

- La séduction des formes anciennes

On peut aussi penser que, même dans le cas de taxidermies ne faisant aucune référence au merveilleux, le cachet antique de la technique joue en sa faveur. Les individus fortunés qui installent un cerf et une boîte d'entomologie dans leur intérieur jouent avec plus ou moins de second degré des références au cabinet de curiosité, au muséum d'histoire naturelle, ou aux intérieurs campagnards des refuges de chasseurs qui, trente ans plus tôt, leur auraient paru de très mauvais goût. Le cas des artistes, des designers, et même des particuliers qui s'entourent avec humour de taxidermie peut évoquer une attitude post-moderne d'incrédulité dans le progrès (en contradiction avec l'attitude des artistes et designers de la modernité) qui amène la constitution d'une esthétique de l'hybride, de l'éclectisme, de la réappropriation des formes et des styles du passé dans des assemblages irrationnels. La taxidermie serait alors employée avec une certaine ironie pour son grand potentiel référentiel.

On peut aussi plus simplement estimer que la taxidermie jouit du même rayonnement que de nombreuses formes et techniques anciennes considérées comme quelconques du temps de leur développement, avant de tomber en désuétude, puis d'être redécouvertes et louées pour leurs qualités plastiques. Ce phénomène est notamment expliqué par le penseur

du design Jocelyn de Noblet, qui estime que le temps de la technique et le temps de la culture sont des temps différents. Il explique :

« Quand l'innovation technologique est au point [...] et que la société estime qu'elle peut en faire usage, on se trouve face au problème de l'introduction de la nouveauté dans la chose établie. Et la forme des premiers objets commercialisables est le plus souvent le résultat d'un compromis avec la tradition : tout se passe comme si l'innovation se comportait comme un parasite qui investit la première forme déjà existante avec laquelle il se sent des affinités. Cette situation s'explique par le fait que le temps de la technique et celui de la culture sont différents. Elle témoigne des multiples contradictions qui apparaissent à la fin du XIX^e siècle entre innovation technique et tradition, entre un processus de conception industrielle nouveau et des techniques artisanales éprouvées, entre une culture humaniste et une culture scientifique et technique en plein essor, entre la ville et la campagne, et, surtout, entre des usages et des coutumes qui cèdent difficilement la place à de nouveaux styles de vie. »⁴⁸

Bien que l'auteur décrive un processus concernant spécifiquement les objets des arts appliqués forcés d'intégrer des compromis entre la nouveauté technique et les choses établies, sa position nous permet aisément d'expliquer l'attrait des formes anciennes sur les individus, avec lesquelles « *il[s] se sent[ent] des affinités* », à une époque où la production d'objets, et donc de formes, est largement industrialisée. Les formes traditionnelles, y compris celle de la taxidermie, attirent en raison de leur association à des valeurs et des coutumes éprouvées, qui apparaissent comme un ancrage dans le contexte contemporain. La connotation passéiste attachée à la taxidermie, que l'on a déjà considérée comme un motif de rejet pour la société progressiste, puis comme une valeur que l'on invoque ironiquement, avec humour, pourrait aussi participer de l'attrait qu'elle exerce, cette fois sans ironie, sur les artistes contemporains et ceux qui admirent leurs œuvres.

Certains créateurs recourent d'ailleurs à des formes que l'on pourrait qualifier de « décoratives » et qui peuvent même contribuer à donner un aspect « rétro » à leurs travaux, exploitant l'attrait des visiteurs pour les formes anciennes – comme le fait avec succès le champ de la mode qui se réfère sans cesse aux formes du passé, encourageant ses adeptes à intégrer les styles des années 1920, 1950 ou 1980 à leurs tenues contemporaines. C'est en toute logique

⁴⁸ Jocelyn de Noblet « La nouveauté dans la chose établie, A propos du foyer domestique : 1880-1980 », catalogue de l'exposition *Les bons génies de la vie domestique*, Centre Pompidou du 11 octobre 2000 au 22 janvier 2001.

que la designer Alex Randall, faisant clairement référence aux intérieurs bourgeois du XIX^e, intègre des moulures, du fer forgé ou des rivets à ses travaux, jouant de la séduction de ces formes anciennes qui, pour certaines, étaient considérées pour leur intérêt purement technique à l'époque de leur développement, et sont aujourd'hui, grâce à la patine du temps, estimées pour leurs qualités plastiques. Dans le champ des arts plastiques, on peut citer l'exemple de Polly Morgan, artiste britannique basée à Londres, dont les travaux créés entre 2005 et 2011 incluaient dans leur majorité, adjoints à des oiseaux naturalisés, des éléments évoquant le style baroque, le rococo ou les débuts de la révolution industrielle, exacerbant l'aura antique que peut dégager la taxidermie.

Il n'est cependant pas certain que tous ceux qui pratiquent actuellement la taxidermie d'art, sans revendiquer clairement une référence au cabinet de curiosités ou au musée d'histoire naturelle, le fassent en ayant conscience que l'attrait qu'elle exerce aujourd'hui lui vient en partie du fait qu'elle évoque des formes traditionnelles qui peuvent se faire rassurantes dans l'esprit des spectateurs – du moins une fois dépassé le potentiel de scandale de la taxidermie (peut-être par l'acquisition de la certitude que « *la naturalisation n'est plus une menace pour la vie sauvage* »⁴⁹). Il est toutefois difficile de nier l'immense pouvoir référentiel de la technique.

b) L'évocation d'une science désuète

• Rappel historique

L'histoire de la taxidermie est indissociable de l'histoire naturelle, de l'histoire des sciences et de leur médiation. En effet, à l'exception de quelques rituels funéraires, comme celui de la momification utilisée notamment par les Egyptiens dès 3000 avant. J.-C., le problème de la conservation des corps, et plus spécifiquement des corps des animaux, concerne avant tout les scientifiques, comme par exemple Ambroise Paré qui, dès le XVI^e siècle, embaume méthodiquement des animaux à l'aide d'aloès, d'eau-de-vie, de fort vinaigre, d'absinthe, de pomme, de sel⁵⁰ à des fins médicales. Jack Thiney, taxidermiste en chef au Musée National d'Histoire Naturelle cite également les exemples des « herbiers » d'oiseaux et de poissons utilisés notamment par Carl von Linné au XVIII^e siècle, dans lesquels on conser-

⁴⁹ Alexis Turner, op. cit. p. 28

⁵⁰ Ambroise Paré, *Œuvres complètes remises en ordre et en français moderne*, par F. de Brissy et R.-H. Guerrand, Union latine d'édition, 1983, 3 tomes ; cité par Jack Thiney et Jacques Vekemans, *Mort ou vif: chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, La Martinière, 2014, p. 29.



Grande Galerie de l'Évolution, Muséum National d'Histoire Naturelle
Architecture : Jules André (1889)
Rénovation : Borja Huidobro, Paul Chemetov et René Allio (1994)

vait uniquement la peau des spécimens après avoir laissé leur chair et leurs organes se désagréger, ainsi que la technique dite de « mise en peau », « *employée essentiellement pour la préparation d'animaux de taille modeste que l'on destine à l'étude scientifique* »⁵¹ et largement utilisée par les naturalistes jusqu'à la fin du XX^e siècle (époque de l'apparition du séquençage de l'ADN⁵²), consistant à armer la peau tannée d'un animal à l'aide de fil de fer et de divers matériaux de remplissage pour l'employer comme support de recherche. Ces méthodes répondent toutefois à des impératifs de conservation et de conditionnement (raison pour laquelle les oiseaux « mis en peau » sont présentés allongés, les ailes plaquées contre le corps, facilitant leur stockage), à l'inverse de celles qui étaient utilisées dans les cabinets de curiosités dès le XVI^e siècle, destinées à manifester le prestige du collectionneur et faisant donc l'objet d'une attention particulière à leur forme. Le souci de préservation du vivant reste cependant une ambition scientifique – ou un fantasme de savant fou dans l'imaginaire populaire – comme le résume Jacques Cuisin, délégué à la conservation et à la restauration au Muséum National d'Histoire Naturelle :

⁵¹ Jack Thiney et Jacques Vekemans, op. cit., p. 29.

⁵² Ibid.

« Le travail de préservation de la peau a été élaboré à l'origine pour décrire le monde qui nous entoure. Or, pas de description sans comparaison des organismes entre eux. Comparer, c'est préserver, garder, en vue de pouvoir examiner à nouveau ultérieurement. La taxidermie est d'abord un outil scientifique destiné à discerner le même et l'autre, à donner un nom à ce qui est nouveau. Nommer, c'est-à-dire ranger dans l'une des cases du grand meuble du vivant que l'on appelle biodiversité. Nommer, c'est aussi connaître, selon une acception issue de la philosophie grecque. »⁵³

Au cours de son histoire, la taxidermie a globalement progressé au rythme de la science, profitant de ses innovations techniques et de l'amélioration de ses connaissances biologiques pour gagner en qualité. Son évolution n'a donc pas été guidée par des ambitions artistiques, ou même décoratives, à l'inverse d'autres techniques qualifiées d'artisanat. En conséquence, des connotations scientifiques sont spontanément associées à l'identité de la taxidermie, et facilement exploitables par qui veut plus spécifiquement évoquer une science du passé.

- La mise en scène d'une science surannée permet d'interroger les discours scientifiques contemporains

Une portion non négligeable des artistes utilisant la taxidermie fait ainsi, parfois avec humour, référence à une science désuète et inopérante, sinon par le biais de rigoureuses mises en scène de muséums d'histoire naturelle ou de cabinets de curiosités, du moins par des clins d'œil à une imagerie scientifique stéréotypée immédiatement reconnaissable par le visiteur. L'artiste américain Mark Dion conçoit ainsi des cabinets de curiosités foisonnants, joignant aux animaux naturalisés des bocaux étiquetés, des squelettes, des herbiers, des coquillages, des livres, des microscopes, parfois associés à des objets hétéroclites du quotidien, comme des ustensiles de cuisine, des photographies ou des déchets, le tout faisant parfois l'objet d'expositions dans des muséums d'histoire naturelle ou des parcs zoologiques. Le photographe japonais Hiroshi Sugimoto, bien que ses œuvres n'incluent pas directement de taxidermie, a consacré une série de photographies en noir et blanc aux dioramas de l'American Museum of Natural History de New-York. Même si son travail s'attache à faire douter le spectateur de la nature de ses photographies – le noir et blanc et la courte focale exagérant l'illusion de profondeur que cherchent à donner les dioramas pour que, au premier coup

⁵³ Jacques Cuisin, « Taxidermies », introduction du livre de Jack Thiney et Jacques Ve-kemans, *Mort ou vif: chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, La Martinière, 2014, p. 6.

d'œil, le visiteur soit trompé et imagine être face à une scène prise dans la nature –, il s'inscrit directement dans le lieu du musée et exploite son imagerie. On peut également citer l'exemple de Joan Fontcuberta, plasticien espagnol notamment connu pour l'œuvre *Fauna*, faite de taxidermies, mais aussi de vidéos, de sculptures, de photographies, de croquis, de textes, de schémas, qui a été présentée pour la première fois au Musée Zoologique de Barcelone, et expose le bestiaire fabuleux découvert par le Professeur Ameisenhaufen en Ecosse qu'il a eu tout loisir de photographier, décrire, dessiner, empailler. Ces découvertes, bien sûr, ne sont que fiction ; non seulement les animaux imaginés par l'artiste sont fantaisistes, mais il apparaît aussi impossible au spectateur, même crédule, qu'une telle quantité de découvertes biologiques aient été mises au jour par un seul homme dans un seul pays et soient restées inconnues du grand public. L'artiste s'attache pourtant à reproduire avec une grande rigueur les codes du champ scientifique et à mettre en scène les recherches de son personnage. Enfin, Damien Hirst, déjà cité, évoque les boîtes d'entomologie avec ses œuvres composées de papillons, les cabinets de curiosités avec ses meubles remplis de fioles, de modèles anatomiques, d'animaux naturalisés ou de médicaments, et, de manière plus générale, une apparence d'objectivité scientifique avec ses mises en scène cliniques, ses coupes nettes dans la chair, ses séries d'objets identiques, sa verrerie de laboratoire, et son emploi du formol et du verre (matériaux dont les propriétés sont effectivement bénéfiques à la recherche scientifique) dans des travaux qui, pourtant, apparaissent à certains choquants.

La « scientificité » qui se dégage de ces travaux n'a pourtant rien d'objective ou de « neutre ». Plastiquement, elle est « chargée », et le fait que les artistes qui s'en saisissent convoquent le plus souvent des images d'une science surannée – peut-être simplement pour des raisons « symboliques », l'imaginaire collectif étant plus familier des longues fioles portant des étiquettes couvertes d'écritures manuscrites que du matériel effectivement utilisé en laboratoire à l'heure actuelle – peut participer de la séduction de leurs travaux (les objets du XIX^e siècle ayant aujourd'hui acquis un certain cachet) qui peuvent alors difficilement prétendre à une quelconque neutralité. A ces qualités plastiques s'ajoutent de fortes connotations avec lesquelles les artistes sont forcés de composer, et que, souvent, ils exploitent.

L'exemple de Joan Fontcuberta est peut-être le plus parlant, dans la mesure où son travail est relatif aux médias et à leur influence sur les individus et les sociétés. Son choix de citer les codes du champ scientifique pour construire une fiction de toutes pièces tout en lui donnant une apparence de vérité met en évidence la facette médiatique du champ scientifique, et sa capacité à « légitimer » des discours en les enveloppant de codes qui clament la neutralité et l'objectivité. Pourtant, tant la photographie que la taxidermie, conçues pour capter une part de réalité et l'offrir au regard même en absence de celle-ci, peuvent très aisément mentir, et sont toujours le produit d'un regard et d'un corps particuliers. Les travaux de Joan Fontcuberta, également photographe, se focalisent, avec humour, sur la manipulation médiatique dont peuvent être victimes les individus, et interrogent ce problème dans sa globalité, à l'échelle de



The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)
(1992) Mark Dion

l'humanité, sans prendre position quant aux discours que la recherche scientifique livre effectivement à la société comme des hypothèses et des faits objectifs.

c) Connaissance et idéologie : le risque de la promotion de valeurs rétrogrades

Le fait que le champ scientifique produise des discours qui ne peuvent prétendre qu'à une apparence de neutralité et sont diffusés dans les institutions dédiées, comme les muséums d'histoire naturelle, doit nous amener à nous interroger sur l'idéologie qui sous-tend ces discours sous couvert d'objectivité. On peut à nouveau convoquer Jacques Cuisin, qui résume ainsi la situation :

« Mais l'histoire la plus longue, et la plus complexe aussi, c'est la manière dont la taxidermie raconte comment l'homme a perçu et perçoit la nature. Aux hésitations et imprécisions techniques et stylistiques des XVIII^e et début XIX^e siècles [...] font suite une précision anatomique de plus en plus importante et des matériaux qui permettent une représentation plus fine, plus exacte. La stylistique, quant à elle, évolue aussi, mais elle reste le reflet des concepts d'une époque : alignement comme au cordeau des spécimens au fil des étagères de musée, objectivité scénarisée de la comparaison scientifique, représentation de la férocité des « bêtes sauvages », tout est fait dans le musée de la fin du XIX^e siècle pour que le visiteur s'émerveille et se conforte dans la certitude que l'intelligence de l'homme (blanc) a permis d'établir et d'imposer un ordre à la nature sauvage et irrationnelle. »⁵⁴

La taxidermie reflète ainsi la conception de la nature de l'époque qui l'a vue naître, promue par la pensée scientifique rationnelle qui a longtemps cherché à la maîtriser.

Il suffit de regarder les taxidermies fantaisistes de Walter Potter ou de la maison Verreaux pour se convaincre que cette technique peut très facilement être l'objet de mises en scène et ne rien refléter de la nature. Mais même une taxidermie conçue avec une vision purement scientifique par un rigoureux naturaliste n'a pas d'autre possibilité que d'être emprunte de la subjectivité (de l'humanité ?) de son auteur. C'est justement le propos d'un essai de Donna Haraway intitulé *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*, dans lequel elle s'intéresse au cas de Carl Akeley, naturaliste et taxidermiste de l'American Museum of Natural History de New York, pour lequel il travaille dès 1909 suite à sa rencontre avec l'ancien président des Etats-Unis Théodore Roosevelt lors d'un safari en Afrique. Carl Akeley était un rigoureux scientifique, qui comptait sur sa grande con-

⁵⁴ Ibid. pp. 6-7.

naissance des comportements des animaux acquise durant des observations assidues de la vie sauvage pour naturaliser aussi « objectivement » que possible des bêtes qu'il tuait lui-même et présentait dans de larges dioramas reproduisant leur habitat naturel. Akeley affichait un objectif de conservation de la nature, et on ne voyait alors aucune contradiction dans le fait de chasser des animaux exotiques spécifiquement dans le but de promouvoir leur protection, pour peu que leurs dépouilles soient utilisées à des fins pédagogiques. Le plasticien Robert Marbury, cofondateur de la Minnesota Association of Rogue Taxidermists (MART), précise à ce sujet :

« Akeley a tué des dizaines de milliers d'animaux au nom de la préservation (l'idée étant de collecter des exemplaires des créatures avant leur extinction). Mais vers la fin de sa vie, après une rencontre avec un bébé gorille de l'Est nommé Carl Junior, Akeley changea ses méthodes de conservation et encouragea la création du premier parc national en Afrique. »⁵⁵

Quoi qu'il en soit, l'American Museum of Natural History a été largement rempli par les expéditions de Carl Akeley, qui a laissé une empreinte manifeste sur le musée, que Donna Haraway estime être représentative de l'esprit du début du XX^e siècle. Son argumentaire est étoffé d'exemples très précis relatifs au mode de travail du taxidermiste, qui composait généralement ses dioramas avec « *un mâle imposant et vigilant, une ou deux femelle et un bébé. Il peut y avoir un autre animal – un mâle adolescent peut-être – jamais une bête âgée ou déformée.* »⁵⁶. Elle ajoute l'exemple précis d'une expédition en Afrique menée par Akeley afin de réaliser un diorama muséal, au cours de laquelle, après avoir tué un mâle, une femelle et un bébé, il décida de chasser un dernier spécimen, qu'il espérait être « un mâle immature » pour compléter son œuvre. « *A mon grand regret, c'était une femelle* »⁵⁷ écrivit-il lui-même. Cette anecdote, pour Donna Haraway, n'est qu'un symptôme du mode de pensée de Carl Akeley, qui caractérisait plus globalement le monde de la taxidermie de cette époque, et qu'elle définit ainsi :

⁵⁵ Robert Marbury, *Taxidermy art: a rogue's guide to the work, the culture, and how to do it yourself*, New York, NY: Artisan, 2014, p. 23. (traduction personnelle).

⁵⁶ Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », *Social Text*, n° 11, 1984, pp 20-64, p. 24. (traduction personnelle).

⁵⁷ Ibid. p. 27

« Il pensait qu'il disait la vérité unifiée de l'histoire naturelle. Son histoire sera recomposée pour raconter le récit du commerce du pouvoir et du savoir dans le capitalisme monopoliste suprémaciste blanc et masculin [white and male supremacist monopoly capitalism] affectueusement nommé Patriarcat de l'ours en peluche [Teddy Bear Patriarchy] »⁵⁸

Il apparaît ici que, au problème éthique évident concernant l'abattage d'animaux destinés à être naturalisés, s'ajoute la question de l'idéologie présentée comme la norme, comme l'allant-de-soi, grâce à l'appui de la science. L'American Museum of Natural History, dont les pièces maîtresses sont incontestablement les fossiles et les dioramas, se présente en effet comme un lieu d'éducation populaire et de recherche scientifique que Donna Haraway compare à un jardin d'Eden en raison de son ambition d'offrir au regard une nature vierge de toute forme de civilisation, un berceau prêt à accueillir les premiers hommes qui pourront alors bâtir les bases de leur civilisation. Chaque diorama, notamment ceux de l'Akeley African Hall mis en scène par Carl Akeley, en se consacrant spécifiquement à une unique espèce et en hiérarchisant ses membres, se présente comme « *la vérité de la nature* »⁵⁹, dans laquelle l'autrice trouve pourtant des relents de principes propres à la société de Akeley, tels que la hiérarchisation des sexes et leur spécialisation dans le travail, la division raciale du travail, ou le modèle de la structure familiale. A ces traces de racisme et de sexisme, caractéristiques d'une culture occidentale traditionnelle inconsciemment légitimées et érigées en faits naturels par la taxidermie, Donna Haraway ajoute des nombreuses occurrences en lesquelles le musée a tiré parti de principes coloniaux. Ses « explorateurs » ont ainsi exploité les ressources de l'Afrique et les savoirs des guides africains qui les ont accompagnés, sans jamais leur reconnaître un autre rôle que celui d'assistant au service des ingénieurs scientifiques blancs, tandis que le musée, dans sa globalité, affichait une nette propension à exalter des valeurs viriles, se proposant d'accompagner les jeunes garçons dans leur « roman d'apprentissage » personnel, au terme duquel, par la rencontre avec un animal mort présenté dans une attitude de défiance éternelle, il peut devenir un homme.

« Chaque diorama a au moins un animal qui capte le regard du visiteur et le soutient. L'animal est vigilant, prêt à déclencher une alarme à l'intrusion de l'homme, mais aussi prêt à soutenir pour toujours le regard de la découverte, le moment de vérité, la rencontre originale. Le moment semble fragile, les animaux sur le point de disparaître, la commu-

⁵⁸ Ibid. p. 21

⁵⁹ Ibid. p. 24

nion sur le point de se briser ; le Hall menace de se dissoudre dans le chaos de l'Âge de l'Homme. »⁶⁰



Akeley Hall of African Mammals, American Museum of Natural History

Le texte de Donna Haraway est d'une grande richesse, et tous les problèmes qu'il soulève ne peuvent être rapportés ici. Il nous permet globalement de saisir les liens entre la taxidermie scientifique et l'idéologie coloniale, capitaliste et viriliste des sociétés occidentales dans lesquelles elle s'est développée – il peut d'ailleurs être utile de préciser que, dès le XVI^e siècle, les cabinets de curiosités ont été remplis par les grandes expéditions destinées à explorer l'« Orient » – et qui peuvent être dissimulés sous un vernis d'objectivité scientifique, voire, comme l'autrice le précise, de progrès social insinué par une ambition affichée d'éducation populaire et par des considérations écologiques. L'exemple de l'American Museum of Natural History est probablement l'un des exemples les plus saisissants de promotion d'une telle idéologie sous couvert de recherche et d'éducation scientifique, dans la mesure où, à l'inverse de la plupart des grands muséums d'histoire naturelle européens, financés par l'état, le Museum d'Histoire Naturelle de New York est une institution privée, financée par « *la grande classe des capitalistes après la Guerre de Sécession* »⁶¹, « *dédiée à préserver une virilité menacée* »⁶² et à « *guérir ou prévenir la décadence, maladie redoutée de la culture impérialiste, capitaliste et*

⁶⁰ Ibid. p. 25

⁶¹ Ibid. p. 54

⁶² Ibid. p. 57

blanche »⁶³. Les dioramas – que Donna Haraway analyse d’ailleurs comme des autoportraits idéalisés des riches mécènes⁶⁴ – seraient ainsi des « *machines de significations* [meaning-machines] ». Elle explique :

« Les machines sont des tranches de temps dans les organismes sociaux qui les ont créées. Les machines sont des cartes du pouvoir, des moments figés des relations sociales qui, en retour, menacent de contrôler les vivants. Les propriétaires des grandes machines du capital monopoliste – autrement dit les moyens de production – étaient, avec raison, aux avant-postes du travail de la nature [at the forefront of nature work] – car c’était un des moyens de production de la race, du genre et de la classe. Pour eux, la « science à l’œil nu » [naked eye science] pouvait donner une vision directe de la paix sociale et du progrès malgré les apparences de lutte des classes et de décadence. »⁶⁵

Les thèses développées dans cet essai, quoiqu’on puisse estimer qu’un certain désintéressement avait pu présider à l’élaboration de l’American Museum of Natural History, en mettant en lumière les sources de financement de la recherche scientifique, laissent deviner l’impossible neutralité de celle-ci et, en toute logique, son attachement aux idéologies conservatrices qui ont favorisé ceux qui la financent. En conséquence, la taxidermie d’art, lorsqu’elle fait référence au champ scientifique – même aujourd’hui, alors qu’elle n’est pratiquement plus utilisée par les chercheurs – est forcée de composer avec un héritage, et donc d’introduire dans la galerie d’art des valeurs conservatrices à propos desquelles elle a la possibilité de prendre position. C’est par exemple la posture de Mark Dion, artiste contemporain américain qui, par ses cabinets de curiosités d’une immense richesse sémantique, cherche à questionner les représentations culturelles du monde sauvage, particulièrement celles qu’en donne la science, en mettant en scène des fictions scientifiques qui, par leur absurdité, mettent en lumière l’absence de neutralité de la médiation scientifique, et donc son contenu idéologique.

d) La tentation de la régression : un plaisir enfantin

L’évocation du temps jadis que peut susciter la taxidermie peut aussi avoir affaire avec sa manière de flatter les penchants enfantins de ses regardeurs. Par exemple, en réalisant des

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid. p. 54 « *L’American Museum est une fenêtre particulièrement transparente pour espionner les fortunés dans leur incarnation idéale, car ils y ont fait des dioramas d’eux-mêmes.* »

⁶⁵ Ibid. p. 52

taxidermies mêlant avec évidence les parties de différents animaux aisément identifiés par le spectateur (à l'inverse, par exemple, de Enrique Gomez de Molina qui brouille les pistes concernant l'origine des différentes portions de ses chimères), Thomas Grünfeld engage un jeu avec ses spectateurs, qui n'ont d'autre choix que de chercher, plus ou moins consciemment, à identifier les animaux qui composent les créatures de l'artiste, et à trouver des ressemblances avec des bêtes imaginaires croisées dans des contes ou des films. L'humour mis en jeu par l'artiste repose finalement sur des ressorts très simples, que même des enfants absolument ignorants des références historiques et du contexte artistique de production des œuvres pourraient apprécier, et peut-être encore davantage que des adultes. En effet, la culture enfantine occidentale encourage très tôt les enfants à faire usage de leur imagination, à composer des récits, des dessins, à partir de bribes piochées dans le monde réel et la fiction. Il est possible que les *Misfits* de Thomas Grünfeld, par la façon dont ils donnent corps dans le monde « réel » – et de manière extrêmement tangible, par la peau de véritables animaux – à des créatures imaginées, touchent moins les adultes que les enfants, ces derniers étant habitués à intégrer le merveilleux à leur pensée, à se prêter au faire-semblant, voire, pour les plus jeunes, à mêler le réel et l'imaginaire sans être encore capable de les distinguer. Les taxidermies relevant de la création fictionnelle, qui ne sont pas nécessairement rares dans l'art contemporain – en plus de Thomas Grünfeld et Enrique Gomez de Molina, on peut citer les exemples de Joan Fontcuberta avec l'œuvre *Fauna*, de Charles Avery avec *The Islanders*, ou de Tessa Farmer, tous trois ajoutant une dimension narrative à leur production imaginaire – trouveraient alors peut-être une part de leur attrait de leur coïncidence avec les impulsions enfantines des spectateurs, encourageant ceux-ci à les appréhender sur un mode moins rationnel que celui dont ils font usage dans leur quotidien, à flatter les mécanismes de leur imagination. De la même façon que le « retour à la tradition » mentionné plus haut, un « retour en enfance » peut indéniablement avoir un aspect séduisant, et participer de l'inclination actuelle pour la taxidermie.

Il est cependant nécessaire de souligner le fait que toutes les taxidermies d'art ne relèvent pas du merveilleux. Nombreuses sont celles qui (au contraire ?) revendiquent un héritage scientifique, en faisant notamment référence au muséum d'histoire naturelle. Cet état de fait n'implique pourtant en aucun cas une mise à l'écart du monde de l'enfance, comme peut en témoigner la médiation largement façonnée à l'attention des plus jeunes dans les muséums d'histoire naturelle, y compris – et peut-être spécifiquement – ceux qui emploient la taxidermie. Sophie Grisolia, muséologue au Muséum national d'Histoire Naturelle de Paris, et Jack



Untitled (Ridable), The Islanders (2008) Charles Avery

Thiney, taxidermiste dans le même établissement, constatant l'évolution des publics des expositions d'histoire naturelle, le soulignent :

« Les expositions scientifiques ont pour public privilégié les familles et les scolaires ; l'enfant est donc un visiteur cible. Peut-on concevoir une exposition sur les mammouths ou sur les cétacés en ne montrant que des squelettes ? »⁶⁶

Les auteurs plaident ici en faveur de la présence d'*objets* dans les expositions scientifiques au motif que des jeunes publics sont de plus en plus nombreux à les fréquenter – ce qui n'apparaît pas forcément spontané, au vu du développement des nouvelles technologies et de la grande familiarité des plus jeunes avec les écrans. Ils précisent que ces objets didactiques ne sont d'ailleurs pas nécessairement des taxidermies, mais doivent, au même titre que ces dernières, « *montrer l'animal dans son intégralité et à sa véritable échelle* »⁶⁷, en présentant, par rapport à la taxidermie, l'intérêt de pouvoir être touchés sans risque – ils citent ainsi l'exemple d'une sculpture d'éléphanteau, réalisée par Jack Thiney, ne comportant pas la peau d'un véritable éléphant, mais l'imitant rigoureusement afin de permettre aux jeunes visiteurs de la galerie des enfants de la toucher directement. De manière générale, les auteurs du texte insistent

⁶⁶ Jack Thiney et Sophie Grisolia, « Extension du domaine de la taxidermie », La Lettre de l'OCIM [En ligne], 139 | 2012, p. 11, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 26 janvier 2020.

⁶⁷ Ibid. p. 12

sur le fait que la diversification des publics, avec l'accueil de familles qui sont aujourd'hui les principaux visiteurs des muséums d'histoire naturelle, a amené une mise en question de la vision comme vecteur de connaissance :

« Aujourd'hui, on ne vient plus seulement au musée pour voir, on peut interagir, écouter, faire, jouer et parfois même... on peut toucher. Cela participe à rendre le musée plus accessible, à le désacraliser pour les plus jeunes [...] »⁶⁸

Peut-être alors que le médium de la taxidermie, à l'inverse du texte ou des images, en raison de son caractère tangible, corporel, sensuel, attire par sa faculté de nous extraire d'un monde intelligible et rationnel – que les musées de science mettent pourtant largement à contribution –, pour s'adresser à un mode d'appréhension du monde plus « primaire », et peut-être plus proche de la manière dont les enfants sont amenés à découvrir leur environnement durant les premières années de leur vie.

La taxidermie ne se trouve d'ailleurs pas seulement dans les muséums d'histoire naturelle et, bien que les artistes qui l'emploient y fassent souvent référence, il ne s'agit pas de sa seule connotation. En effet, nombreux sont les créateurs qui, au lieu d'évoquer le champ scientifique, même dix-neuviémiste, revendiquent une référence au cabinet de curiosités, dont ils sont nombreux à copier les caractéristiques plastiques. La critique d'art Adalgisa Lugli, à qui l'on doit l'ouvrage *Naturalia et Mirabilia, Les cabinets de curiosité en Europe*, a conçu pour la biennale de Venise de 1986 l'exposition *Wunderkammer*, lors de laquelle elle a réuni les œuvres d'artistes s'apparentant, selon elle, à des cabinets de curiosités contemporains. Elle trouve justement dans l'« esthétique » du cabinet de curiosités une tendance à accumuler des objets qu'elle assimile à une forme de fétichisme, ce qui peut faire écho au besoin d'objets des musées, qui ne peuvent se contenter d'images et de textes, particulièrement lorsqu'ils s'adressent aux enfants. Elle-même dresse un parallèle avec la *Morale du joujou*, court texte de Charles Baudelaire paru dans *Le Monde Littéraire*, nous permettant de comparer l'esthétique du cabinet de curiosités à l'idée de beauté telle que l'envisagent les enfants. Baudelaire écrit ainsi :

« J'ai gardé d'ailleurs une affection durable et une admiration raisonnée pour cette statuaire singulière, qui, par la propreté lustrée, l'éclat aveuglant des couleurs, la violence

⁶⁸ Ibid.

dans le geste et la décision dans le galbe, représente si bien les idées de l'enfance sur la beauté. Il y a dans un grand magasin de joujoux une gaieté extraordinaire qui le rend préférable à un bel appartement bourgeois. Toute la vie en miniature ne s'y trouve-t-elle pas, et beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle ? »⁶⁹

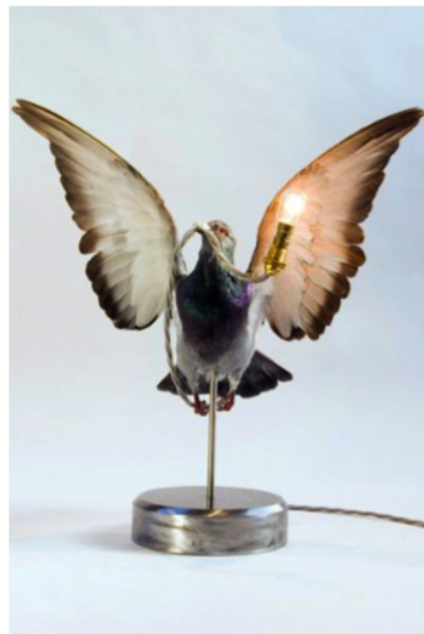
On peut effectivement dresser un parallèle entre la propension des enfants à projeter la vie sur leurs jouets, objets inanimés qui la représentent « *en miniature* », et les accumulations de documents d'histoire naturelle des musées et des cabinets de curiosités supposés la donner à comprendre à leur public, malgré leur apparence figée. Mais la visite du cabinet ne serait peut-être pas la seule à flatter un goût enfantin : la constitution-même de celui-ci, par la satisfaction d'un désir de collectionner et de contempler l'abondance de ses propres trouvailles, aussi clinquantes soient-elles, peut rappeler la tendance enfantine à désirer conserver chaque pierre singulière rencontrée lors d'une balade, et l'émerveillement ressenti devant une accumulation de jouets variés, aussi tapageuse soit-elle.

2) La réhabilitation récente de la taxidermie par la mode et le design

Un attrait pour la taxidermie lié à des penchants primaires chez les humains et un fort pouvoir référentiel ne suffit pourtant pas à justifier la propagation de cette technique dans l'art contemporain. La taxidermie est une technique unique, produisant sur ses visiteurs des impressions qu'aucun autre médium artistique ne pourrait atteindre.

En premier lieu, il est remarquable de noter qu'en dépit de toutes les pages consacrées aux raisons justifiant son rejet spontané par une partie du public, la naturalisation peut être qualifiée d'attrayante, au point d'être recherchée par la mode et les arts appliqués pour son caractère décoratif. Même si un certain second degré se dégage des créations d'Alex Randall qui transforme en lampe des pigeons et des canards, ou de celles de Thomas Grünfeld qui compose des chauves-souris-faons et des girafes-autruches-chevaux, une recherche plastique préside indéniablement à la réalisation de ces œuvres qui, ni chez la designeuse, ni chez l'artiste, n'apparaissent grotesques. Alors que le projet des *Misfits* de Thomas Grünfeld aurait très facilement pu mener à la création de bêtes difformes et aberrantes, les silhouettes des chimères

⁶⁹ Baudelaire, « Morale du joujou », *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853, Saisie du texte : S. Pestel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, 6 octobre 1997 (en ligne)
<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm>



The Pigeon Desk Lamp (2011) Alex Randall

qu'il invente sont souvent équilibrées et proportionnées, voire gracieuses, le corps du marcasin prolongeant logiquement le buste de la perruche, la tête du cygne rejoignant harmonieusement le corps du ragondin. Il est presque certain que personne, face à des photographies du projet, n'est instinctivement poussé à détourner le regard, les *Misfits* ayant au contraire tendance à l'attirer. Pourtant, il peut en aller autrement dans une exposition, où certains visiteurs peuvent se trouver rebutés par la présence de portions d'animaux morts assemblées les unes avec les autres de telle sorte que les différents animaux mis à contribution soient aisément identifiables, évoquant le travail d'un docteur Frankenstein exploitant la mort d'animaux pour créer des cryptides (d'une certaine manière pour « jouer à Dieu » ?) au nom de l'art. La taxidermie d'art, notamment quand elle inclut des éléments « décoratifs », est très souvent, sinon destinée, du moins amenée, à provoquer un sentiment ambivalent d'attraction-répulsion chez son spectateur.

La répulsion éprouvée devant une taxidermie peut avoir plusieurs origines, la plus pragmatique étant l'ensemble de principes moraux déjà discutés plus hauts, auxquels le spectateur peut penser, mais aussi la simple évocation de la mort (ici entendue comme moment) d'un animal que l'existence d'une taxidermie implique nécessairement et appelle à l'esprit de ses regardeurs. A l'évocation de l'événement de la mort d'un animal, s'ajoute la conscience exacerbée du phénomène de la mort, qui peut instiller le malaise chez les individus, voire agir comme un *memento mori* d'une grande efficacité dans le cas d'un visiteur gagné par

l'empathie face à la corporéité de l'animal qui lui est présenté, lui rappelant sa propre peau, son propre corps. Enfin, on peut évoquer à nouveau l'exemple du docteur Frankenstein pour mettre en avant le malaise qui peut être ressenti face à une ambition de négation de la mort, une entreprise de conservation acharnée du vivant devant l'inévitable victoire des parasites et de la putréfaction détériorant lentement les tissus. Tous ces facteurs (ultérieurement discutés en détail) qui, s'ils ne sont pas contrebalancés, entraînent logiquement un sentiment de rejet, participent pourtant de l'impact de la technique sur les esprits, et donc, de son attrait pour les plasticiens désireux de produire des œuvres prégnautes.



Mulberry Christmas Fairy Tales (2013) scénographie de Shona Heath, photo Harrods

Le fait que même la publicité du monde du luxe et les vitrines de Harrods aient intégré la taxidermie à leurs productions indique que l'aspect repoussant de la taxidermie peut être dépassé et participer de l'établissement de l'image positive d'une marque. Les publicitaires et scénographes qui l'emploient, s'ils la choisissent pour l'impact particulier qu'elle a sur ses regardeurs, prennent garde à mettre en exergue ses connotations les plus attirantes pour le public des marques promues. La scénographe Shona Heath, par exemple, pour un ensemble de vitrines de la marque de sacs de luxe Mulberry, a pris soin d'exposer des animaux gracieux dans des attitudes proches de la vie, dans un environnement reproduisant une nature enneigée

(et parsemée de sacs de cuir), composant une rigoureuse mise en scène destinée à donner l'impression d'une scène prise sur le vif, d'une photographie en volume. Bien que la mort des animaux ne soit pas ostensiblement manifestée – ce qui peut sembler évident dans le cadre d'une publicité mais ne l'est pas forcément : de nombreux trophées de chasse, authentiques ou fantaisistes, ont récemment fait leur apparition dans les magazines de décoration –, on peut supposer que la scénographe s'en est saisie uniquement parce qu'elle travaillait avec une marque de luxe, proposant, de plus, des produits de cuir, lui permettant de parer ces animaux morts d'un nimbe de richesse liée à l'historique bourgeois de la taxidermie, correspondant aux valeurs de la marque et à la classe sociale de ses clients, plutôt qu'à la référence au pittoresque refuge de chasse, nettement moins noble. On peut ainsi poser l'hypothèse selon laquelle le récent renouvellement de l'intérêt porté à la taxidermie, qui l'a rendue tolérable, voire admirable, aux yeux d'un public habitué des galeries d'art, serait en partie lié à sa réappropriation par le monde du luxe et par la publicité qui l'entoure. Les esprits créatifs qui ont estimé que la taxidermie pouvait entrer dans le cadre de la promotion de produits de luxe ont su jouer avec les plus nobles de ses connotations, et il n'est pas étonnant que la haute couture soit parvenue à l'intégrer à ses créations. Le bizarre et le mauvais goût sont très souvent inclus dans les collections de vêtements des maisons de couture les plus prestigieuses, la mode ayant la faculté de faire siennes, avec plus ou moins d'ironie, les formes de champs qui lui sont tout à fait extérieurs. Il n'y a ainsi pas lieu d'être étonné par une robe faite de viande⁷⁰, une « collection clochard »⁷¹, ou une exposition dédiée au mouvement Punk dans un grand magasin parisien⁷². Il est donc aisé de saisir l'attrait que la taxidermie peut exercer sur cette sphère particulière, qui

⁷⁰ « Robe en viande de Lady Gaga : le styliste explique : "J'ai acheté 23 kilos de viande argentine pour fabriquer sa robe !" » *Première*, 15 septembre 2010.

<http://www.premiere.fr/People/Robe-en-viande-de-Lady-Gaga-le-styliste-explique-J-ai-achete-23-kilos-de-viande-argentine>

⁷¹ Pierre Marcelle, « Le coup du SDF, par Dior », *Libération*, 20 janvier 2000.

« Dirait-on "tendance", ou dirait-on plutôt symptôme? Les deux. La "tendance" serait celle que John Galliano, styliste, a mise en scène pour la collection printemps-été de Dior rayon haute couture de la boutique LVMH en déguisant ses mannequins en SDF. Le symptôme serait que, deux jours après leur défilé, la polémique ne prend pas. »

https://www.liberation.fr/tribune/2000/01/20/le-coup-du-sdf-par-dior_313901

⁷² Corinne Jeammet, « Post punk ! Deux expositions mode à Paris, des créateurs des années 80 aux réinterprétations actuelles », *France Info : Culture*, 18 septembre 2019

« [C]e sont des installations décalées et des produits exclusifs montrant que le punk est "the new chic". Le slogan d'hier "No Future" est remplacé par "Yes, Future !", où chacun exprime son individualité et sa créativité. »

https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/tout-sur-le-punk-deux-expositions-mode-a-paris-des-createurs-des-annees-80-aux-reinterpretations-actuelles_3615415.html

pourrait vouloir l'employer pour choquer comme pour tirer parti de son caractère de luxe antique, pour exploiter son aspect « ringard » comme pour mettre en avant ses connotations les moins reluisantes, à la manière des innombrables collections de mode faisant une nette référence au champ militaire sans assumer une claire position au sujet de l'armée.

Le monde du luxe n'a d'ailleurs pas le monopole des créations employant la taxidermie, comme en témoigne la multitude de pièces de design uniques vendues « sur Etsy, le site de vente en ligne de produits artisanaux » où « les broches et les colliers sont populaires, de même que les tableaux d'animaux portant des uniformes » et où « un rat ailé coûte 275\$ » et « un canard à deux têtes vaut 70\$ ». ⁷³ – bien qu'on puisse supposer que les plus célèbres designers de mode aient davantage contribué à la normalisation de la technique que les créateurs indépendants.

3) La tentation de l'esthétisation de la mort

Il apparaît ainsi que la taxidermie, en dépit de ses implications problématiques et de son potentiel de choc, peut aujourd'hui facilement être rendue supportable, voire désirable aux yeux du public. Cet état de fait pose pourtant problème dans le cas d'œuvres, comme par exemple *Green Piece* de Gloria Friedmann mentionnée plus haut, ayant vocation à amender les comportements, du moins à sensibiliser les visiteurs à des causes environnementales ou humanitaires. La taxidermie d'art peut alors, au même titre que l'art biotech, évoqué précédemment, tomber dans des travers incompatibles avec ses ambitions de « moralisation » de la vie civile. Ce problème est discuté dès l'introduction de l'ouvrage collectif *Bioart et éthique*, dirigé par Marion Laval-Jeantet, dans laquelle est expliqué :

« La mise en scène des biotechniques dans les œuvre de bioart peut aussi entraîner une «fétichisation» de la technologie. Ainsi, comme l'indique Lucia Santaella, certains critiques soutiennent que «le bioart, situé entre l'art et la simple propagande, oblitère l'éthique et les politiques de la biotechnologie, et, quand il présente des visualisations des processus génétiques invisibles, il transforme les technologies en fétiches.» . En les esthétisant, ces fétiches peuvent montrer une facette séduisante des technologies, gommant leur aspect négatif et empêchant ainsi toute discussion sur les conséquences de leur utilisation. En employant

⁷³ Adriannes Jeffries, « Look Alive: Fashionistas Get Game as Taxidermy Trend Lives On... And On », *Observer*, 25 avril 2012, consulté le 20 mai 2020. <https://observer.com/2012/04/look-alive-fashionistas-get-game-as-taxidermy-trend-lives-on-and-on/>.

celles-ci, les bioartistes pourraient donc légitimer leur utilisation et participer à leur diffusion. »⁷⁴

L'éventualité d'« esthétiser » ses sujets et ses matériaux est toujours présente en art, y compris à l'heure de l'art contemporain, bien après le dépassement de la notion de beauté comme objectif de la création artistique. On peut même faire l'hypothèse que les artistes utilisant la taxidermie sans ambition de choquer y soient naturellement portés, dans une tentative plus ou moins consciente de la rendre supportable aux yeux du public. Le jeu d'attrance-répulsion déjà exposé, que l'on peut éprouver devant beaucoup de taxidermies d'art, recourt probablement à une mécanique d'esthétisation, soit une tentative de mettre en avant la supposée beauté d'animaux naturalisés. Mais alors, les taxidermies d'art affichant une position favorable à la cause animale n'échouent-elles pas dans leur ambition de sensibilisation éthique lorsqu'elles mettent en évidence la beauté d'animaux naturalisés plutôt que l'horreur de leur mort ? De manière plus générale, n'y a-t-il pas un problème éthique à esthétiser la mort d'un être au nom de l'art ?

Parmi les artistes recourant à la taxidermie et les artisans dont elle est la spécialité, certains estiment que leur action sur le cadavre d'un animal s'apparente à une forme de réhabilitation. Le documentaire *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert nous laisse assister à la conversation suivante, entre deux taxidermistes du Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris :

« Lui il a été trouvé écrasé sur le bord de route.

- Lui ?

- Ouais.

- Ça va mieux là !

- Ouais, là il s'en est remis. »⁷⁵

Ces paroles, prononcées sur un ton léger, se réfèrent à un renard tué sur la route, puis naturalisé par l'un des deux artisans. Elles laissent non seulement entendre la décontraction avec laquelle ils considèrent la mort de l'animal, mais permettent surtout de comprendre que, de leur point de vue, naturaliser un animal s'apparente à un soin, un égard accordé à une créa-

⁷⁴ Marion Laval-Jeantet, Paolo Stellino, et Guillaume Bagnolini, *Bioart et éthique*, 2019, p. 11.

⁷⁵ Nicolas Philibert, *Un animal, des animaux*, Documentaire, MKL Distribution, 1996.
<https://vod.mediatheque-numerique.com/films/un-animal-des-animaux>

ture morte qui « va mieux » une fois passée entre les mains de l'artisan. De la même manière, l'artiste Claire Morgan, dont le travail de sculpture inclut systématiquement des taxidermies, a fait le choix de se servir exclusivement de carcasses d'animaux morts accidentellement dans les villes et à leurs abords, notamment d'espèces considérées comme de la « vermine », vivant en marge de la société des hommes, n'appartenant ni au foyer ni à la nature sauvage. A la manière d'un thanatopracteur, l'artiste prépare le corps souvent endommagé de la chouette, du corbeau ou de l'écureuil, et s'attache à lui redonner une impression de vie pour l'inclure dans une œuvre à la fois imposante et délicate, qui octroie souvent à son sujet une certaine majesté. Devant les œuvres de Claire Morgan, chacun peut effectivement se laisser convaincre de la compassion et de l'empathie du geste de l'artiste qui magnifie les animaux que la société considère comme des parasites. On aura alors probablement envie d'avancer l'hypothèse selon laquelle ce geste se justifie dans le cas d'animaux morts accidentellement, qui « vont mieux », selon les termes des taxidermistes du Muséum National d'Histoire Naturelle, une fois le travail de l'artiste accompli. On peut alors se demander où placer la limite de l'esthétisation de la dépouille de l'animal, dans la mesure où la taxidermie, à l'heure actuelle, n'admet comme « patients » que des animaux préalablement tués dans un cadre légal. Y a-t-il un sens à refuser de naturaliser les victimes de la chasse ou de l'élevage en sachant que ces animaux auraient été tués de toute manière ? Pourquoi s'empêcher de naturaliser des animaux de zoos qui pourront servir de spécimens très utiles dans des muséums d'histoire naturelle ? Puisque certains font empailler leur chat, leur chien ou leur perroquet après sa mort, faut-il considérer comme un manquement à l'éthique le fait de naturaliser un animal déjà mort ?

Ces questions, qui ont besoin d'être traitées à une époque où la taxidermie renaît dans une société très différente de celle qui l'a vue tomber en désuétude et nous permettent ainsi de mettre en lumière les contradictions avec lesquelles elle est aux prises, seront discutées en profondeur plus tard. On peut cependant y apporter un premier élément de réponse en s'appuyant à nouveau sur le texte de Barbara Denis-Morel, d'après les exemples de Damien Hirst et de Lee Bull, artiste coréenne, notamment connue pour *Majestic Splendor*, une œuvre constituée de poissons morts ornés de perles et présentés dans des sachets de plastique :

« Il faut rendre la mort acceptable et non odieuse pour celui qui regarde. Esthétiser la mort de l'animal par une présentation dans des caissons de formol ou par des perles est alors un moyen de faire accepter que l'animal puisse être un matériau artistique. »⁷⁶

Les créateurs, en produisant de séduisantes taxidermies d'art avec l'intention de célébrer l'animal dont ils travaillent le corps, prendraient alors, même inconsciemment, une position idéologique consistant à considérer l'animal comme un « matériau artistique », et, en prolongeant le raisonnement de l'autrice, on pourrait considérer qu'ils contribuent, à chaque nouvelle œuvre, à légitimer l'idée que les animaux peuvent servir de « matériau », et donc à leur refuser un statut égal à celui des humains – qui ne font qu'exceptionnellement l'objet de naturalisations.

Ainsi, nous avons pu voir que la taxidermie, au XXI^e siècle, en raison de son statut de technique datée sujette à une renaissance récente, est l'objet de nombreuses contradictions, qui lui confèrent d'évidentes qualités plastiques, et la placent dans une position précaire dans les débats contemporains relatifs aux droits des animaux, mais aussi à la liberté de création.



Majestic Splendor (1991-1997) Lee Bull

⁷⁶ Barbara Denis-Morel, op. cit. p. 162

II/- LE TRAITEMENT DU VIVANT PAR LA TAXIDERMIE D'ART ET LE STATUT DE L'ANIMAL DANS NOS SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

Nous avons abordé, dans la partie précédente, des questions relatives à l'éthique animale, que la taxidermie soulève nécessairement étant donné qu'elle recourt directement à des dépouilles d'animaux, et qu'elle renaît des dizaines d'années après son âge d'or dans une société ayant beaucoup évolué. Les interrogations qu'elle soulève concernant les animaux, et, plus largement, la vie sauvage et la nature, sont pourtant bien trop vastes pour être résumées à un ensemble de considérations éthico-légales relatives au droit d'employer des carcasses d'animaux suivant leur appartenance au rang des animaux protégés ou des animaux d'élevage. Les artistes qui font intervenir cette technique dans leurs œuvres sont conscients de ces problèmes, et questionnent souvent, par leurs travaux, le statut de l'animal dans nos sociétés contemporaines.

A) Ethique, biophilie et thanatophilie

Le concept de « biophilie », qui peut être résumé à une tendance à apprécier et à rechercher le « vivant », a notamment été discuté par le sociologue et psychanalyste Erich Fromm dans les années 1960, en pleine mouvance hippie aux Etats-Unis. Il l'envisageait comme un « amour de la vie », naturellement présent chez les humains, qui rechercheraient spontanément à s'entourer d'autres humains et d'autres formes de vie, qu'il estimait être bénéfique à l'établissement de principes éthiques à une époque de fort développement industriel. Le concept a été repris par Edward Osborne Wilson, biologiste et entomologiste contemporain, qui lui consacre plusieurs ouvrages, et qui a inspiré la création du *E.O. Wilson Biophilia Center*, un centre pédagogique situé dans une réserve naturelle floridienne destiné à « éduquer les élèves à l'importance de la biodiversité, à promouvoir le développement durable, et à encourager la préservation et la restauration des écosystèmes »⁷⁷. E.O. Wilson estime que la biophilie, en tant que penchant naturel, est entravée dans les sociétés occidentales urbaines et sédentaires, d'où les nombreuses initiatives de la part des collectivités et des institutions qui encouragent à fleurir les villes, et la préoccupation de plus en plus répandue de se « reconnecter avec

⁷⁷ Site Internet de l'E.O. Wilson Biophilia Center, « About us », consulté le 26 février 2020 <http://www.eowilsoncenter.org/about-us> (traduction personnelle)

la nature » – impliquant alors l'idée discutable selon laquelle les humains n'appartiendraient pas eux-mêmes à la nature.

1) L'hypothèse de la biophilie, le goût de la curiosité, l'aura du vivant

Dans un texte intitulé « Mieux vivre la nature à travers une visite au musée », Anne Charpentier, directrice de l'Insectarium de Montréal, défend la thèse selon laquelle les musées, et plus particulièrement les muséums d'histoire naturelle, doivent non seulement « *contribuer à relier l'humain à la nature* », mais aussi « *favorise[r] [...] une nouvelle relation avec la nature* », jusqu'à « *induire un réel désir de changement profond et durable* »⁷⁸. Elle-même invoque l'hypothèse de la biophilie naturelle des humains et estime que leur attrait pour la nature est universel, et crucial à une époque où 85% des français vivent en milieu urbain⁷⁹ et où l'industrialisation et la technologie réduisent leur contact direct avec la nature. Une nette préoccupation écologique transparait dans son texte, laissant entendre que le musée dispose de la capacité à sensibiliser les individus à la cause environnementale grâce à ses outils spécifiques, différents de ceux des autres médias, qui tirent justement parti de la biophilie des humains. Elle liste ainsi une grande variété de moyens auxquels le musée peut recourir pour attiser la biophilie des visiteurs enthousiasmés par la vision du vivant, mais affirme en premier lieu que la plus grande ressource du musée est sa propension, même à une période de développement technologique, à présenter des spécimens authentiques.

On voit aisément comment les taxidermies, à mi-chemin entre l'artefact et le spécimen, peuvent profiter à un tel discours, en s'efforçant de faire entrer l'illusion du vivant dans le cadre pourtant rigide du musée, envisagé comme institution d'éducation mais aussi de normalisation.

a) Le naturalisme à l'œuvre derrière la taxidermie

• Naturalisme et objectivité

Comme cela a été évoqué plus haut, les progrès techniques ayant permis le développement de la taxidermie sont dus bien plus aux travaux des biologistes, naturalistes et ornithologues qu'à des recherches d'ordre plastique ou décoratif menées par les artisans. La taxidermie est donc, dès ses origines, indubitablement liée à l'histoire naturelle, et plus largement à

⁷⁸ Anne Charpentier, « Mieux vivre la nature à travers une visite au musée », *La Lettre de l'OCIM*, n° 144, 1^{er} novembre 2012, p. 34.

⁷⁹ Ibid. p. 35, Anne Charpentier cite une statistique de 2010.

l'histoire des sciences, au point que ses améliorations aient principalement été dues à une ambition de « naturalisme », à une volonté de donner à voir la nature aussi rigoureusement que possible – au départ avec la visée de l'étudier. Elle est un « *artisanat du souvenir de l'expérience parfaite* » selon Donna Haraway, qui explique, à propos des dioramas de l'American Museum of Natural History :

« Les animaux des dioramas ont transcendé la vie mortelle, et tiennent leurs poses pour toujours, muscles tendus, narines frémissantes, veines apparentes, des plis délicats à la surface de leur peau souple. Aucun visiteur n'aurait pu voir ces animaux dans une Afrique purement physique [a merely physical Africa]. C'est une vision spirituelle, seulement rendue possible par leur mort et leur re-présentation littérale. Alors seulement l'essence de leur vie a pu être présente. Alors seulement l'hygiène de la nature a pu soigner la vision malade de l'homme civilisé. La taxidermie réalise le désir fatal de représenter [...]; c'est une politique de reproduction. »⁸⁰

La taxidermie, « *politique de reproduction* », trouverait sa pertinence dans son ambition de réaliser un « *désir fatal de représenter* », et plus précisément, un désir de représenter une nature inaccessible, et pourtant envisagée comme la « *vérité unifiée de l'histoire naturelle* ». La naturalisation qui entre au musée serait donc le résultat de diverses expéditions abondamment documentées par des scientifiques cherchant à percer à jour une forme de vérité de la nature, le fruit de multiples observations particulières qui, selon une logique inductive, permettent de proposer une généralisation encadrée par la taxinomie biologique entretenue par le musée. Les propos de Carl Akeley rapportés par Donna Haraway ne traduisent aucune intuition de la contradiction qui peut naître d'une volonté de représenter la vérité absolue de la nature d'après des expériences individuelles. Au contraire, lui estime que ses observations empiriques couplées à ses acquis académiques sont justement le gage d'une production de connaissances infaillibles, au point qu'il défende l'idée selon laquelle le meilleur auteur de taxidermies est celui qui s'efface derrière son travail, rendant l'artisanat humain aussi discret que possible pour n'offrir, autant que faire se peut, « que » la nature. Le spécimen doit prendre le pas sur l'artéfactuel – avec tous les problèmes éthiques que peut poser le fait d'ériger des choix humains individuels en vérités absolues, comme cela a été discuté dans une partie précédente consacrée à l'idéologie à l'œuvre derrière la taxidermie et l'histoire naturelle.

⁸⁰ Donna Haraway op. cit. p. 25

La logique de Carl Akeley est caractéristique de ce que Lorraine Daston, historienne des sciences et Peter Galison, philosophe des sciences, nomment le régime de la « *vérité d'après nature* » dans leur ouvrage *Objectivité*. Ce texte, paru en 2007, traite, grâce à l'étude de divers « atlas » (pas nécessairement géographiques ; les auteurs citent par exemple l'atlas botanique de Carl von Linné, naturaliste suédois du XVIII^e siècle), de l'histoire de la notion d'*objectivité* dans la recherche scientifique. Ils expliquent que la recherche d'objectivité scientifique comme « suppression d'un aspect du moi » opposée à la subjectivité n'est revendiquée en ces termes par les scientifiques qu'à partir de la moitié du XIX^e siècle – coïncidant avec l'invention de la photographie –, avant quoi la science répond au régime de la « *vérité d'après nature* » privilégiant « *l'observation attentive [qui] permet de dompter la variabilité de la nature et de discerner les genres "véritables" des plantes et d'autres organismes* »⁸¹. On voit ainsi comment la taxidermie scientifique de cette époque pouvait entrer en congruence avec l'esprit de recherche de la « *vérité d'après nature* », et pourquoi elle a pu tomber en désuétude avec l'avènement de ce que les chercheurs nomment l'« *objectivité mécanique* » consistant à limiter au maximum l'intervention humaine sur les documents scientifiques, pour privilégier un processus d'enregistrement mécanique, facilité par le développement de la photographie. Ils trouvent par ailleurs dans l'avènement de l'« *objectivité mécanique* » un moment de rupture entre les images scientifiques (objectives) et les images « esthétiques » (marquées par la subjectivité de l'individu), qui n'existait pas nécessairement à l'époque du régime de la « *vérité d'après nature* ».

• L'expérience esthétique de la contemplation du vivant

Quoiqu'il en soit, la taxidermie fascine, elle saisit ceux qui la rencontrent, précisément parce qu'elle est une imitation extrêmement convaincante de la vie – du moins est-ce le but poursuivi par ceux qui la pratiquent – qui peut alors flatter la biophilie des citoyens, adultes et enfants, venus s'instruire, subitement autorisés à frôler un cerf, à saisir le mouvement des ailes d'un perroquet en vol, à s'attarder sur les babines retroussées d'un fauve en pleine chasse, dans le cadre rassurant du musée.

⁸¹ Arnaud Esquerre, « Qu'est-ce que l'« *objectivité* » ? », *La Vie des idées*, 13 juin 2012, <http://www.laviedesidees.fr/Qu-est-ce-que-l-objectivite.html>. <https://laviedesidees.fr/Qu-est-ce-que-l-objectivite.html> consulté le 1^{er} avril 2020

Ces expériences, permises par des institutions affichant une ambition de recherche et d'éducation scientifiques, peuvent s'apparenter à des expériences esthétiques de mobilisation des sens et des facultés cognitives, produisant une profonde impression sur le spectateur. Lucienne Strivay, sans parler clairement d'expérience esthétique, souligne d'ailleurs la *beauté* particulière des animaux naturalisés, estimant que la taxidermie, par la forme de beauté spécifique qu'elle dégage, se situe à l'interface de l'art et de la science. Ce n'est alors peut-être pas un hasard si la taxidermie a été employée à des fins pédagogiques – et non plus seulement de recherche, la pédagogie impliquant une médiation, donc une exposition – à une époque où la pensée scientifique s'appuyait sur des illustrations et des artefacts produits par des artistes – parmi lesquels de nombreux graveurs – qui travaillaient avec les scientifiques sans nécessairement être eux-mêmes formés en sciences. Lucienne Strivay convoque ainsi l'ouvrage *Objectivité*, mentionné plus haut et rapporte :

« Les artistes comme les anatomistes ne voyaient pas de contradiction entre les exigences de vérité et celles de beauté ; au contraire, un dessin inesthétique avait toutes les chances d'être faux.

Daston et Galison 2012 [2007]: 125 »⁸²

Lucienne Strivay estime que, encore aujourd'hui, la taxidermie est soumise à des contraintes tout à fait similaires, elle défend ainsi l'idée selon laquelle « [*l]es pratiques contemporaines de la taxidermie, quel que soit le champ du musée (ou du salon) auquel leur travail est destiné, poursuivent la double contrainte de la beauté et de la vérité.* »⁸³, ce qui peut effectivement apparaître raisonnable, tant les taxidermies manifestement « ratées » nous apparaissent à la fois laides et erronées. On peut d'ailleurs remarquer que mêmes les plus réussies des taxidermies d'animaux domestiques, particulièrement les chats, chiens et chevaux, dégagent une certaine étrangeté, dues à une difformité à peine perceptible par rapport à la réalité de l'animal vivant. Est-ce dû au fait que, ces taxidermies étant souvent le fruit de commandes particulières suivant la mort de l'animal de compagnie, elles ne sont généralement pas réalisées dans une optique de rigueur scientifique, et ne sont donc pas produites avec la même application, tributaire de longues observations sur le terrain, que les taxidermies d'histoire naturelle ? Plus vraisemblablement, puisque ces animaux apparaissent aussi dans les galeries d'histoire naturelle,

⁸² Lucienne Strivay, op. cit. p. 258.

⁸³ Ibid.

et qu'il n'y a pas lieu de supputer que les chats sont plus difficiles à naturaliser que les tigres, on peut supposer que c'est notre grande connaissance de ces animaux, traduisant notre familiarité quotidienne avec eux, qui nous rend leurs taxidermies dérangeantes, et rend apparente l'imperfection de la technique dans son entreprise de reproduction du vivant. La taxidermie réussie d'une chouette exposée dans la Grande Galerie de l'Evolution nous paraît alors « belle » (et donc nous attire ?) grâce à l'expertise du taxidermiste l'ayant réalisée qui dépasse celles de simples visiteurs peu habitués à croiser ce spécimen vivant.

L'hypothèse consistant à postuler que la taxidermie doit une partie de son attrait à sa capacité à évoquer le vivant au point d'en donner l'illusion paraît alors appuyée par l'expérience du muséum d'histoire naturelle soumis à « *la double contrainte de la beauté et de la vérité* », donnant pourtant à voir l'image d'un vivant inaccessible dans la pratique. Les connaissances en biologie et en éthologie des naturalistes et des artisans qui leur sont associés dans ces musées seraient donc la condition à la production de taxidermies de qualité, chez lesquelles les visiteurs profanes peuvent trouver une forme de beauté. Ceci fait écho à la théorie de convergence de l'art et de la science à l'époque du régime de la « vérité d'après nature » défendue par Lorraine Daston et Peter Galison, et montre l'héritage d'un moment révolu de l'histoire des sciences que la taxidermie porte encore en elle.

Marlène Baudet et Morgan Meyer, sociologue également formé en biologie, nous permettent d'ajouter une nuance à la position de Lucienne Strivay, en affirmant, dans un texte intitulé « Muséifier le vivant », que les musées tirent parti d'une « *fascination pour le prodige, pour le spectacle qu'offre le vivant* » qui est loin d'être nouvelle⁸⁴. Les muséums d'histoire naturelle ne doivent pas leur attractivité qu'à la rigoureuse description du vivant qu'ils offrent à leurs visiteurs avides de contact avec la nature. Les deux auteurs prennent l'exemple des chambres des merveilles et des cabinets de curiosités, modèles vers lesquels tendraient les muséums d'histoire naturelle selon l'historienne des sciences Paula Findlen⁸⁵, que l'on visite en quête d'émerveillement plus que de connaissance, guidé par une certaine *curiosité*. Le musée contemporain, objet d'enjeux économiques le forçant à adopter des stratégies « marketing »,

⁸⁴ Marlène Baudet et Morgan Meyer, « Muséifier le vivant », *Techniques & Culture [En ligne]*, 15 janvier 2019, p. 3.

⁸⁵ Paula Findlen, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. University of California Press, citée par : Marlène Baudet et Morgan Meyer, op. cit. p. 3.

notamment à destination des enfants, recourrait ainsi souvent au spectaculaire pour satisfaire son public, ce que la naturalisation facilite, avec des exemples comme la longue procession de mammifères occupant la Grande Galerie de l'Evolution, au Muséum d'Histoire Naturelle du Jardin des Plantes, la gigantesque sculpture de baleine bleue (la peau des mammifères marins se prêtant mal à la taxidermie) surplombant le Milstein Hall of Ocean Life à l'American Museum of Natural History, ou le squelette du même animal suspendu au plafond du Hintze Hall, au Natural History Museum de Londres. Ces pièces, quoique grandioses et aptes, peut-être, à provoquer un sentiment de sublime chez un visiteur brusquement confronté à une nature qui le domine physiquement, restent du domaine de la biologie et s'inscrivent dans la taxinomie rigoureusement mise au point et enrichie par la recherche scientifique. La Grande Galerie de l'Evolution est ainsi organisée de telle sorte que des animaux partageant le même milieu naturel puissent se côtoyer sous leur forme naturalisée, et est accompagnée de cartels explicatifs eux-mêmes complétés d'une application pour téléphones portables, chargés d'organiser le chaos des données de l'expérience de la galerie pour construire une connaissance chez les visiteurs.

b) La curiosité, entre document et fantaisie

On sait pourtant que les cabinets de curiosités ne comptaient pas uniquement sur les qualités remarquables de la nature et sur leur description et leur normalisation pour attirer leurs visiteurs. Nombreux sont ceux qui se passaient de cartels ou de légendes, leurs propriétaires se contentant d'exposer les spécimens les plus gros ou les plus brillants pour afficher le prestige de leur collection. Les objets d'anthropologie étaient souvent mal compris, et certains allaient jusqu'à présenter des reliques ou des portions d'animaux imaginaires, l'exemple le plus parlant étant la dent de narval présentée comme une corne de licorne, et parfois montée sur la tête d'un cheval naturalisé. La taxidermie ne satisfait donc pas nécessairement un désir de compréhension du vivant, ce qu'appuie, dans un tout autre registre, l'existence – et le succès retentissant quoique limité dans le temps – des taxidermies anthropomorphiques, déjà mentionnées, mettant en scène, par exemple, des mariages entre chats (habillés pour l'occasion) ou des écoles de lapins, et dénuées de toute vocation scientifique ou pédagogique. A cet exemple d'utilisation de la taxidermie sans ambition naturaliste, on peut ajouter celui des Wolpertinger et autres Haggis sauvages, s'approvisionnant dans les dépouilles de réels animaux et dans des matériaux hétéroclites pour donner corps à des créatures véritablement

fantaisistes, ou celui, peut-être plus étrange encore, des « chiens romains » et autres taxidermies d'animaux miniatures, réalisées par montage d'une peau de fœtus animal sur une âme de petite dimension sculptée dans les proportions d'un individu adulte de la même espèce. Ces taxidermies étaient parfois présentées comme celles d'authentiques animaux miniatures adultes, ou étaient intégrées à des tableaux miniatures, comme la *Sporting Party* de Walter Potter, réalisée en 1877, mettant en scène des chiots et des lapereaux mort-nés accompagnés de poupées de chasseurs dans un paysage campagnard.

Ainsi, en dépit des prélèvements de spécimens naturels nécessaires à sa production, la taxidermie peut, comme la photographie (également supposée être la trace du réel), être utilisée à des fins fictionnelles ou de tromperie. On pourra alors se demander pourquoi, dans le cadre d'une création fantaisiste, s'astreindre à utiliser de véritables peaux, plumes, bois ou cornes, spécimens naturels qui, exposés dans un muséum d'histoire naturelle, doivent témoigner de la réalité de la nature, et revêtir ainsi le statut de documents. La réponse apparaît évidente, et les artistes qui créent avec la taxidermie le font en connaissance de cause. Car la taxidermie n'exerce pas seulement un attrait sur la biophilie supposée de ses regardeurs, elle jouit également d'une forte charge symbolique, en raison de son histoire qui l'a longtemps associée presque exclusivement à la science naturelle, et nous semble ainsi apte à *faire preuve*. Lorsque l'artiste Charles Avery choisit de faire appel à Emily Mayer, une taxidermiste, pour donner corps à ses chimères, il ne s'agit pas d'un hasard. L'artiste écossais se consacre entièrement, depuis 2004, à la description d'une île imaginaire, incluant sa topologie, sa cosmologie, et la méticuleuse documentation de sa faune fabuleuse. Même si sa démarche fictionnelle est parfaitement assumée, les descriptions de ses créatures étant volontairement empreintes de fantaisie et d'humour, les peaux d'animaux divers qui recouvrent les silhouettes fantastiques de ses cryptides manifestent un lien tangible avec le vivant dont elles sont issues, duquel elles pourraient donc être les documents. Cet état de fait ajouté à la connotation scientifique de la taxidermie contribuent à offrir une réalité physique, dans notre environnement, à des créatures pourtant fictionnelles. Une analyse similaire peut être appliquée aux œuvres de l'artiste Joan Fontcuberta, évoqué plus tôt, qui ne se contente pas de créer de fausses preuves que ses chimères existent, mais s'engage dans un projet plus poétique consistant à faire entrer dans le monde réel physique les fruits de son imagination. Robert Pujade, dans un ouvrage consacré à l'artiste, explique ainsi, à propos d'une œuvre intitulée *Les Hydropithèques* :

« [L]’environnement de la région de Digne [...] fait l’objet d’une véritable opération de Land Art : les fossiles des squelettes de l’hydropithèque sont sculptés sur les parois rocheuses du site environnant. Les photographies splendides de ces paysages font partie intégrante de l’exposition. Toute cette entreprise de falsification étendue jusqu’au maquillage du monde extérieur aboutit, à l’inverse d’une supercherie, à un geste de création absolue par lequel une forme imaginée s’installe dans le réel avec toutes les garanties de crédibilité. »⁸⁶



Fauna (1987) Joan Fontcuberta. De gauche à droite : deux taxidermie, une photographie.

Bien que cette œuvre spécifique ne fasse pas intervenir la taxidermie – elle consiste en une opération directe sur le paysage supposée, à l’aide de codes propres à la recherche scientifique, attester l’existence de créatures semblables à des sirènes – le commentaire de Robert Pujade peut s’appliquer à d’autres œuvres de l’artiste, notamment à *Fauna*, au sein de laquelle elle occupe une place de premier plan. Même si elle n’est pas utilisée dans le cas des *Hydropithèques*, son usage dans les autres travaux de l’artiste, en parfaite cohérence avec l’apparence de science surannée qu’il donne souvent à ses créations, nous permet de l’analyser comme « un geste de création absolue par lequel une forme imaginée s’installe dans le réel ». Il est d’ailleurs probable que la taxidermie, bien qu’enrichie par les croquis, textes et photographies qui lui sont jointes dans les œuvres de Joan Fontcuberta et de Charles Avery, soit la part la plus remarquable des œuvres de ces artistes, et celle qui impacte le plus fortement ses spectateurs. Sa capacité à occuper l’espace, à reproduire les attitudes d’animaux vivants, et la corpo-

⁸⁶ Robert Pujade. *Du réel à la fiction: la vision fantastique de Joan Fontcuberta*. Pôle photo. Bastia Paris: SCEREN-CRDP Corse Isthme édition, 2005, p. 12.

réité de la peau qui constitue sa surface favorisent l'inscription de la créature présentée – réelle ou imaginaire – dans la réalité physique de son spectateur, augmentant la fascination qu'elle peut exercer en actualisant l'imaginaire, et lui donnant une *aura* de vérité et de vivant.

c) L'aura de la vie

Il ne semble pas impertinent de parler d'*aura* pour qualifier la taxidermie et sa portée sur ses regardeurs, y compris dans la définition que lui attribue Walter Benjamin dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, publié en 1955 dans sa version finale. On peut en effet considérer que toute taxidermie, en particulier la peau ou les plumes qui constituent sa surface, parce qu'elle est directement issue de corps d'un animal ayant véritablement vécu, peut rendre appréhensible à ses spectateurs « *l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il* »⁸⁷, l'aura du vivant.

Chaque pièce de taxidermie est unique, et, bien que les artisans aient la possibilité d'acheter des âmes fabriquées en série⁸⁸, une taxidermie « intègre » (entendue au sens d'une taxidermie réalisée à partir du corps d'un seul animal, à l'inverse des Wolpertinger ou des créations de Thomas Grünfeld), même présentée dans un muséum d'histoire naturelle où elle doit témoigner du type d'une espèce, reste la représentation d'un *individu* traité de manière à transcrire l'illusion de la vie. En donnant à une peau de cerf une posture mimant la vie, le taxidermiste appelle à l'esprit des spectateurs le « *hic et nunc* » de l'animal, son *ici et maintenant*, l'unique apparition – probablement fantasmée, d'après Donna Haraway qui voit dans les dioramas une nature idéale – de la « vérité de la nature » de l'animal, de sa vie sauvage brusquement transportée dans le cadre normalisateur du musée.

Benjamin associe l'idée d'*aura* – qu'il applique par ailleurs spécifiquement aux œuvres d'art, et non aux objets naturels devenus spécimens de musée – à deux concepts qu'il oppose : la valeur d'exposition, qui augmente à chaque nouvelle reproduction d'une œuvre (grâce, par exemple, à l'imprimerie, mais surtout, dans l'argumentaire de Walter Benjamin, philosophe du XX^e siècle, au film photographique) et la valeur culturelle, associée aux objets de culte mais aussi aux œuvres d'art fétichisées au prétexte qu'elles sont uniques. Il explique que la valeur

⁸⁷ Walter Benjamin et Lionel Duvoy, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2016.

⁸⁸ Lucienne Strivay, op. cit. p. 254 « *Le mannequin n'est d'ailleurs pas un objet nettement défini. Il peut aussi bien venir d'une fabrication en série – en quelque sorte la nature en pièces détachées sur catalogue –, que se concevoir en pièce "de couturier", sculptée aux justes mesures de l'animal singulier qui va être rendu aux regards.* »

culturelle décroît à mesure que la valeur d'exposition s'affirme, et assure que, plus une œuvre est reproduite, plus son aura, son *hic et nunc*, s'affaiblit pour le regardeur. Dans la mesure où toutes les taxidermies sont uniques, on peut estimer que, bien que souvent exposées au regard du public dans des musées, elles sont loin de jouir de la même valeur d'exposition que les œuvres photographiques ou cinématographiques, reproductibles en grandes quantités, et dont chaque exemplaire est aussi authentique que tous les autres. Au contraire, chaque pièce naturalisée est considérée comme un authentique vestige du vivant, un lien tangible avec la vie de l'animal naturalisé, par-delà sa mort, qui, par son caractère d'unicité, a une portée bien différente sur son spectateur de celle que pourrait avoir une photographie reproduite en grande quantité, qui ne garde finalement qu'un lien ténu avec son sujet dont elle est un reflet plus qu'un reliquat. Cette aura particulière de vérité, associée à la connotation scientifique de la taxidermie, et aux codes de la biologie que le muséum d'histoire naturelle met en avant, nous permettent de poursuivre le parallèle avec la pensée de Benjamin, qui estime que les œuvres dotées d'une importante valeur culturelle entrent dans une entreprise d'assujettissement des individus par la célébration de leur aura et de leur unicité. Au contraire, les œuvres largement diffusées, en particulier les films, affranchissent leurs spectateurs du rituel et de la fétichisation entourant les œuvres à forte valeur culturelle, leur permettant de participer à une autre pratique : la *Praxis*, pratique politique. Or, la taxidermie, parce qu'elle assure montrer la vérité de la nature qu'elle célèbre par sa prétention au naturalisme, peut être accusée de fonder ses objets en vérité absolue, donc de nier sa propre dimension idéologique – discutée précédemment –, et de faire preuve du même caractère dogmatique que les œuvres à forte valeur culturelle incriminées par Benjamin. Dans la société occidentale « technicienne » du XXI^e siècle, les individus se tournent plus volontiers vers la science que vers l'Eglise pour expliquer les phénomènes naturels auxquels ils sont confrontés. Le rituel religieux associé à la valeur culturelle des siècles passés auraient alors peut-être fait place à une autre forme de rituel, lié, cette fois, à une valeur *culturelle*, que l'on peut trouver dans la visite du musée, approuvée socialement, notamment pour les enfants qui voient aujourd'hui des ailes de musée entières être consacrées à leur éducation et à leur divertissement. En comptant sur l'aura « naturelle » et « vivante » de ses pièces naturalisées, impactant fortement ses visiteurs, le muséum d'histoire naturelle peut alors échouer à permettre à ces derniers d'exercer leur *Praxis*.

Une telle position peut d'ailleurs résonner avec la conception du « mythe petit bourgeois » décrit par Roland Barthes dans *Les Mythologies*, recueil de textes rédigé entre 1954 et

1956, discutant le caractère de mythe de divers éléments du monde contemporain de l'auteur, des Martiens au Tour de France en passant par la voiture Citroën DS. Bien que Roland Barthes trouve le moteur du développement du mythe contemporain dans les médias de masse qui naissent à son époque – les associant donc nécessairement à une grande valeur d'exposition qui, pour lui, ne conduit pas nécessairement à l'émergence d'une Praxis – on peut dresser un parallèle entre la prétention au naturalisme de la taxidermie et ces derniers, qu'il considère comme des outils idéologiques de la bourgeoisie qui impose son modèle à l'opinion, du fait qu'il « *purifie* », « *innocente* », « *fonde [ses objets] en nature et en éternité* »⁸⁹ afin de les lui faire considérer comme naturels, « *allant de soi* ». La propriété du mythe contemporain serait donc sa propension à dépolitiser les phénomènes sociaux et les discours pour les faire apparaître comme éternels, naturels, et donc bien légitimes aux yeux de l'opinion, qui se trouve ainsi dépossédée de sa capacité à remettre en question certains phénomènes qui lui sont imposés. On pourrait alors considérer que la visite du muséum d'histoire naturelle constitue un rituel contemporain au cours duquel la rencontre avec des taxidermies, bénéficiant d'une forme d'aura et d'une importante « valeur culturelle » légitimée par l'institution, contribue, à la manière des mythes décrits par Roland Barthes, à appuyer une certaine idéologie sous couvert d'objectivité scientifique.

d) *Le punctum*, le *kairos* et la mort

• *Le kairos*, symptôme de l'ambition d'une emprise sur le vivant

Nous avons vu que la taxidermie, technique à mi-chemin entre l'artefact et le spécimen, entre l'œuvre et le document, se distinguait de la photographie du fait de son caractère d'unicité, qui lui accorde une certaine aura et appelle à l'esprit du spectateur le *hic et nunc* de l'animal vivant. Il est pourtant possible de poursuivre l'analyse de la taxidermie en pointant, cette fois, ses points communs avec la photographie, technique à laquelle Donna Haraway attribue justement le déclin de la taxidermie. Car si la taxidermie porte, comme on l'a vu développé plus haut, le souvenir du vivant dont elle essaie de donner l'illusion, il est nécessaire de préciser qu'une large part de son impact lui vient justement de la temporalité particulière dans laquelle elle se situe, postérieure au moment de la mort tout en niant ce dernier. L'artiste britannique Neil Hamon, qui emploie régulièrement la taxidermie, justifie son usage dans une œuvre de 2003 intitulée *Lure (Gus Corani Company B. 9th Kentucky Infantry. 1863)* – mettant

⁸⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Collection Points Essais 10, Paris, Éditions. du Seuil, 2005, p. 217.

en scène un lièvre naturalisé additionné d'un moteur imitant une respiration, couché sur le flanc, à côté de la photographie en noir et blanc d'un soldat vraisemblablement blessé, allongé sur le sol – en ces termes :

« Dans *Lure* [leurre], un lièvre naturalisé repose au sol sur le flanc ; un moteur placé dans son ventre donne l'impression qu'il mime sa propre mort. Représenter un animal en train d'agoniser semble particulièrement approprié dans la mesure où la naturalisation est la seule pratique qui nécessite la mort du modèle avant qu'on puisse le représenter. »⁹⁰



Lure (Gus Corani. *Company B. 9th Kentucky Infantry. 1863*) (2002-2003) Neil Hamon

La mort effective du lièvre et sa mort proche représentée (l'animal doit donner l'impression d'agoniser) reflètent la mort prochaine du soldat photographié un siècle et demi

⁹⁰ Neil Hamon cité par Alexis Turner, op. cit. p. 238

plus tôt, extrayant cette scène du passé pour la rendre actuelle au regard des spectateurs. Le moment de la mort, « actualisé », fait l'objet d'une conscientisation que la taxidermie de musée d'histoire naturelle s'emploie généralement à gommer par des artifices d'imitation de la vie. Bien que le lièvre ne soit ici pas inerte, à l'inverse du soldat figé dans la photographie, n'évoquant aucune impression de vie, sa mort apparaît imminente, l'animal est placé pour l'éternité dans une sorte de *kairos*, le moment exact du basculement entre deux états, la vie et la mort.

Cette œuvre particulière permet de contempler à loisir cet instant de bouleversement. On peut pourtant estimer qu'il se trouve aussi, plus subtilement, dans toute taxidermie, par la nature même de cette technique. La naturalisation nécessite en effet un prélèvement, un moment où le choix est fait de suspendre pour toujours l'activité vitale d'un corps animal pour le faire basculer dans une éternité figée, hors des cycles de croissance et de détérioration propre à la nature. Aurélie Michel, dans un texte consacré aux cabinets de curiosités dans l'art contemporain, applique la notion grecque de *kairos*, synonyme de moment critique, notamment dans le domaine médical, à toute action consistant à ôter un objet, même minéral, de son milieu naturel pour le faire entrer dans une collection, « *dans un lieu où il aura fonction de relique, de témoin. L'objet se fige* »⁹¹. Elle explique :

« Transféré à l'univers de la création, le *kairos* symbolise le moment idéal où l'artiste doit agir afin de donner forme à son œuvre. Le fait d'arracher à la nature ses produits procède d'une manière similaire. L'homme choisit de mettre un terme au processus naturel. Cette idée de quelque chose qui se fige à jamais dans sa forme est aussi une des composantes du cabinet de curiosités. Dans ce lieu, le temps se dilate, à travers la présence de pièces qui demeurent immobiles. »⁹²

On voit ici comment la taxidermie, plus que n'importe quel objet naturel extrait de son milieu d'origine, peut manifester cette rupture, ce moment d'immobilisation qui se traduit par la mort d'un animal. Il est par ailleurs possible d'étendre l'analyse qu'Aurélie Michel réserve aux cabinets de curiosités aux musées, qui, lorsqu'ils accueillent le vivant, n'ont d'autre choix que de « statufier » celui-ci, non seulement par des interventions physiques concrètes, mais aussi par les couches de discours qui lui sont appliquées. Car la taxidermie n'entre pas au mu-

⁹¹ Aurélie Michel, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection » *Proteus* n° 11, *De la menace en art*, septembre 2016, p. 78.

⁹² Ibid.

séum d'histoire naturelle au seul prétexte qu'elle est spectaculaire et apaise la supposée biophilie des citoyens. Elle doit présenter un intérêt pédagogique, qui ne semble pouvoir s'épanouir que dans une rigoureuse normalisation, passant par une classification qui rationalise le vivant, le fait entrer dans les cases rigides de la taxinomie d'où il n'est pas supposé bouger, et, pourrait-on ajouter, donne aux humains une forme de maîtrise sur lui.

Dans cette optique, Marlène Baudet et Morgan Meyer évoquent, dans leur texte « Muséifier le vivant », l'historien des sciences Bruno J. Strasser qui estime que faire entrer le vivant dans le musée ne répond pas seulement à une ambition de compréhension et de partage des connaissances, mais aussi à une volonté de domination et de contrôle de la nature, qui pourvoit le conservateur d'« *un grand pouvoir grâce à la collection, tel un empereur doté d'un empire colonial* »⁹³. Dans cette optique, on pourrait estimer que la mise en scène de l'animal naturalisé traduit plusieurs desseins inavoués, tous dirigés vers une ambition de contrôle de la nature.

D'une part, l'autorisation accordée, à l'échelle de la société, à ceux qui tuent des animaux – du moins, exploitent leurs corps morts naturellement – au nom de la culture, entendue au sens large, indique la mainmise de l'humanité sur tous les non-humains, auxquels elle réserve un traitement bien différent de celui qu'elle accorde à ses membres. La manipulation des corps animaux, leur utilisation comme matériau pour l'art et l'artisanat, ou comme support pédagogique, illustre la domination humaine sur les autres formes de vie que l'on n'hésite pas à mettre en scène, tant au sein d'institutions éducatives que dans les vitrines de boutiques de luxe. L'humanité aurait ainsi certains droits sur la mort des autres espèces.

Mais la taxidermie peut aussi illustrer la prétention des humains à exercer des droits, non seulement sur les êtres naturels, mais sur la mort elle-même. La naturalisation est une entreprise de négation de la mort, une tentative de résistance à l'œuvre du temps qui détériore et putréfie la vie et, paradoxalement, cette aspiration ne peut être réalisée que dans l'acte de tuer les sujets que l'on tente de soustraire à la mort. Cet acte est autant concret – la taxidermie est effectivement un travail sur des dépouilles, préalablement tuées – que métaphorique, et c'est en cela que l'on peut la comparer à la photographie.

⁹³ Bruno J. Strasser, 2012 « Collecting Nature : Practices, Styles and Narratives » in *Clio Meets Science : The challenge of history*, Chicago, Chicago University Press, pp. 303-340, cité par : Marlène Baudet et Morgan Meyer, op. cit. p. 5.

• La taxidermie *point et intéresse*

Dans son essai sur le « Patriarcat de l'Ours en peluche », Donna Haraway introduit un chapitre consacré à l'avènement de la photographie dans la pratique de Carl Akeley pour l'American Museum of Natural History par une citation de Susan Sontag, issue de l'ouvrage *Sur la photographie* :

« Les fusils se sont métamorphosés en appareils photo, dans cette comédie sérieuse qu'est le safari écologique, car la nature a cessé d'être ce qu'elle avait toujours été : ce dont on avait besoin de se protéger. C'est maintenant la nature, domestiquée, menacée, mortelle, qui a besoin d'être protégée. Sous l'emprise de la peur, nous tirons. Sous celle de la nostalgie nous prenons des photos. »⁹⁴

Les deux autrices dressent un parallèle souvent repris entre l'action de photographier et la prédation – entretenu par l'anglais « *to shoot* » qui peut signifier « tirer » (avec une arme) ou « prendre en photo » –, Susan Sontag va jusqu'à parler de « *viol* » et d'« *assassinat* » pour qualifier l'acte par lequel, en photographiant des individus, on « *les [voit] comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, [on a] une connaissance d'eux qu'ils ne peuvent jamais avoir ; [on] les transform[e] en choses que l'on peut posséder de façon symbolique* »⁹⁵. Une forme de réification semble avoir lieu lors de la prise de vue, qui peut faire écho au sort réservé aux animaux naturalisés qui, d'êtres, deviennent, dans le muséum d'histoire naturelle, des documents, dans la galerie d'art contemporain, des matériaux plastiques. Donna Haraway affirme même que l'appareil photo est supérieur à l'arme à feu pour satisfaire une volonté de « *possession, production, préservation, consommation, surveillance et appréciation de la nature* »⁹⁶ car elle permet un contrôle du temps plus assuré. Mais c'est bien la question du lien entre la mort et la photographie qui est le plus fécond pour transposer l'analyse de cette dernière à la taxidermie.

Susan Sontag considère ainsi la photographie comme « *un art élégiaque, un art crépusculaire* »⁹⁷, qui entretient un lien avec le passé photographié, tout en rendant sa disparition intensément manifeste, ce qui peut aisément faire écho à l'analyse que Roland Barthes donne de la photographie dans *La chambre claire*, publié en 1980, ouvrage dans lequel l'auteur intro-

⁹⁴ Susan Sontag et Philippe Blanchard, *Sur la photographie*, Œuvres complètes / Susan Sontag, C. Bourgois, 2008, p. 31, cité par :

Donna Haraway, op. cit. p. 38

⁹⁵ Susan Sontag, op. cit. p. 31

⁹⁶ Donna Haraway op. cit. p. 42

⁹⁷ Susan Sontag, op. cit. p. 32

duit diverses notions fécondes pour l'analyse de la photographie et ses rapports avec la mort. Le philosophe commente ainsi le processus photographique en utilisant les termes d'*Operator*, qualifiant le photographe, de *Spectator*, désignant le regardeur (« nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos »⁹⁸), et de *Spectrum*, qu'il explique ainsi :

« Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. »⁹⁹

Ce mot très évocateur appelle immédiatement à l'esprit l'idée d'un *spectre* qui hante les photographies, mais rien de plus qu'un *spectre*, un fantôme qui ne naît qu'après la mort, également suggéré par le grec *eidôlon*, traduisible entre autres par le français « fantôme ». On note au passage que Roland Barthes qualifie de *Spectrum* « celui ou cela qui est photographié », il ne réserve donc pas cette notion aux « sujets » humains de la photographie, considérant, comme d'ailleurs Susan Sontag¹⁰⁰, que les choses inanimées peuvent autant que les humains s'apparenter à des spectres une fois photographiés. Il ne paraît donc pas impertinent de tenter d'appliquer cette notion aux animaux traités par la taxidermie, à la fois présents et absents de leur propre représentation. La comparaison avec la théorie de Roland Barthes peut être poursuivie et se montre particulièrement fructueuse lorsque l'on confronte la taxidermie aux notions de *studium* et de *punctum*. Roland Barthes remarque qu'à son époque, la photographie a encore besoin de justifier son existence et sa pratique en se dotant de fonctions (« informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie »¹⁰¹) – position comparable à celle de Susan Sontag qui note un bouleversement dans l'appréciation esthétique avec l'émergence de la

⁹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, in *Œuvres complètes*, Editions du Seuil, 2002, p. 795

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Susan Sontag, op. cit. « *Les photographies ont commencé à fournir un duplicata du monde au moment où le paysage humain commençait à subir un rythme de changement vertigineux : au moment où un nombre inouï de formes de vie biologique et sociale se voient détruites en très peu de temps, voici que l'on dispose d'un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît. Le Paris sombre et enchevêtré d'Atget et de Brassai a pour l'essentiel disparu. Comme les parents et les amis morts conservés dans l'album de famille, et dont la présence sur le papier exorcise en partie l'angoisse et le remords suscités par leur disparition, de même que les photos des vieux quartiers rasés, des coins de campagne défigurés et transformés en déserts, nous offrent une relation de poche avec le passé. »*

Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. » p. 32

¹⁰¹ Roland Barthes, op. cit. 11, p. 810

notion de l'« *intéressant* » – que le *Spectator* investit de son intérêt, comprenant alors les intentions de l'*Operator*. Cet affect modéré, qui, s'il parvient à provoquer une émotion, ne le fait qu'au travers d'une culture partagée par le *Spectator* et l'*Operator*, et non par les qualités-mêmes de la photo – je suis touché.e par une photographie montrant la guerre ou la misère car je connais le contexte la sous-tendant qui, lui-même, m'émeut, et dont la photographie n'est finalement que le relais –, est nommé par Roland Barthes le *studium*. Ce qu'il qualifie aussi d'« intérêt poli », de « désir nonchalant », de « goût inconséquent », et qu'il trouve dans les photos qui restent « *hélas, inertes sous [son] regard* », est commenté en ces termes :

« Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de *Spectator*. »¹⁰²

La taxidermie trouve sa présence justifiée dans les muséums d'histoire naturelle par des motifs similaires. En faisant intervenir la peau d'un animal et en la plaçant en position de témoigner de l'existence de son espèce au sein la taxinomie du vivant organisée par les humains, elle fait référence à une culture dont les visiteurs de musées ont une connaissance au moins limitée qu'elle contribue à enrichir. Il est, dans le cadre du musée, d'autant plus aisé de « rencontrer les intentions » (notamment pédagogiques) des artisans, scénographes et conservateurs à l'œuvre derrière les expositions de taxidermie, que des codes du domaine scientifique et des cartels accompagnent chaque taxidermie pour éclairer la pertinence de sa présence au sein de l'institution – Roland Barthes précise que « *[l]e studium est en définitive toujours codé* »¹⁰³. L'objectif avoué de la visite du musée est donc bien la satisfaction du *studium* – terme latin qui, par ailleurs, a directement donné naissance aux mots « étude » ou « studieux » en français – phénomène relevant bien de la volonté du spectateur qui s'investit dans sa rencontre avec des objets « intéressants » qu'il désire connaître.

Ce *studium* « *hélas* » insuffisant à toucher Roland Barthes, est complété par une autre caractéristique, plus rarement exprimée par les photographies – celles qui ne suscitent qu'un

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid. 22, p. 830

studium sont appelées par l'auteur « photographies unaires » – : le *punctum*. Il introduit cette notion ainsi :

« Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). »¹⁰⁴

Les photographies présentant un *punctum* sont logiquement les plus estimées par Roland Barthes qui peine à cerner le hasard des détails qui viennent le poindre lorsqu'il est face à elles. Dans la première partie de l'ouvrage il insiste sur le caractère accidentel du *punctum*, assurant qu'il ne relève pas de l'intention du photographe, et provoque une forte émotion (qui peut être jouissive comme douloureuse) que l'*Operator* n'a pas cherché à provoquer, sans quoi un phénomène de compréhension de ses intentions s'opérerait, et relèverait alors du *studium*. Il prend les exemples de diverses photographies dans lesquelles certains détails – un sourire irrégulier, des chaussures démodées, un collier similaire à celui de sa tante – le poignent particulièrement, puis pose une distinction entre photographie érotique et photographie pornographique pour éclairer la distinction entre le *punctum* et son absence (qui caractérise la photographie « unaire »). Il explique que la pornographie, en montrant frontalement le sexe, en fait « un objet immobile (un fétiche) »¹⁰⁵, là où la photographie érotique peut être caractérisée par le *punctum* parce qu'elle « ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime »¹⁰⁶. On comprend ici aisément que la photographie dénuée de *punctum* ne transmet que les intentions de son auteur (dans le cas de la pornographie, de manière très franche), là où la photographie qui en est dotée peut donner à saisir un « hors-cadre » que Roland Barthes appelle aussi un « champ aveugle ». On peut alors douter de la capacité d'une technique aussi minutieuse et documentée que la taxidermie à faire place au hasard nécessaire à l'apparition d'un *punctum* accidentel.

¹⁰⁴ Ibid. 10, p. 807

¹⁰⁵ Ibid. 23, p. 807

¹⁰⁶ Ibid.

• Ce qui reste après la mort

Cette notion peut pourtant plus aisément être appliquée à la taxidermie grâce à la suite de *La chambre claire*, dont la seconde partie est plus précisément consacrée à la question de la mort. Roland Barthes explique ainsi :

« Du temps (au début de ce livre : c'est loin déjà) où je m'interrogeais sur mon attachement pour certaines photos, j'avais cru pouvoir distinguer un champ d'intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j'appelais le *punctum*. Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre "stigmaté") que le "détail". Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été"), sa représentation pure. »¹⁰⁷

Puis, décrivant la photographie d'un jeune homme condamné à mort :

« La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. »¹⁰⁸

Bien qu'inspiré par la photographie d'un jeune homme dont la mise à mort est planifiée, Barthes peut trouver le *punctum* d'une photographie dans n'importe quel élément, notamment des détails d'architecture ou d'habillement. L'essentiel est que la photographie dépositaire de ce « nouveau *punctum* » rende intensément appréhensible le « noème » de la technique photographique, qu'il résume par la formule « Ça-a-été ». Barthes choisit cette expression en estimant qu'elle traduit la spécificité de la photographie, notamment par rapport à la peinture, qui relève d'un procédé chimique par lequel sont imprimés les rayons lumineux émanant de son référent. En cela, la photographie certifie que « ça-a-été » : « *il était sûr que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité* »¹⁰⁹. Cette conscience de la réalité s'accompagne, dans la perception du *punctum* d'une photographie, de la conscience de la mort. La liaison de ces deux notions caractérise tout autant la taxidermie, avec peut-être encore plus de force que dans la photographie. La taxidermie n'est pas seulement une trace, elle

¹⁰⁷ Ibid. 39, p. 865

¹⁰⁸ Ibid. p. 867

¹⁰⁹ Ibid. 33 p. 864

tient du spécimen, elle n'est pas que l'émanation de la lumière reflétée par un animal qui ne transmet finalement que ses qualités visuelles, elle en est une reproduction qui se ferait presque passer pour l'original, pour l'animal vivant ; le lien qu'elle entretient avec celui-ci apparaît donc extrêmement tangible, et contribue probablement à « poindre » ses spectateurs. Pourtant, comme dans le cas de la photographie, cette perception du vivant est en tension, non seulement avec la notion de réel, à laquelle elle risque d'être assimilée, mais aussi avec son propre opposé : la mort. Barthes condense sa pensée relative à l'association de ces trois notions dans le phénomène de *punctum* dans cette formule :

« Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« *ça a été* »), elle suggère qu'il est déjà mort. »¹¹⁰

On peut estimer que la taxidermie produit un effet similaire sur ses regardeurs. Tout comme la photographie, son référent tient du vivant, et tout comme elle, elle place ce vivant dans le passé en appelant sa mort à l'esprit de ses spectateurs. Une forme de confusion entre réel et vivant prend aussi place dans sa contemplation, qui peut même, dans son cas uniquement, être associée à une valeur de « vrai » : la taxidermie témoigne du réel et du vivant, et en cela, elle semble pouvoir incarner une « vérité de la nature » absolue, au sens où l'entendait Carl Akeley. Ce dernier aspect est de ceux qui contribuent à la distinguer de la photographie, rappelant que ces techniques différentes sont nées à des époques différentes, à un stade différent de l'histoire des sciences. On peut toutefois considérer que le fort impact que la taxidermie exerce sur ses regardeurs lui vient bien d'une forme de *punctum*, du rapport paradoxal qu'elle entretient avec le temps et avec ses effets sur le vivant. L'animal naturalisé, immobile, statufié pour l'éternité, fruit d'une volonté d'aiguiller un *studium*, provoque finalement un *punctum* parce que son spectateur le voit à la fois mort, et sur le point de mourir.

¹¹⁰ Ibid. 33, pp. 852-853

On peut ici faire à nouveau appel à la notion d'aura telle qu'elle est décrite par Walter Benjamin – qui, d'ailleurs, ne la critique pas toujours en elle-même mais regrette en tout cas l'usage qui en est fait dans la fétichisation des objets et le dogmatisme empêchant la Praxis –, valeur également liée au rapport que les œuvres entretiennent avec le temps, à leur capacité à faire surgir un passé pour les regardeurs qui les contemplant. Cette notion était introduite dès 1931, avant *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans la *Petite histoire de la photographie*, en ces termes : « *une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* »¹¹¹. Dans ce texte, le philosophe explique que l'aura, phénomène touchant les œuvres d'art, et formant à travers la « *trame singulière d'espace et de temps* » mentionnée, un lien entre le regardeur et l'auteur d'une œuvre, affecte différemment les œuvres d'art « classiques » (uniques), comme les peintures, et les photographies. En effet, Benjamin précise que « *les tableaux ne durent que dans la mesure où ils témoignent de l'art de celui qui les a peints* »¹¹² ; leur aura, appréhensible durant l'expérience esthétique, est donc pour le spectateur l'unique apparition du lointain moment de la création par l'artiste. Il s'agit d'une profonde expérience de l'altérité, d'autant plus prégnante qu'elle est celle d'un temps révolu. L'aura est donc la garante d'une forme de mémoire transmise d'un sujet à un autre sujet. Le cas des photographies est différent, et Benjamin utilise pour le montrer l'exemple du portrait d'une pêcheuse de New Haven par David Octavius Hill à propos duquel il écrit :

« il reste quelque chose de plus qu'une pièce témoignant de l'art du photographe Hill, quelque chose [...] qui réclame impérieusement le nom de celle qui a vécu là, qui est encore réelle sur ce cliché et ne passera jamais entièrement dans l'"art". »¹¹³

Sans nier totalement la dimension artistique de la photographie (bien qu'il critique sévèrement la « photographie créative »), Benjamin préfère trouver sa part d'aura dans la trame d'espace et de temps qui se crée, non pas entre le regardeur et le photographe, mais entre le regardeur et le sujet dont la mémoire est conservée dans la photographie, bien plus manifestement qu'elle ne pourrait l'être dans une peinture. On peut ici tenter d'analyser la taxidermie sur un mode similaire, dans la mesure où le « faire » de l'artisan doit s'effacer derrière la nature de l'animal naturalisé, et où ce dernier est celui qui, par sa mort et par sa vie passée dont

¹¹¹ Walter Benjamin, *Œuvres II*, « Petite histoire de la photographie » Paris, Gallimard, 2007 p. 311.

¹¹² Ibid. p. 299.

¹¹³ Ibid.

témoigne sa peau, est l'objet de toute l'attention du regardeur. L'anonymat relatif de nombreux taxidermistes, y compris les plus talentueux dont les travaux sont exposés en musée, exacerbe le lien entre le *Spectator* et le *Spectrum* de la taxidermie, rendant l'aura (le *punctum* ?) de ce dernier peut-être encore plus vivace qu'au travers d'une photographie, dont on connaît souvent l'auteur.

Le caractère profondément intime du lien tissé par l'aura est par ailleurs particulièrement apparent dans la relation que l'auteur paraît lui-même entretenir avec certaines photographies. Il évoque ainsi une photographie de Kafka enfant au « *regard perdu et délaissé* »¹¹⁴ à laquelle il attribue, dans une entreprise presque identificatoire, un récit non verbal, qui fait écho à la manière dont il décrit l'aura, à l'aide de l'image de « *la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur* »¹¹⁵. Cette description « impressionniste » relative aux sensations plus qu'à l'intellect, permet de saisir la parenté entre aura et *punctum*, et la pertinence de l'application de ces concepts à la taxidermie, que ses spectateurs appréhendent sur un mode sensible et, nous le verrons ultérieurement, très intime.

Il faut pourtant préciser que la taxidermie et la photographie se distinguent en des aspects cruciaux, l'analyse de la première avec des outils inspirés par la seconde peut donc s'avérer féconde, mais ne peut tout à fait correspondre.

D'une part, comme cela a déjà été souligné, la taxidermie est une technique dont chaque production est unique, car concrètement dépendante du corps et de la mort d'un animal, elle peut donc revêtir un caractère d'authenticité – là où chaque tirage d'un négatif est aussi authentique que tous les autres – et de particularité, la rencontre avec la taxidermie s'apparentant à l'« *unique apparition* » d'un individu animal, à l'expérience particulière de la confrontation de deux corps.

D'autre part, il est nécessaire de préciser que si l'on applique la notion de « ça-a-été » à la taxidermie, ce « ça-a-été » est tout particulier, puisque, à l'inverse de la photographie qui est la trace d'un moment particulier unique et réel qu'elle saisit dans le passé pour le transmettre à travers le temps, on peut considérer que la taxidermie est l'objet d'un double « ça-a-été ». Le premier est un « ça-a-été » représenté : le taxidermiste s'emploie à donner à voir une scène qui n'a peut-être jamais été perçue par quiconque du vivant de l'animal, c'est l'Afrique fantasmée

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid. p. 311.

de Carl Akeley, la somme de toutes ses expériences uniques réunies en un moment idéal supposé traduire la vérité de la nature d'une espèce. Ce « ça-a-été » est plutôt un « c'est ça », vrai et absolu, un moment hors du temps pour le créateur qui entretient toutefois un rapport empirique et mémoriel avec le corps de l'animal traité. En cela, on peut estimer que la taxidermie agit à l'inverse de la photographie : cette dernière est la multiplication mécanisée d'un moment unique et réel, là où la taxidermie est l'incarnation de la diversité des expériences relatives à une espèce par le travail d'un artisan sur un animal, dans une tentative d'atteindre un « vrai » unifié.

Le second « ça-a-été » de la taxidermie est plus proche de celui de la photographie, puisqu'il est relatif à l'animal et au moment de sa mort. En contemplant une taxidermie, figée dans une tension représentée, il est impossible d'ignorer la mort effective de l'animal naturalisé. Ce « ça-a-été » est proche du *kairos* décrit par Aurélie Michel, du moment de la mort de l'individu animal dont les implications sont exacerbées par la taxidermie dans l'esprit de ses regardeurs ; il est un « ça-a-été-vivant », et cette qualité d'être-vivant, propre à l'individu animal et non à son espèce, est reléguée dans le passé auquel elle appartient indubitablement.

La taxidermie est ainsi un lieu de tension entre le vivant et le mort, entre le réel et le vrai, idées qui s'expriment alternativement et toutes à la fois dans la taxidermie en fonction de l'appréhension par le spectateur de l'animal comme individu ou comme espèce. Les muséums d'histoire naturelle qui emploient la taxidermie semblent ne prendre en compte les animaux qu'ils exposent qu'en tant que types – alors qu'une large partie de leur impact leur vient de leur appréhension en tant qu'individus par les visiteurs –, comme figés dans une autre époque de l'histoire des sciences, mais ne peut-on pas imaginer, à l'heure actuelle, un renouvellement du rôle de la taxidermie, davantage en phase avec la nouvelle considération accordée aux animaux ?

2) La revendication d'une taxidermie éthique

a) L'écologie et le renouvellement de notre relation au monde

La société occidentale du XXI^e siècle est non seulement en proie à des craintes relatives à l'urgence écologique mais aussi à des questions concernant le statut de l'animal. Nous avons pu voir les nombreuses caractéristiques de la taxidermie, en particulier ses qualités plastiques et symboliques recherchées par les artistes contemporains, mais ne peut-on pas trouver des

bénéfices dans la production et la contemplation de taxidermies directement relatifs à ces questions contemporaines ?

A première vue, la taxidermie, parce qu'elle recourt à des corps d'animaux, souvent sauvages, qu'elle « déracine » pour les faire entrer, après leur mort, dans les collections des muséums d'histoire naturelle et les salons bourgeois, semble se situer, ontologiquement, à l'opposé de toute forme d'écologie, tant entendue au sens contemporain d'environnementalisme qu'au sens où l'entendait Ernst Haeckel de science des relations des organismes vivants avec le monde qui les environne – rappelons qu'Alexis Turner associe justement son déclin à l'émergence des mouvements de protection de la vie sauvage dans l'après-guerre, liée à des considérations environnementales. L'animal traité par le taxidermiste, malgré tous les efforts fournis par ce dernier pour lui insuffler l'apparence de la vie, a cessé toute interaction avec son milieu : de lui ne restent qu'une peau, éventuellement un crâne, montés sur une âme de bois, de plâtre ou de polyester, complétés par une paire d'yeux de verre, de la colle et de la peinture. La taxidermie, tant par son principe-même consistant à astreindre un corps d'animal à une éternelle immobilité – niant ainsi son *anima*, au sens qu'a ce terme en latin, son « souffle », son « âme » – dans un intérieur privé, que par son mode de production, impliquant d'intervenir sur un milieu naturel pour en soustraire un organisme qui le constituait et le déterminait, apparaît alors spontanément incompatible avec une doctrine écologique.

Dans ces conditions, l'usage du terme de « naturalisation » qui est parfois substitué à celui de taxidermie, peut apparaître inapproprié, voire cynique. En effet, ce mot est aussi couramment employé selon un tout autre usage, avec des connotations tout à fait différentes de celles que peut évoquer la taxidermie. Le Littré propose ainsi comme première définition du verbe *naturaliser* « Faire obtenir à quelqu'un la nationalité d'un pays. »¹¹⁶, et comme seconde définition « Introduire des espèces animales ou végétales dans un milieu nouveau. *Synon.* acclimater. »¹¹⁷. Ces deux significations indiquent une adaptation à un nouveau milieu, et peuvent alors impliquer la construction d'une nouvelle « écologie », par le tissage de nouvelles relations entre un être et un environnement qui doivent s'adapter l'un à l'autre. On pourrait alors imaginer que le terme peut se prêter à qualifier l'adaptation d'un animal au milieu « civilisé » du musée ou du refuge de chasseur, mais l'impropriété du terme dans une réflexion rela-

¹¹⁶ CNRTL, dictionnaire Littré en ligne, définition de *naturaliser*, verbe, transitif, <https://www.cnrtl.fr/definition/naturaliser>, consulté le 15 avril 2020.

¹¹⁷ Ibid.

tive à l'écologie saute aux yeux tant il est évident que l'animal mort est en incapacité de tisser la moindre relation avec le milieu dans lequel l'ont placé les humains. De toutes manières, le fait que le mot « naturalisation » se prête autant à l'adaptation à un nouveau milieu qu'à la technique de la taxidermie semble relever du simple hasard. Le terme de naturalisation appliqué à la taxidermie est en effet défini comme l'« [o]pération par laquelle on maintient l'apparence de la nature vivante à un animal mort ou à un végétal déraciné. »¹¹⁸, ce qui semble indiquer une opposition entre la « nature vivante » et la civilisation, puisqu'il est besoin d'une opération particulière pour conserver, non pas directement cette nature, mais du moins son apparence, qui est compromise avec la mort de l'animal.

Semble alors émerger l'idée que la mort, inhérente à la taxidermie, empêche toute forme d'écologie en entravant la possibilité pour les animaux sauvages d'habiter leur milieu. Ce point de vue entre en cohérence avec la position « écologiste » née au XX^e siècle, en grande partie responsable du déclin de la taxidermie, et promouvant la protection de la vie sauvage, notamment des menaces représentées par les humains qui échoueraient à habiter la planète sur un mode écologique. Pourtant, la posture consistant à s'interroger sur la façon la plus adéquate d'habiter la Terre pour penser une écologie à l'échelle de la planète comme milieu, n'est pas nécessairement incompatible avec la pratique de la chasse.

On l'a vu, cette première étape permettant la constitution d'une taxidermie est la plus discutée au niveau éthique, au point qu'aujourd'hui, les taxidermies exposées publiquement, en général dans les muséums d'histoire naturelle ou les galeries d'art, sont pour leur grande majorité celles d'animaux morts naturellement – souvent dans les parcs zoologiques –, ou accidentellement, notamment aux abords des villes, où les plasticiens, comme par exemple Claire Morgan, trouvent les sujets de leurs œuvres ; les taxidermies d'animaux tués à la chasse sont généralement des commandes passées par les chasseurs eux-mêmes auprès des artisans, réservées à un cadre privé. On trouve pourtant aisément des penseurs de l'écologie qui s'adonnent eux-mêmes à la chasse, et font entrer cette pratique dans leur pensée éthique de l'écologie. Parmi eux, on peut citer Aldo Leopold, ingénieur forestier, penseur de l'écologie et chasseur. Pour ce dernier, une chasse écologique, menée en harmonie avec le milieu où elle a lieu, est tout à fait envisageable, dans la mesure où les écosystèmes voient leurs populations régulées sans peine grâce aux instincts des prédateurs et des proies qui les composent,

¹¹⁸ CNRTL, dictionnaire Littré en ligne, définition de naturalisation, substantif féminin, <https://www.cnrtl.fr/definition/naturalisation>, consulté le 15 avril 2020

s'adaptant aux changements dans leurs habitats par une réduction ou une augmentation de leur nombre, par les déplacements des populations, ou par une prédilection pour certains gènes lors de la reproduction. Il ne tient alors qu'à l'humain de s'inscrire dans le ballet de la faune et de la flore, en se conformant toutefois à une éthique, soit un ensemble de lois morales consenties, destinée, dans ce cas, à encadrer les pratiques impactant le milieu. La chasse est d'ailleurs, pour Aldo Leopold, non seulement compatible avec une ambition d'habiter la Terre écologiquement, mais favorable à une compréhension profonde de la faune et de la flore, utile à cette entreprise. Leopold estime effectivement que chasser permet l'établissement d'un rapport symbiotique avec le monde, obtenu en s'efforçant d'adopter les points de vue des êtres animés et inanimés rencontrés dans le milieu exploré.

C'est justement cet aspect de la pensée écologique que la taxidermie peut permettre de prolonger, grâce, notamment à l'exemple de Carl Akeley, déjà cité, chasseur et rigoureux observateur du monde sauvage, aptitude qu'il estime nécessaire à sa pratique de la taxidermie.

La connaissance de la nature, assimilable uniquement par l'expérience de celle-ci, notamment au moment de la chasse du spécimen à naturaliser, serait une condition essentielle à la production de taxidermies de qualité selon Carl Akeley, qui prenait justement soin d'effacer autant que possible son « faire » derrière la « *vérité de la nature* » considérée comme un absolu. La posture du naturaliste nous permet ainsi d'envisager une compatibilité entre la pratique de la taxidermie et une réflexion écologique, dans la mesure où la qualité de la première *dépendrait*, dans la perspective d'Akeley, d'une réelle compréhension du milieu dans lequel évolue l'animal chassé, et de ses relations avec lui. On peut trouver une manifestation concrète de cette volonté de donner à voir les interactions entre un animal et son environnement dans le fait que le travail du naturaliste incluait une grande majorité de dioramas. Akeley ne se contentait pas de naturaliser des spécimens individuels à exposer dans le Muséum d'Histoire Naturelle selon la volonté d'un scénographe : il composait des scènes intègres incluant plusieurs animaux présentés dans une portion de leur environnement naturel, s'attachant à montrer aux visiteurs du musée leur *habitat*, lui-même consciencieusement étudié lors de parties de chasse abondamment documentées.

Ainsi, si l'on considère que la chasse peut entrer en congruence avec une pensée de l'écologie et favoriser la réflexion quant à la manière la plus appropriée d'habiter la Terre, on peut estimer que la taxidermie, parce qu'elle requiert une pratique de la chasse raisonnée et

une profonde compréhension du milieu d'origine de l'animal naturalisé, peut, à ce niveau, être admise au sein d'une éthique environnementale.

b) De nouveaux questionnements éthiques

• L'aspiration à une production éthique

Nous avons ainsi pu voir que la pratique de la taxidermie par des naturalistes pouvait contribuer à une meilleure compréhension du vivant, utile à la construction d'une pensée écologique. Nous savons pourtant maintenant que sa renaissance dans la société contemporaine est davantage liée à son appropriation par l'art contemporain et par le design qu'à l'initiative des muséums d'histoire naturelle et autres institutions recourant traditionnellement à la taxidermie, qui peuvent donner l'impression d'être des reflets de la société du début du XX^e siècle plutôt que des acteurs du renouvellement de la technique. Parmi les artistes qui emploient la taxidermie, certains se soumettent volontairement à des contraintes qui soulignent, selon eux, le caractère éthique de leur travail, et peuvent contribuer à actualiser la place de la taxidermie dans la société, notamment par les questionnements qu'ils suscitent chez les spectateurs de leur travail.

Deux des exemples les plus significatifs sont ceux des artistes américains Robert Marbury et Sarina Brewer fondateurs, avec Scott Bibus de la Minnesota Association of Rogue Taxidermists (MART), un collectif international d'artistes (et non de taxidermistes du Minnesota comme le suggère avec humour le nom du groupe) appartenant au courant de la Rogue Taxidermy (parfois traduit en français par « Taxidermie Renégate »), dont tous les membres partagent la même vision de la technique et « adhèrent à une stricte charte éthique »¹¹⁹ assurant notamment que « tous les matériaux animaux utilisés par les membres sont obtenus d'une manière éthique et respectueuse de l'environnement »¹²⁰. La Rogue Taxidermy, terme créé en 2002 suite à la rencontre des trois artistes précédemment cités à Minneapolis, est définie par ses créateurs comme « Un genre d'art pop surréaliste rassemblant des sculptures recourant à des techniques mixtes, constituées des matériaux conventionnels de la taxidermie, utilisés de manière non conventionnelle »¹²¹. Les artistes revendiquent une taxidermie contemporaine, pen-

¹¹⁹ Site Internet de la Minnesota Association of Rogue Taxidermists, « WHAT IS M.A.R.T? », consulté le 30 avril 2020 (traduction personnelle)

<https://www.roguetaxidermy.com>

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Site Internet de l'artiste Sarina Brewer, Introduction, « BIRTH OF A GENRE ~ The History of Rogue Taxidermy », consulté le 30 avril 2020 (traduction personnelle)

sée contre la taxidermie traditionnelle et ses valeurs conservatrices, au point que certaines des œuvres admises par le mouvement ne soient pas à proprement parler des taxidermies. La formule qui vient d'être rapportée, dans sa version originale, mentionne précisément l'usage de « *conventional taxidermy-related materials* »¹²², de matériaux « traditionnellement liés à la taxidermie », définition finalement assez large, comme le précisent les artistes :

« Comprendre de quoi une taxidermie traditionnelle est constituée est fondamental pour comprendre la définition susmentionnée de la Rogue Taxidermy. Il existe plusieurs variétés de taxidermie conventionnelle, composées de bien plus de matériaux qu'il n'y paraît. La peau animale est un matériau évident, mais certains autres exemples de "matériaux liés à la taxidermie" sont les os, les restes momifiés et les composants de taxidermie synthétiques tels que la fausse fourrure et les mannequins de taxidermie préfabriqués en mousse polyuréthane. Une sculpture entièrement conçue à partir de matériaux de taxidermie synthétique constitue toujours une *Rogue Taxidermy*, tout comme une sculpture entièrement créée à partir d'os d'animaux. »¹²³

L'artiste Robert Marbury fait ainsi usage de toute la latitude que lui offre la définition de la Rogue Taxidermy qu'il a contribué à écrire pour produire des œuvres respectant ses convictions au niveau éthique, en pratiquant ce qu'il nomme la « *taxidermie "vegan"* »¹²⁴, faite de « *peluches d'animaux jetées aux ordures au lieu de véritables animaux, afin d'apporter fantaisie et merveilleux enfantins dans l'art contemporain, à travers l'humour et le ridicule* »¹²⁵. Les pièces de Robert Marbury, quoique faisant explicitement référence à la tradition du muséum d'histoire naturelle – elles incluent par exemple souvent des dioramas – ou du refuge de chasseur, produisent sur leur spectateur un effet tout à fait différent de celui qu'auraient de « véritables » taxidermies faites de peaux d'animaux. Sa pratique, qui occupe une place singulière au sein de la MART, apporte matière à réflexion au sujet de la taxidermie dans le monde contemporain, de plus en plus enclin à rechercher des alternatives « vegan » à des pratiques impliquant l'exploitation du labour ou du corps des animaux. On peut pourtant estimer qu'elle « esquive » le problème de la production d'une taxidermie – entendue au sens

<https://www.sarina-brewer.com/introduction.html>

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Robert Marbury, *Taxidermy art: a rogue's guide to the work, the culture, and how to do it yourself* (New York, NY: Artisan, 2014), p. 167

¹²⁵ Ibid. (traduction personnelle)



Nardog, Robert Marbury

d'« arrangement de la peau » d'après l'étymologie du mot – éthique, se contentant de *représentations* d'animaux à l'aide de matériaux synthétiques, plus proches des peluches dont les créations de Robert Marbury sont issues que des œuvres des autres artistes du mouvement.

De son côté, Sarina Brewer, sous l'impulsion de laquelle le groupe s'est défini par son recours à une taxidermie éthique¹²⁶, emploie majoritairement des matériaux animaux, mais s'impose une règle particulière de « *no kill, no waste* » (« ni tuer, ni gâcher »), au nom de laquelle elle « *utilise uniquement des animaux obtenus de manière éthique, telles que des victimes de la route [roadkills], des restes de bétail, des animaux morts de causes naturelles, et des animaux nuisibles tués qui lui sont donnés* »¹²⁷, ce que s'engagent à faire tous les membres du groupes. Mais la particularité de sa pratique personnelle, y compris par rapport aux autres membres de la MART, est expliquée ainsi :

« Par respect pour l'animal utilisé, elle a développé un procédé artistique qui élimine le gaspillage. En plus de la pratique de la taxidermie, qui utilise uniquement la peau, Sarina a développé une technique qu'elle appelle l'ésodermie [esodermy], préservant les muscles et

¹²⁶« Ces préceptes ont été intégrés au cadre philosophique du groupe par Brewer, qui a apporté avec elle les principes fondamentaux de son art lors de l'élaboration des conditions de l'adhésion au groupe. » Ibid.

¹²⁷ Robert Marbury, op. cit. p. 29 (traduction personnelle)

les os pour créer une sculpture momifiée sans peau. De cette manière, aucune partie de l'animal n'est jetée inutilement. »¹²⁸

Les méthodes de Sarina Brewer et Robert Marbury sont radicales, en adéquation avec leur pratique de la taxidermie définie contre la taxidermie traditionnelle dont ils rejettent les valeurs conservatrices. Le respect de l'animal passe chez eux par une utilisation raisonnée des matériaux que peut offrir son corps (ou un refus de cette utilisation chez Robert Marbury), position idéologique compatible avec une pensée de l'écologie et ayant des implications très concrètes dans leur pratique. Leur positionnement éthique ne concerne cependant finalement que le mode de production de leurs œuvres, pas nécessairement la forme finale de celles-ci, et donc l'image que sont forcés d'afficher les corps d'animaux traités dans leurs travaux.



©2015 WWW.SARINA-BREWER.COM

Poseidon's Pendant (2015) Sarina Brewer

- La dignité de l'animal

Certains artistes prolongent pourtant les implications de leur position éthique dans la forme de leurs œuvres. C'est notamment le cas de Claire Morgan, déjà citée, artiste nord-irlandaise qui, comme les membres du MART, récupère des corps d'animaux sauvages, sou-

¹²⁸ Ibid.

vent tués dans des accidents de la route ou par des dératiseurs, qu'elle naturalise elle-même, ayant appris la technique seule. Elle revendique elle-même une posture écologique, un souci du vivant menacé par les comportements des humains alors que leurs sorts sont liés. Son travail ne laisse pourtant deviner la présence de l'humain qu'en filigrane, par la présence (d'ailleurs pas nécessaire, nombre de ses œuvres en étant dénuées) de morceaux de plastiques qui paraissent en suspension dans l'air, formant des figures géométriques autour d'animaux qui semblent saisis au milieu d'une course effrénée ou au terme de celle-ci, violemment interrompue par l'impact de l'animal – la taxidermie organique – avec l'humain – la forme géométrique. La fragilité de la vie animale, représentée figée dans un moment de basculement vers la mort, est mise en évidence par l'environnement étranger, synthétique et anguleux, qui lui est imposé.

Un discours écologique – qui n'est d'ailleurs pas forcément le cœur du travail de Claire Morgan, l'artiste traitant au moins autant de la question de la vie et de la mort, renouvelant la représentation du *memento mori*¹²⁹ – n'implique pourtant pas nécessairement une œuvre éthique. Mais Claire Morgan, bien que n'utilisant pas, comme Sarina Brewer, l'intégralité du corps de l'animal, s'efforce de traduire son souci de la vie animale dans le soin particulier qu'elle accorde au corps qu'elle traite, le pansant consciencieusement – étape souvent nécessaire étant donné les morts violentes des animaux qu'elle récupère – pour restaurer l'intégrité de son corps et lui offrir une allure remarquable que les spectateurs sont nombreux à admirer. Le respect de l'animal dont le corps est utilisé sans sa volonté passerait alors par la production d'une taxidermie « juste », fidèle à l'aspect de l'animal vivant, donc « de qualité », ce que nous avons précédemment assimilé à une « belle taxidermie ». Cette posture peut trouver un écho dans les propos de Lucienne Strivay, qui s'intéresse dans cet extrait spécifiquement aux animaux « célèbres », pour lesquels le choix de la taxidermie est parfois polémique :

« Lorsqu'il s'agit d'un individu quasi patrimonial, une coqueluche publique, comme Siam, l'éléphant d'Asie du zoo de Vincennes, qui avait tourné avec Pierre Étaix, ou comme Jojo, le chimpanzé de la Pépinière de Nancy – et le plus vieux chimpanzé d'Europe (60 ans) –, les attentes sont démesurées et parfois polémiques. Il faut capter pour être capté. La beau-

¹²⁹ Elise Roche, « Claire Morgan, l'artiste qui met en scène le vivant », *BloomingYou*, 21 novembre 2018,

<https://www.bloomingyou.fr/claire-morgan-lartiste-qui-met-en-scene-le-vivant/>

« [O]n peut en effet parler de vanité mais pas au sens traditionnel du terme. Il est question du passage du temps, de la vie et de la mort alors oui j'imagine que l'on peut évoquer la vanité. » consulté le 25 avril 2020.

té s'affirme comme la seule saisie acceptable du vivant. Une puissance d'affirmation soutenue par un réseau d'affects. Elle doit générer le trouble de la présence. »¹³⁰

Dans ces conditions, et bien qu'on ait affirmé que la beauté particulière de la taxidermie se trouvait probablement dans son aptitude à reproduire la nature, on peut comprendre le rôle que l'art – malgré le renouvellement de ses valeurs et notamment la remise en question de la valeur de beauté par l'art contemporain – peut jouer, si l'artiste le désire, dans la production d'une taxidermie respectueuse du vivant qu'elle traite. Ceci peut faire écho à la théorie défendue par Elisabeth de Fontenay, philosophe de la cause animale, qui considère que l'art peut être apte à prendre « *en charge le silence, la souffrance et la solitude des bêtes* »¹³¹.



Striking (2009) Claire Morgan

¹³⁰ Lucienne Strivay, op. cit., p. 257

¹³¹ Elisabeth de Fontenay, citée par :

Florence Burgat, « La “dignité de l’animal”. Une intrusion dans la métaphysique du propre de l’homme », *L’Homme. Revue française d’anthropologie*, n° 161, 1^{er} janvier 2002, p. 202

On peut ici tenter d'analyser la pratique de Claire Morgan à la lumière de la notion de dignité, notamment discutée par Florence Burgat, philosophe spécialiste des questions relatives à la condition animale et directrice de recherche à l'Institut national de la recherche agronomique (INRA). La philosophe introduit cet élément dans un texte intitulé « La "dignité de l'animal", Une intrusion dans la métaphysique du propre de l'homme » suite à une modification de la Constitution Suisse adoptant la formule de « dignité de la créature » – en l'appliquant toutefois à tous les organismes vivants, végétaux inclus, ce que regrette Florence Burgat, estimant que les problèmes spécifiques au végétal sont si différents de ceux qui concernent les animaux en tant qu'êtres sensibles, que donner à cette notion un champ si vaste à couvrir ne peut qu'affaiblir sa portée, sans être particulièrement bénéfique aux questions relatives au vivant inanimé. Florence Burgat note qu'accorder aux animaux une dignité revient, d'une certaine manière, à leur ouvrir la porte d'un monde que la philosophie avait toujours réservé à l'homme ; elle cite l'exemple très parlant de Kant qui estime que la dignité de l'homme dépend de sa capacité à faire usage de sa raison pratique selon sa propre volonté, en se soustrayant aux déterminismes extérieurs, et que cette dignité peut justement être mise à mal chez un homme qui s'adonnerait à la maltraitance animale. Le fait d'accorder une dignité aux animaux pourrait donc s'apparenter à une forme d'anthropomorphisation, à laquelle Florence Burgat accepte de se prêter en évoquant une conception plus contemporaine de la dignité, notamment défendue par l'avocat suisse Antoine Goetschel, spécialiste du droit des animaux. Celui-ci explique que « *le respect de la dignité humaine [...] interdit de ridiculiser autrui* »¹³², et estime ainsi que le fait d'astreindre le corps d'un animal à des modifications, quand bien mêmes n'affecteraient-elles que son apparence, contraires à sa nature, à des fins productivistes ou de divertissement reviendrait à bafouer la dignité animale. Il résume sa conception du non-respect de la dignité animale par la formule « *une atteinte à son intégrité en le rendant ridicule ou violent* »¹³³, que Florence Burgat développe en ces termes :

« Conserver à l'autre sa dignité, c'est veiller à ne pas l'avilir, à ne pas le rendre grotesque, à ne pas exciter à son endroit le rire et la moquerie, à ne pas le rendre méconnaissable, le déformer dans son apparence, son comportement, sa forme physique. »¹³⁴

¹³² Antoine Goetschel « Où en sommes-nous avec la dignité de l'animal et son statut juridique en Suisse et à l'étranger ? », cité par :

Florence Burgat, op. cit. p. 201

¹³³ Ibid. p. 202

¹³⁴ Florence Burgat, op. cit., p. 202

Les deux penseurs discutent volontiers de l'« *apparence* » des animaux, de leur image, à laquelle on risque de porter atteinte et, ce faisant, de manifester un défaut de respect à la dignité animale. Respecter la dignité des animaux ne reviendrait alors pas seulement, pour le taxidermiste, à s'attacher à travailler dans des conditions éthiques, mais aussi à se soucier de l'image qui est donnée de l'animal naturalisé à ceux qui le contempleront. On peut alors imaginer que le besoin de beauté des taxidermies de Siam l'éléphant et de Jojo le chimpanzé citées par Lucienne Strivay va de pair avec le respect de la dignité de ces deux animaux, représentés dignement dans leur mort, et en aucun cas rendus « ridicules » ou « grotesques ». La démarche de Claire Morgan peut aussi s'accorder à une telle réflexion : l'artiste récupère des corps entiers d'animaux, qu'elle modifie aussi peu que possible et auxquels elle tente de redonner l'allure qu'ils avaient, du moins imagine-t-elle, de leur vivant, s'attachant à produire des taxidermies à la beauté « traditionnelle », c'est-à-dire des taxidermies considérées comme réussies en raison de leur similitude avec l'animal vivant, au point de « *générer le trouble de la présence* ».

Les paroles d'Antoine Goetschel rapportées par Florence Burgat associent la dignité de l'animal à une notion d'« *intégrité* ». Dans cet exposé, ce terme a uniquement été utilisé pour qualifier les naturalisations réalisées à partir du corps d'un unique animal, des taxidermies « pures » par opposition aux taxidermies « hybrides », réalisées à partir des dépouilles d'animaux différents, comme celles d'Enrique Gomez de Molina, de Thomas Grünfeld, ou même de certaines œuvres de Sarina Brewer. Or, on pourrait estimer que, à l'inverse de Claire Morgan qui, d'une certaine manière, rend justice à l'animal qu'elle traite en entretenant l'aspect qu'il avait de son vivant dans sa mort, les trois artistes qui viennent d'être cités, en modifiant totalement l'image des animaux dont ils travaillent le corps, pourraient être accusés de les rendre « grotesques », et de leur nier ainsi le droit à une dignité qu'on accorde indéniablement aux humains. Porter atteinte, concrètement, à l'intégrité du corps d'animal pour, dans sa mort, le forcer à arborer une image absolument incompatible avec sa nature pourrait alors constituer une forme de manquement à l'éthique (voire une entorse au droit des animaux tel qu'il est considéré par la Constitution suisse), là où une taxidermie qui s'attache à reproduire, dans la mort, la « nature » de l'animal vivant qu'elle traite – type de taxidermies à propos duquel on a pu dire qu'il comportait les plus « belles » taxidermies –, parce qu'elle ne rend pas son sujet méconnaissable, qu'elle ne déforme pas son apparence, qu'elle n'excite pas

le rire et la moquerie à son endroit, est compatible avec une volonté de respecter la dignité de l'animal.

On remarque d'ailleurs que même Alexis Turner, généralement enthousiasmé par la taxidermie, parle d'« *objets assez inquiétants* »¹³⁵ et avoue un certain malaise face à ce qu'il nomme les « objets zoomorphiques », objets utilitaires – cendriers, tabourets, porte-cannes, écrans de cheminée – réalisés à partir d'animaux naturalisés. La démarche servile qu'adoptent les alligators-présentoirs ou l'attitude misérable des célèbres tapis en peau de bête (ayant conservé leur tête) qui se sont répandus au XIX^e siècle sur l'impulsion du taxidermiste britannique Rowland Ward, nous paraissent effectivement aujourd'hui d'un goût douteux, et peuvent attirer notre pitié pour l'animal ainsi traité, plutôt que l'admiration que réussit souvent à susciter Claire Morgan. Les adjectifs « grotesques » et « ridicules » ne semblent pas excessifs pour qualifier ces objets, si bien qu'on comprend aisément la rapide suspension de leur production au XX^e siècle, et le fait que, dans les salles d'enchères, ils ne soient aujourd'hui « *guère prisés et partent difficilement* »¹³⁶. L'image que les animaux mis à contribution dans ces créations sont forcés de renvoyer apparaît immédiatement dégradante, si bien qu'on peine à imaginer leur accorder une quelconque dignité.

Il apparaît ainsi que la question de l'éthique animale soulevée par la taxidermie peut être étendue au delà de problèmes relatifs à son mode de production ou à son héritage historique. La démarche d'une artiste comme Sarina Brewer, alors même qu'elle revendique une posture éthique à laquelle elle donne la forme d'une charte, peut ainsi poser problème tant elle s'éloigne formellement d'une taxidermie traditionnellement considérée comme belle. Les animaux de ses créations sont teints, cousus, hybridés ou dorés à la feuille, et ses « *ésoder mies* » exposent leur chair dénudée, les faisant apparaître sous un jour que, dans la nature, ils n'auraient jamais montré.

On peut également citer l'exemple de l'œuvre de 2006 intitulée *Head On*, de Cai Guo-Qiang, représentant quatre-vingt-dix-neuf loups en apparence tout à fait ordinaires, à ceci près qu'ils sont faits de peaux de mouton. Respecte-t-on la dignité des moutons en donnant à leur peau la forme de leurs prédateurs, dégrade-t-on les loups en les représentant avec la laine de leurs proies ?

¹³⁵ Alexis Turner, op. cit., p. 136

¹³⁶ Ibid.



Nutty (2004) Sarina Brewer (ésodermie)



Head On (2006) Cai Guo-Qiang

Il est délicat d'apporter des réponses relatives à une notion aussi abstraite que celle de dignité, à laquelle on peut attribuer mille définitions, en particulier dans le cas d'artistes ayant respecté la loi, et ayant mis un point d'honneur à produire leurs travaux selon des normes qu'ils jugent éthiques. On peut toutefois noter que de nombreux artistes

parmi ceux qui emploient la taxidermie montrent un intérêt pour les problématiques relatives à la condition animale, et tentent, par leurs travaux, de soulever ces questions et de produire des œuvres en accord avec leurs principes, en s'astreignant à respecter des règles plus restrictives que celles que la loi de leur pays leur impose.

On peut donc envisager l'idée selon laquelle la cause animale pourrait être dignement abordée par une taxidermie d'art encadrée par les lois éthiques que s'appliquent les artistes qui la pratiquent.

B) L'Humain et l'Animal

Nous avons pu voir que la taxidermie devait une grande partie de son impact aux liens particuliers qu'elle entretient avec la mort, et à son traitement du vivant, qui nécessite aujourd'hui d'être interrogé afin de garder une pertinence dans le monde contemporain. Mais la taxidermie a une autre spécificité : elle ne traite pas du vivant dans son entièreté, de l'ensemble des organismes qui composent la biosphère, bactéries, végétaux et humains inclus, mais uniquement d'une portion réduite du règne animal, choisie notamment pour des raisons pratiques (tous les animaux n'ont pas de peau et toutes les peaux ne permettent pas la naturalisation).

1) L'animalité comme altérité

L'utilisation de la taxidermie par les artistes, qui, malgré son récent développement, reste marginale à l'échelle de la production artistique contemporaine, semble alors s'apparenter à l'irruption d'un corps étranger dans la galerie d'art, une intrusion dans le monde très humain de l'art contemporain, subitement investi par l'animalité.

a) La nature contre la culture

- Deux mondes désassortis

La théorie de la biophilie qui a été mentionnée plus haut semble sous-entendre, dans la mesure où les humains doivent réserver des parenthèses dans leur vie civilisée pour se rapprocher de la nature, que celle-ci est un monde distinct de celui dans lequel ils évoluent quotidiennement, que l'on appellera volontiers « culture ». Les photographies de Karen Knorr et les

photomontages de Charlotte Cory, jouant du contraste entre des animaux naturalisés et des décors ornementés souvent très travaillés, exploitent un décalage qui semble acter cette distinction. La seconde ne travaille pas avec de véritables taxidermies, mais tire parti de l'allure rigide de leurs photographies dans des mises en scène de personnages hybrides à l'air emprunté, posant ostensiblement dans des clichés sépia de l'époque victorienne. L'animalité semble ainsi contrariée dans ces mises en scène qui nient sa vie propre et l'enferment dans des cadres serrés et des décors factices, loin de l'image de la nature dans laquelle nous sommes habitués à la chercher. Karen Knorr, de son côté, place d'authentiques taxidermies d'animaux dans des intérieurs richement décorés, appartenant souvent à des châteaux, des palais ou des hôtels de luxe, avant de photographier la mise en scène pour obtenir des images d'une rigoureuse symétrie, éclairées par une lumière neutre qui écrase les volumes et estompe les ombres portées des animaux au point de faire douter de leur présence effective dans la pièce. La série *Metamorphoses*, réalisée entre 2014 et 2018 dans différents lieux historiques italiens construits entre le XVI^e et le XIX^e siècle, comme la Villa Farnèse de Caprarola ou le Palais chinois de Palerme, fournit des exemples représentatifs de la démarche de l'artiste, avec notamment une photographie intitulée *Brief Encounter*, dans laquelle deux girafes, éclairées par des sources de lumière différentes de la lumière ambiante de la pièce, se détachent de manière irréaliste du décor presque parfaitement symétrique dans lequel elles sont placées, soulignant l'impossibilité de leur intégration à celui-ci. Malgré les discrètes ombres portées des animaux, la photographie (qui a probablement fait l'objet de retouches pour uniformiser la lumière de l'arrière-plan et rehausser l'impression d'étrangeté qui s'en dégage) laisse deviner sa nature de photomontage. Car si certaines des images créées par l'artiste mettent effectivement en scène des taxidermies, d'autres font l'objet d'une retouche visant à remplacer la taxidermie – que l'artiste a effectivement placée dans le décor – par la photographie d'un animal vivant. L'impression générale est renforcée par le choix des taxidermies opérée par l'artiste, qui – du moins lorsque les taxidermies apparaissent sur la photographie finale – a privilégié des travaux de grande qualité, laissant là encore planer un doute, cette fois sur la nature des animaux parcourant la Villa d'Este de Tivoli ou la Villa Farnèse – à l'inverse de Charlotte Cory qui a volontairement choisi des images de taxidermies imparfaites et à l'air rigide. Le paon vivement éclairé qui nous est montré dans un couloir ombragé de la Villa Farnèse a-t-il parcouru le palais de son propre chef, sa taxidermie a-t-elle été placée là par une artiste minutieuse ou bien sa photographie a-t-elle simplement été collée sur celle d'un décor du XVII^e siècle ? Quoiqu'il en soit, l'animal ne se



Brief Encounter (2018) Karen Knorr

fond pas dans l'architecture, il est un corps étranger introduit dans un lieu qui n'est pas le sien, un être organique dans une construction géométrique.

Toutes ces œuvres jouent d'un décalage entre deux notions que nous sommes habitués à opposer, la nature et la culture – au point parfois de négliger les liens qui existent entre elles et mettent en question leur distinction –, sans pour autant prendre une claire position morale par rapport à la relation que les deux entretiennent. Une position écologique comme celle de Claire Morgan – qui recourt, comme Karen Knorr, à l'opposition entre l'organique-animal et le géométrique-humain, bien que ses œuvres soient très différentes –, n'est pas tenue dans les œuvres qui viennent d'être discutées, qui ne font pas émerger de jugement moral quant à la relation des hommes avec la nature. Tout au plus, l'aspect empesé de la culture humaine, par confrontation à la nudité animale peut nous amuser, notamment chez Charlotte Cory, mais ni l'humain ni l'animal ne sont présentés dans une position particulièrement défavorable.

• Comme pères et protecteurs de la nature

Nombreuses sont les taxidermies qui, pourtant, sont employées afin de dépeindre une nature vierge fantasmée, qui se voit souvent attribuer le rôle de la victime du développement technoscientifique des humains. Susan Sontag et Donna Haraway le faisaient remarquer : la nature sauvage n'est plus menaçante depuis longtemps, elle a maintenant besoin de la protection des hommes contre la menace des hommes. Dès le début du XX^e siècle, Carl Akeley envisageait son travail pour l'American Museum of Natural History comme une tribune pour la préservation de la nature : non seulement les espèces qu'il chassait, en étant naturalisées, pouvaient être « conservées », au moins dans les institutions scientifiques (d'où l'empressement de l'époque à tuer des bêtes menacées avant leur disparition totale), mais le musée et son ambition pédagogique servait aussi déjà un but de « sensibilisation », qui est aujourd'hui ouvertement affiché par la grande majorité des musées de science ou d'histoire naturelle. Marlène Baudet et Morgan Meyer expliquent dans leur texte « Muséifier le vivant » que cette tendance s'est affirmée « surtout à partir des années 2000 »¹³⁷ et précisent :

« Plusieurs chercheurs s'accordent à dire que le musée révèle la fragilité et la vulnérabilité du vivant : si dans le passé, on exposait surtout les objets dans une optique scientifique et “rationnelle”, à présent on expose un objet en danger, on adopte une logique de sensibilisation (Asma 2001 ; Alberti 2008 ; Van-Praët 1989). Les musées, zoos et jardins botaniques invitent alors à la prise de conscience sur les écosystèmes, sur l'évolution, ou sur les menaces pesant sur la biodiversité. »¹³⁸

On peut voir une vocation de « sauveur de la nature » dans ces discours, qui fait directement écho à la position de Carl Akeley, qui se prolongeait dans la relation particulière qu'il entretenait avec ses taxidermies. L'humanité est aujourd'hui considérée dans son ensemble comme une prédatrice de la nature, un rôle qui parvient à coexister avec les désirs particuliers de la protéger de la part d'une grande partie des individus. De la même manière, Carl Akeley était indéniablement le prédateur des animaux qu'il tuait, tout en entretenant avec eux une relation de père à enfant, que Donna Haraway développe longuement, en décrivant la position de Carl Akeley par la formule « *he died father to the game* »¹³⁹ (« il est mort en père pour le gibier ») et en notant le cynisme de la décision de donner son nom au « sépulcre » des ani-

¹³⁷ Marlène Baudet et Morgan Meyer, op. cit. p. 5

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Donna Haraway, op. cit. p. 26

maux qu'il chassait – le « Akeley African Hall ». La posture paternaliste de l'American Museum of Natural History fait ainsi écho, pour Donna Haraway, à une idéologie colonialiste qui prétendait venir en aide aux peuples dont on envahissait le territoire, et à la prétention de l'homme blanc ingénieux à connaître la nature grâce à sa pensée scientifique. Cette idée peut nous rappeler celle de Bruno J. Strasser, déjà cité, qui compare les collections des muséums d'histoire naturelle à des empires coloniaux, et affirme que la muséification du vivant, souvent réalisée par la taxidermie, relève d'une volonté de domination de la nature, que l'on chercherait à comprendre pour mieux la contrôler (au lieu de simplement la détruire). L'idée cartésienne d'une nature mécanique dont nous aurions intérêt à « *nous rendre comme maîtres et possesseurs* » semble apparaître en filigrane dans l'idéologie qui sous-tend la production de taxidermie. La considérer, avec son penchant colonialiste, comme le seul fondement de la volonté récente de sensibilisation à la nature des musées de science et d'histoire naturelle apparaît franchement excessif. On peut en revanche estimer que la notion de paternalisme, avec ses implications négatives et positives, peut résumer la position des humains aujourd'hui soucieux de protéger la vie sauvage.

Dans la taxidermie d'art, on a déjà pu voir une nature victime de l'industrialisation que les humains imposent à la planète dans l'œuvre de Gloria Friedmann intitulée *Green Piece*. La nature, représentée par les oiseaux naturalisés, y est rendue misérable par la culture à laquelle elle est opposée, représentée par des barils de pétrole et une télévision. La position de protecteur reste alors à assumer par les éventuels spectateurs touchés par ce spectacle et en position de défendre la nature contre le système économique qui exploite les énergies fossiles.

Certaines œuvres recourant à la taxidermie semblent toutefois laisser deviner plus clairement l'ombre d'un sauveur de la nature. C'est le cas d'une installation de 2009 de l'artiste franco-chinois Huang Yong Ping intitulée *Arche*, présentée en 2009 dans la chapelle des Petits-Augustins de l'École des Beaux-Arts de Paris. Cette œuvre a été réalisée suite à l'incendie accidentel de la maison de taxidermie parisienne Deyrolle, de laquelle l'artiste a récupéré les taxidermies endommagées par le feu. Les animaux, brûlés à divers degrés, sont disposés sur les trois niveaux – les plus lourds au fond, les plus légers au sommet – d'une « arche », structure de bois et de papier évoquant clairement la forme d'un bateau, elle aussi endommagée et par endroits brûlée, placée au milieu de la chapelle, paraissant se diriger vers la cour. Comme chez Karen Knorr, les animaux contrastent avec le décor orné et impressionnant de la chapelle, ils détonnent dans ce milieu humain qui les encercle et auquel ils n'appartiennent pas.



Arche (2009) Huang Yong Ping

Pourtant, ils sont soutenus par une arche de bois, manufacture humaine de laquelle dépend leur salut, et qui semble avoir subi le même traitement qu'eux, comme si elle avait été frappée par la foudre lors de leur voyage à son bord. La référence à l'Arche de Noé est explicite, et nous laisse alors supposer, malgré l'absence d'humains représentés dans cette œuvre, que le sort des animaux dépend de quelques hommes justes destinés à épargner les animaux du Déluge dont est responsable l'humanité. L'œuvre évoque un sentiment funeste et, malgré son allure imposante, l'arche de papier déchiré et de bois calciné s'apparente plus à un radeau de la Méduse qu'à un solide vaisseau de trois cents coudées de long ; les animaux qui la peuplent semblent en perdition, certains sont brûlés ou amputés, d'autres sont représentés morts ou agonisants, leur embarcation précaire les mène vers un sort incertain, au milieu des peintures de la chapelle représentant le Jugement Dernier.

Malgré l'intérêt de l'artiste pour la thématique des sociétés s'effondrant d'elles-mêmes dans la violence, que l'on peut voir représentée dans les conflits qui agitent les animaux de l'arche, peinant à trouver un équilibre salvateur, le contexte actuel d'urgence écologique fait qu'il est impossible de passer à côté d'une première interprétation considérant les animaux, et la nature qu'ils représentent comme les victimes innocentes d'un Déluge environnemental

causé par les humains, qui peuvent pourtant choisir de s'affairer à constituer les arches dont dépendra le sort de la vie sauvage.

La nature est ici encore la victime de la culture, on peut donc lire dans l'œuvre de Huang Yong Ping une séparation claire établie entre ces deux mondes qui se fréquentent et s'influencent sans toutefois se mélanger. L'animalité représente ici encore l'altérité par rapport à l'humanité qui paraît avoir tout pouvoir sur elle. Sa destruction comme son salut semblent dépendre de la volonté de la seconde, souvent représentée exerçant un rapport de domination, qui, à l'heure actuelle, ne semble jamais s'inverser.

• La mise en scène de la bestialité

Pourtant, par le passé, l'animalité, déjà nettement séparée de l'humanité, a été menaçante, comme en témoigne l'usage péjoratif du terme « animal » qui, employé comme nom ou comme adjectif, sert à qualifier des êtres ou des comportements irrationnels et nuisibles, ou l'adjectif « bestial », synonyme de brutal, grossier, sauvage. Mais l'histoire du Petit Chaperon rouge ou celle de la bête du Gévaudan ne trouvent plus d'écho dans une société globalement consciente du statut d'espèce menacée du loup en France. En conséquence, rares sont les artistes contemporains pratiquant la taxidermie qui orientent leur démarche vers des œuvres donnant une image menaçante de l'animalité – seraient-elles seulement pertinentes dans la société française du XXI^e siècle ? Ce genre de taxidermie ne se trouve plus guère aujourd'hui que dans les antiques collections de riches chasseurs ayant fait naturaliser les animaux qu'ils ont abattus pour montrer leur prestige et leur adresse à la chasse ; on peut citer l'exemple des dioramas du duc Ferdinand d'Orléans réalisés par Rowland Ward et exposés au domaine royal de Randan dans le Puy-de-Dôme.

Quelques rares artistes exploitent pourtant cette bestialité dans leur pratique de la taxidermie contemporaine, comme c'est le cas de Scott Bibus, troisième membre fondateur de la Minnesota Association of Rogue Taxidermists. L'artiste, passionné de cinéma d'épouvante, regrettait la propreté irréaliste qui caractérise généralement les taxidermies (« *Mêmes les charognards comme les vautours sont dénués de sang dans les dioramas de musées.* »¹⁴⁰) et a voulu, alors encore en plein apprentissage de la technique, bouleverser cette tradition pour montrer l'aspect macabre et violent de la mort. Ses travaux, quoique peu ragoutants, sont plutôt humoristiques, et montrent souvent des animaux – appartenant parfois à des espèces tout à fait pai-

¹⁴⁰ Robert Marbury, op. cit. p. 37.

sibles – la gueule grande ouverte et ensanglantée, le corps déformé, les yeux exorbités car choisis pour être inadaptés à leur physionomie. Quelques fois, ses bêtes enragées s'en prennent aux humains, comme dans sa première œuvre consistant en un diorama dans lequel un castor s'attaque à un pouce maculé de sang posé au milieu d'un tas de chair. L'animal ici tient de la bête enragée de film d'horreur de série B, un antagoniste irrationnel, sans but précis, seulement guidé par sa soif de sang et de chair humaine, qui pourra être détruit sans états d'âme à la fin du film. Ne lui est reconnue aucune sensibilité ou individualité, tout au plus est-ce une énergie destructrice incarnée dans un corps, ce qui rend le travail de Scott Bibus assez atypique, y compris au sein de la MART dont les principes éthiques pourraient laisser attendre un traitement différent des corps animaux, dont on peine à dire qu'ils sont « célébrés » chez Scott Bibus.



Snapping Turtle Eating Human Eyeball, Scott Bibus

Ses travaux, sanglants et déformés, peuvent aujourd'hui paraître relever d'une conception irrationnelle de l'animalité, d'une forme de cauchemar enfantin qui incarnerait la violence et la destruction dans le corps d'une bête. Cela étant dit, la tentation d'analyser son travail sur un mode psychanalytique, comme une entreprise de catharsis par exemple, peut se révéler infructueuse et ignorante du recul que prend l'artiste par rapport à son œuvre et à la technique de la taxidermie. La bestialité inhabituelle que l'on peut percevoir chez les créatures

de Scott Bibus détonne franchement au sein de la production contemporaine de taxidermie (qu'elle soit artistique ou artisanale), et permet de saisir en négatif la conception contemporaine de l'animalité, très différente de celle des siècles passés, que la taxidermie a souvent représentée menaçante – Jacques Cuisin le précise, alors qu'il est interrogé à propos de l'aspect « mignon » (« *On est pas loin d'un magasin de peluches.* » juge l'interviewer en pleine visite des réserves du musée, entre les félins et les mustélidés) des taxidermies du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris : « *Ce qui va fonder une collection de quelque manière que ce soit, c'est cette notion d'anthropomorphisme. [...] Chaque période va projeter sa manière de considérer la nature, la manière dont elle va la reproduire.* »¹⁴¹. Les mammifères du Muséum sont non seulement l'objet d'une « projection » de l'imaginaire de leur spectateur, qui peut spontanément trouver « mignons » des martres et des furets (malgré leur statut de prédateurs carnassiers), mais aussi, selon Jacques Cuisin, de celle de l'artisan qui les a travaillés (il est, selon lui, « *très compliqué [...] de naturaliser en faisant abstraction de nos émotions* »¹⁴²), sujet de son époque : les fauves de la maison Deyrolle arborent généralement un air serein, leurs poses sont nobles ou détendues, jamais menaçantes. La taxidermie contemporaine ne se contente d'ailleurs pas d'effacer la « bestialité » de ses sujets et la facette parfois cruelle de la nature qu'elle s'emploie à représenter : elle s'attache également à nier sa violence interne, à dissimuler par une image de propreté le labeur de l'écorchement nécessaire à sa réalisation. Scott Bibus souligne l'ironie de cette situation par son travail excessivement sanglant, dépassant de loin le dégoût que la taxidermie « conventionnelle » inspire déjà à certains de ses regardeurs, sensibles à la mort de l'animal naturalisé.

Ainsi, les taxidermies de Scott Bibus, loin de témoigner d'une effective conception bestiale de l'animalité, relèvent finalement d'une démarche ironique, mettant en relief par contraste, l'esprit d'une époque sensible à la condition animale, et la démarche (peut-être hypocrite, quoique l'artiste n'emploie pas ce terme) d'une technique qui célèbre l'animal en portant atteinte à son corps.

¹⁴¹ Olivier Chaumelle et Christine Robert, *Les coulisses du Muséum d'Histoire naturelle*, diffusé dans l'émission de Irène Omélianenko, *Sur les docks | 14-15*, France Culture, le 17 septembre 2014, 1:40.

<https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/les-coulisses-du-museum-dhistoire-naturelle>

¹⁴² Ibid.

L'artiste mène d'ailleurs sa démarche encore plus loin en proposant des ateliers au cours desquels « *l'animal en cours de préparation pour la taxidermie sert aussi de nourriture* »¹⁴³, achevant ainsi de désacraliser la taxidermie et, du même coup, d'affirmer la radicale différence de statut entre l'humanité et l'animalité.

b) Le monstre

Comme cela a déjà été souligné, la taxidermie, et notamment la taxidermie contemporaine, ne se contente pas toujours de travailler le corps d'animaux dont elle conserve l'intégrité physique : une part non négligeable des artistes s'attache au contraire à créer des chimères, des créatures hybrides qui sont tantôt des citations explicites de mythes partagés dans les sociétés humaines, tantôt des bêtes extravagantes sans référence claire issues de l'imagination de l'artiste et des corps d'animaux qu'il a pu se procurer. Les taxidermies d'art qui donnent corps à des cryptides ne traitent plus alors seulement de l'animalité telle qu'on a pu la considérer dans la partie précédente, comme partie de la nature par opposition à la culture, mais d'une autre catégorie : le monstrueux.

Dans son histoire, la taxidermie a très tôt servi à conserver ou à engendrer des monstres. Les cabinets de curiosités, déjà mentionnés à plusieurs reprises, exposaient des créatures hybrides, avec le célèbre exemple des licornes, dès le XVI^e siècle, et le British Museum possède aujourd'hui encore une « sirène » formée du buste desséché d'un singe et d'une queue de poisson datant du XVII^e¹⁴⁴ ou XVIII^e¹⁴⁵ siècle. Le XIX^e siècle a vu naître une grande fascination pour les êtres anormaux, humains comme animaux, qui donna lieu à de nombreux « freak shows » itinérants, peuplés de géants, de femmes à barbe et de serpents bicéphales. Le célèbre entrepreneur et charlatan Phineas Taylor Barnum parcourait les Etats-Unis avec son cirque mélangeant les authentiques anomalies – souvent des humains atteints de maladies rares donnant à leur corps des caractéristiques étranges – et les canulars, souvent réalisés grâce à la taxidermie comme sa fameuse Sirène des Fidji (mi singe-mi poisson, similaire à celle du British Museum) ou son célèbre éléphant Jumbo, naturalisé, au début de sa carrière, par Carl Akeley lui-même, qui avait reçu la consigne de le faire plus grand qu'il ne l'était de son vivant

¹⁴³ Robert Marbury, op. cit.

¹⁴⁴ Alexis Turner, op. cit. p. 156

¹⁴⁵ Site Internet du British Museum, « Figure » consulté le 10 mai 2020.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_As1942-01-1

– le rayonnement de cet éléphant est tel que son nom, au départ inspiré du swahili, est aujourd’hui largement utilisé, surtout aux Etats-Unis, pour indiquer de très grandes dimensions.

Les exemples qui viennent d’être cités sont ceux de créatures imaginaires auxquelles la taxidermie permet de donner corps – Jumbo n’était pas exactement une « créature imaginaire », mais sa taxidermie a des mesures colossales que l’animal n’avait pas de son vivant – souvent avec l’intention de duper son public. La taxidermie était toutefois aussi couramment utilisée pour conserver de véritables animaux malformés à la naissance, généralement des animaux de ferme siamois ou dotés de six pattes ou d’une tête supplémentaire. Le musée Fragonard de l’Ecole vétérinaire de Maisons-Alfort est rempli de ces témoignages de pathologies animales, originellement réunis dans un but de recherche, de même que la *Kunstkammer* de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg constituée grâce à l’achat du « dépôt de curiosités » de l’anatomiste flamand Frederik Ruysch et à un décret de 1718 « *qui ordonnait que tous les “monstres” vivants ou morts soient apportés à sa Kunstkammer. Toute tentative de conserver des spécimens ferait l’objet d’une amende substantielle* »¹⁴⁶.

L’intérêt pour la tératologie (étude des anomalies anatomiques des êtres vivants), très en vogue à l’époque, était satisfait par le travail des taxidermistes, qui finirent par fabriquer des faux, pêchant pourtant souvent pas excès de zèle, leurs veaux siamois artisanaux apparaissant trop symétriques pour être le fruit de véritables déformations. Là encore, le taxidermiste profitait de l’aura documentaire de la peau animale pour mettre au monde des créatures inexistantes dans une visée de tromperie.

Les artistes contemporains qui fabriquent aujourd’hui des « faux » à l’aide de la taxidermie, ne le font pourtant plus dans le but de tromper leur public – à l’exception peut-être de Joan Fontcuberta dont une partie de la démarche consiste à interroger les discours considérés légitimes et les médias qui les diffusent dans les sociétés. Leurs travaux leur permettent d’explorer une autre forme d’altérité par rapport à l’humanité, qui diffère largement de l’opposition nature-culture évoquée précédemment, notamment en raison de l’intervention humaine manifeste sur ces taxidermies fantaisistes.

Les créatures issues du travail de Thomas Grünfeld, Enrique Gomez de Molina ou Sarina Brewer peuvent faire l’objet d’une analyse les considérant comme des *monstres*, des anomalies dans l’ordre naturel des choses, différentes des agneaux à six pattes du musée Fragonard en cela qu’elles ont été créées par une autre créature. Elles se distinguent des œuvres d’art

¹⁴⁶ Alexis Turner op. cit. p. 158

représentant des créatures fabuleuses réalisées grâce à un autre médium artistique par leur corporéité, et leurs liens spécifiques avec le vivant et la mort, déjà discutés. La taxidermie peut alors s'apparenter à une manipulation des organismes, une intervention directe sur les fruits de la nature pour les déformer et les soumettre à sa volonté, et ajouter au monde des créatures qui n'entrent pas dans l'ordre naturel. A nouveau, on peut estimer que les organismes qui subissent ces manipulations sont nettement distingués de l'humanité, ils appartiennent à une catégorie inférieure dans la hiérarchie du vivant, soumise par la seule espèce qui a su apprendre à subvertir l'ordre de la nature. Ces réflexions peuvent soulever des problèmes éthiques très concrets, traités notamment dans l'art biotech qui utilise les outils contemporains de la science pour façonner des organismes vivants. Le philosophe Dominique Lestel, a développé une « éthologie philosophique » qui l'a amené à réfléchir aux implications de l'art biotech. Il estime que « *[l]'humain a toujours fabriqué des monstres* »¹⁴⁷ et résume ainsi sa pensée :

« Il est de l'essence de la nature d'être manipulée et pas seulement par l'humain – une caractéristique fondamentale du vivant est d'être constamment transformé par le vivant.

[...]

Nous sommes tous des monstres. Toute créature normale est un monstre qui a réussi. Ce qui est nouveau aujourd'hui c'est que l'un de ces monstres a mis la main sur les secrets de fabrication du monstrueux. »¹⁴⁸

En trouvant les « secrets de fabrication du monstrueux » – dans la biotechnologie et la génétique en particulier – les humains se sont octroyé un rôle qui ne leur revenait peut-être pas ; Dominique Lestel craint d'ailleurs les « manipulations prédatrices » que ces derniers risquent d'accomplir avec les avancées scientifiques, qui reviendraient à briser certaines règles – divines ou naturelles ? – tacites. La taxidermie, évidemment, traite ces problèmes sur un mode davantage métaphorique que l'art biotech. Elle a malgré tout la faculté de les soulever, en faisant émerger la problématique du « *playing God* » (« se prendre pour Dieu »), ce que Enrique Gomez de Molina, interrogé à propos de ses taxidermies hybrides, assume tout à fait (« *Je suppose que j'aime me prendre pour Dieu* »¹⁴⁹) – et auquel on pourrait reprocher d'enfreindre non

¹⁴⁷ Marion Laval-Jeantet, Paolo Stellino, et Guillaume Bagnolini, op. cit. p. 45

¹⁴⁸ Ibid. pp. 44-45

¹⁴⁹ "Enrique Gomez de Molina Art – Miami, FL". *Thrillist*, December 23, 2010, 0:36

seulement les lois de la nature mais aussi celles des humains. Les créatures hybrides mises au monde par les artistes n'auraient jamais vu le jour naturellement, elles ne naissent que par l'intervention d'humains qui estiment que des dépouilles d'animaux peuvent être scindées et utilisées pour incarner leurs propres fantaisies. Les assemblages de Enrique Gomez de Molina ou de Thomas Grünfeld évoquent le travail d'un savant fou, nous permettant de reprendre une comparaison déjà mentionnée avec le docteur Frankenstein du roman de Mary Shelley, qui parle de l'entreprise d'un homme décidé à créer la vie en contournant l'ordre de la nature. Sa créature naît grâce à des fragments de corps récupérés dans une morgue, de la même manière que la taxidermie ne peut se pratiquer que grâce à la mort des êtres dont elle exploite le corps. Enfin, on peut considérer que Victor Frankenstein s'arroge des pouvoirs sur la vie et la mort, comme le taxidermiste qui met tout en œuvre pour, à partir de ses victimes, nier les effets de dégradation que la mort exerce sur les corps, dans une tentative d'investir la vie là où elle n'a pas droit de cité.

Tant la créature de Frankenstein que les taxidermies de Thomas Grünfeld peuvent être considérées comme des monstres, mais celui de Mary Shelley, fait de restes humains, appartient à un monde de fiction dans lequel il est déjà condamné, tandis que les taxidermies contemporaines gagnent en adhésion et participent ainsi de la légitimation de l'utilisation de corps d'animaux dans des œuvres d'art. La taxidermie nous intéresse et nous attire car elle permet d'incarner dans le monde physique des fantaisies, de faire ainsi une expérience de l'altérité inédite, une rencontre avec un corps entre le vivant et la mort – la journaliste Freja Gyldenstrøm fait ainsi part, dans un article consacré à Enrique Gomez de Molina et Sarina Brewer, des sentiments discordants qu'elle éprouve face à ces taxidermies hybrides : « *Ils inspirent une joie enfantine dans la découverte de la nouveauté, mais aussi une tristesse mélancolique dans la réalisation qu'ils n'existent que dans la mort* »¹⁵⁰. A cette expérience esthétique de l'altérité mortifère et monstrueuse promise par les artistes s'ajoute la confirmation que les animaux que l'on s'autorise à soustraire à leur mort naturelle appartiennent à un autre genre d'altérité : une catégorie distincte de l'humanité qui n'a pas percé les « secrets de fabrication du monstrueux ».

<https://www.youtube.com/watch?v=OPFErKGQWNw&t=36s> « *I guess I like to play God* »

¹⁵⁰ Freja Gyldenstrøm, « Morality and Taxidermy in Art: Between the Monstrous and the Beautiful », *Culturised*, 17 juin 2017, consulté le 18 janvier 2020 (traduction personnelle).

<https://culturised.co.uk/2017/06/morality-and-taxidermy-in-art-between-monstrous-and-the-beautiful/>

La taxidermie d'art semble ainsi témoigner de la place très spécifique que veut occuper l'humanité dans l'ordre du vivant, distinguée à la fois de la nature par sa prétention à la culture, et de la monstruosité qui ne tient que de l'anomalie, mais sur laquelle elle veut avoir un pouvoir. La problématique du « *playing God* » est ainsi évoquée par la taxidermie à la fois par une ambition d'emprise sur la vie et la mort, et par un désir de créer le monstrueux à partir de l'animal.

2) Confusion entre humanité et animalité

Cependant, résumer la taxidermie d'art, et plus largement l'inclusion de l'animalité dans le champ de l'art contemporain, à une intrusion de l'altérité dans le domaine très humain des arts plastiques est sinon erroné, du moins excessif. Si une partie des œuvres contemporaines pointent effectivement le décalage existant entre les idées de nature et de culture telles qu'on se les figure spontanément, une large part use de la notion d'animalité de manière tout à fait différente, estimant que les animaux ont davantage à voir avec la notion paradoxale d'« alter ego » qu'avec celle d'altérité.

Les animaux peuplent une portion considérable l'imaginaire humain. Ils entretiennent, dans nos mythes, nos histoires, nos œuvres, des relations étroites avec les êtres humains, dont ils peuvent être les compagnons, les alliés, les subalternes, les ennemis, la subsistance, ou la « métaphore ». On pense immédiatement aux fables d'Esopé, dans lesquelles les caractéristiques qu'on pense leur connaître – lenteur, ruse, sagesse – font l'objet de leçons morales que l'on peut appliquer, sur un mode métaphorique, à notre propre vie, témoignant de la possible « transposition » à laquelle on peut se prêter en projetant nos propres comportements sur les animaux, et en tirant des leurs des enseignements pour notre propre vie. Les rapports entre humains et animaux sont parfois encore plus intimes, comme en témoignent les nombreux récits de métamorphoses de dieux ou d'humains en animaux dont regorge la mythologie grecque, ou les créatures hybrides humains-animaux comme le sphinx, la sirène ou le minotaure que décrivent une part importante de nos légendes.

a) « L'animal dans l'art contemporain n'est-il pas l'archétype de l'homme ? »

Une part minoritaire quoique fructueuse de la taxidermie « traditionnelle » a pu mettre en lumière les liens intimes que les humains entretiennent en imagination avec les animaux. Le taxidermiste anglais Walter Potter, ayant exercé au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, est probablement le plus célèbre des créateurs de ces « dioramas anthropomorphiques », très en vogue au XIX^e siècle, avec des œuvres comme *La mort et l'enterrement du Rouge-Gorge* (*The Death and Burial of Cock Robin*), achevée en 1861, *Le thé des chatons* (*The Kittens' Tea Party*), conçue vers 1880, ou *L'école du village des lapins* (*The Rabbits' Village School*), vers 1890. L'anthropomorphisme était alors à la mode, et des illustrateurs comme Jean-Jacques Grandville en France ou Beatrix Potter (également écrivaine, connue pour ses livres destinés à la jeunesse comme la série des *Peter Rabbit*, et naturaliste) au Royaume-Uni, rencontraient un



The Rabbits' Village School (environ 1890) Walter Potter

certain succès, tandis que les taxidermistes anglais multipliaient les dioramas représentant des écureuils jouant aux cartes ou pratiquant l'escrime, et que les français se spécialisaient dans la naturalisation de grenouilles athlètes ou œnologues, considérée comme un tour de force artisanal étant donné la fragilité de la peau de l'animal. Si l'anthropomorphisation des animaux, notamment des mammifères, n'a jamais vraiment quitté la culture enfantine, les taxidermies plaçant des animaux dans des situations humaines finirent par passer de mode, et au XX^e siècle, « on commença à juger ces compositions de mauvais goût et méprisantes pour les ani-

maux »¹⁵¹. Dans le même temps, le développement de l'éthologie, qui a nettement fait progresser les connaissances relatives aux animaux et à leurs comportements, a fait émerger ce principe que doivent connaître tous ceux qui travaillent avec eux : ne pas les anthropomorphiser, sous peine de mésinterpréter les signaux qu'ils envoient et d'échouer à répondre à leurs véritables besoins.

Les œuvres d'art n'ont pourtant pas cessé de faire intervenir les animaux, et les taxidermies d'art actuellement en plein essor, si elles peuvent effectivement jouer de l'altérité que peut représenter l'animal, font souvent appel à lui en raison de la proximité dont il jouit par rapport à l'être humain. Il a été souligné à plusieurs reprises que la remarquable corporéité de la taxidermie participait de son attrait sur les spectateurs d'art contemporain, mais on peut penser que cette corporéité nous touche d'autant plus qu'elle est celle d'un être qui nous est très proche, et dont la mort est exposée sous nos yeux. L'historienne de l'art et conservatrice du patrimoine Catherine Grenier défend, dans un texte intitulé « Une vie de chien », l'idée selon laquelle les animaux apparaissant dans l'art contemporain ne sont pas présentés en tant qu'eux-mêmes, mais que leur présence ou leur image est davantage exploitée sur un mode symbolique pour parler des humains. Elle explique :

« [L]’animal tel qu’on peut le rencontrer dans l’art contemporain n’est pas un animal. C’est un homme. Un homme qui n’est pas un homme, ou pas vraiment sûr d’en être un : un homme que l’animal dépasse en humanité [...]. L’animal dans l’art contemporain n’est-il pas l’archétype de l’homme ? »¹⁵²

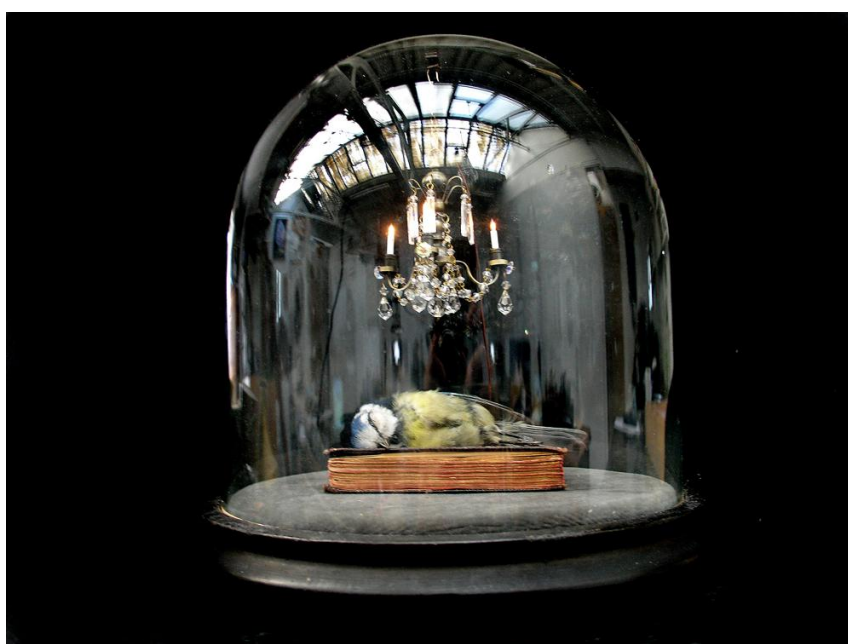
La taxidermie, en présentant le corps et la peau véritable d'un animal, peut alors engager une expérience de profonde empathie pour un regardeur qui, sans en être nécessairement conscient, voit un être semblable figé entre la vie et la mort.

On peut percevoir un tel effet dans nombre de taxidermies d'art, mais certains artistes en jouent plus explicitement que d'autres, en utilisant les corps d'animaux sur un mode symbolique, dans des mises en scène qui, d'une certaine manière, actualisent la démarche désuète de Walter Potter. C'est le cas de l'artiste britannique Polly Morgan qui, entre 2005 et 2011, a

¹⁵¹ Alexis Turner, op. cit. p. 121

¹⁵² Catherine Grenier, « Une vie de chien » in *La Part de l'autre*, Arles/Nîmes, Actes Sud/Carré d'art, 2002, pp. 89-100, citée par : Raphaël Fonfroide, « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecœur : Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble », *Sociétés & Représentations* 27, n° 1, 2009, p. 120

produit une longue série de pièces mettant en scène de petits animaux – généralement des oiseaux, parfois des rats – dans des situations souvent funestes, sous des cloches de verre. L'une d'elles, intitulée *To Every Seed His Own Body* (formule tirée de la Bible), datant de 2006, présente une mésange bleue couchée sur le flanc, les yeux fermés, visiblement morte, posée sur un livre ancien aux pages brunies, surplombée par un chandelier ostensiblement décoré de perles de verre taillé. A l'inverse de Karen Knorr qui place les animaux de ses œuvres dans des architectures habitables, authentiques environnements humains dans lesquels les animaux semblent déplacés, Polly Morgan adapte ses dioramas à l'échelle des animaux – les lustres et les ballons de baudruche qu'elle utilise sont ainsi légèrement plus petits que les passereaux et



To Every Seed His Own Body (2006) Polly Morgan

les poussins de ses œuvres – manifestant l'appartenance de ces êtres à l'environnement dans lequel ils sont présentés. Elle ne se prête pourtant pas, comme Walter Potter, à la démarche consistant à créer de rigoureuses copies de lieux connus de la société des humains à échelle réduite et à y inclure des animaux dans des positions clairement humaines, jusqu'à les habiller en fonction de l'occasion. Ses œuvres rappellent davantage les Fables d'Esoppe ou de La Fontaine, qui personnifient les animaux sans totalement les anthropomorphiser, faisant cohabiter des caractéristiques humaines avec ce qu'on pense savoir de la nature animale. Les cloches de verre de ses créations font à la fois référence à la présentation traditionnelle des oiseaux naturalisés dans les intérieurs luxueux du XIX^e siècle, et aux cages à oiseaux domestiques dans les-

quels ceux-ci sont gardés bien vivants, mais en captivité. L'ajout d'éléments comme des lampes ou des miroirs à leur échelle les humanise en évitant de créer un décalage trop important entre les animaux et les éléments traditionnellement humains. Chaque cloche de verre est un univers intègre dans lequel semble se jouer un récit, lui aussi proche de la fable, paraissant détenir un enseignement moral. L'unique inséparable de l'œuvre de 2005 intitulée *Lovebird* semble ainsi faire le deuil de son partenaire en contemplant son propre reflet dans un miroir, ersatz de présence de son alter ego, à moins qu'il ne soit un Narcisse tombé amoureux de lui-même, « captivé » par son image sans possibilité de s'échapper de sa cloche de verre. Les animaux qu'elle présente au centre de leur cage dorée dans une position rappelant sans équivoque la mort paraissent avoir subi un sort misérable, que leur microcosme luxueux n'est pas parvenu à adoucir, évoquant à leur visiteur des vanités, des *memento mori* rappelant la vacuité des biens matériels face à l'assurance de la finitude de la vie. La taxidermie est particulièrement efficace dans cette entreprise, non seulement grâce à ses qualités plastiques et symboliques déjà évoquées et au rapport ambigu qu'elle entretient avec la mort, mais aussi en raison de la proximité concrète qu'elle réussit à faire naître entre le spectateur humain et l'œuvre animale, dans une culture qui déjà les fait régulièrement cohabiter dans l'imaginaire.

Les œuvres de Polly Morgan, par la façon dont elles mêlent l'humain et l'animal, peuvent être analysées en cohérence avec la position de Catherine Grenier qui considère que



Lovebird (2005) Polly Morgan

l'animal est vu par l'art contemporain comme l'archétype de l'homme, un humain symbolique ou métaphorique que les mythes et les récits partagés par la culture occidentale nous ont appris à appréhender. L'animal tiendrait alors du signe, il ne serait pas présent pour lui-même, mais plutôt en tant que réceptacle de signification pour l'humain habitué à se « projeter » sur les animaux et les caractéristiques qui leur sont traditionnellement associées.

Mais les relations qu'entretiennent les humains et les animaux peuvent être plus profondes que la simple inclusion métaphorique de ces derniers dans notre imaginaire commun. Peut-être alors la taxidermie peut-elle, plus que n'importe quelle autre technique, rendre compte de ces liens et en tirer parti pour exercer sur ses spectateurs l'impact particulier qui la caractérise.

b) L'animalité des hommes

Bien que jusqu'à présent nous ayons surtout vu des exemples des liens entretenus par les humains avec les animaux dans la culture occidentale, il est utile de préciser que toutes les civilisations humaines réservent une grande place à l'animalité dans leur culture, sur un mode parfois différent de ce que nous connaissons et pratiquons en Europe. C'est par exemple le cas de la pensée totémique, notamment décrite par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, qui explique les phénomènes d'identification qui prennent place entre les humains et les animaux, ces derniers occupant des places de premier plan dans les mythes, nouant avec les humains des relations comparables à celles qu'entretiennent des parents.

La littérature psychanalytique est également remplie d'animaux, et d'exemples précis d'identifications animales. Dans un texte intitulé « Les identifications déshumanisantes : l'animalité dans la vie psychique et la création artistique », la psychanalyste Simone Korff-Sausse souligne la fréquence des épisodes durant lesquels les enfants s'identifient véritablement à des animaux, autrement que dans le seul jeu, et les comparaisons avec les animaux qui nous permettent de penser la psyché humaine – elle donne l'exemple de l'ajout d'une connotation sexuelle à l'adjectif « animal » pour qualifier des comportements « prédateurs » : l'agresseur sexuel cède à des instincts animaux, il échoue là où un humain doit réussir, et menace par son échec les autres humains. Bien qu'elle tende globalement à distinguer humanité et animalité, elle est convaincue que chaque humain possède une part « animale », et estime que cette dernière peut être convoquée efficacement dans le cadre de thérapies psychanalytiques.

• Le corps comme lieu de rencontre de l'humain et de l'animal

On peut alors logiquement poser l'hypothèse selon laquelle la taxidermie doit une partie de son attrait à la mobilisation d'une « animalité », présente chez ses spectateurs, qui induirait une sensibilité particulière à certaines qualités plastiques spécifiques, que l'art contemporain peut vouloir exploiter. Ce lieu où l'humanité et l'animalité se rejoignent, témoignant d'un continuum que l'opposition entre les notions de nature et de culture nous dissimule le plus souvent, semble s'exprimer dès le processus de fabrication de la taxidermie, comme en témoignent les propos d'Yves Gaumetou, taxidermiste pour la maison Deyrolle, à Paris, qui commente son travail en atelier en ces termes :

« Je suis un animal. Il faut une forte projection, jusqu'à la position physique (de son propre corps nu) pour percevoir les points d'équilibre, le centre de gravité, tout ce qui est transcribable... Quelque chose se fait à travers nous. »¹⁵³

« Il y a des présences dans l'atelier. Une collaboration qui nous échappe... En taxidermie, on travaille en collaboration avec la peau de l'animal qui nous a été confié. Il me parle, je suis son assistant. S'il est venu jusque-là, c'est qu'il le voulait. »¹⁵⁴

« On est seul face à cet animal projet, on fusionne avec lui, on frissonne de ses muscles, de ses os et avec ces matières informes : bout de fil de fer, glaise, pâte à modeler, résine, marbre et quelques outils rudimentaires, sous nos doigts, une ébauche, une approche. »¹⁵⁵

Les propos de Yves Gaumetou témoignent d'une relation physique très prégnante avec le corps de l'animal qu'il travaille, d'une « collaboration », permise par une « projection » de son propre corps dans celui de la bête. Un brouillage semble s'opérer entre les limites de l'artisan et celles de son matériau, les deux entités étant ramenées à leur statut d'animal, effaçant les frontières que l'humain a bâties par la philosophie, l'histoire ou l'anthropologie, mettant en exergue la similitude des deux corps. L'anthropologue Lucienne Strivay, qui rapporte, entre autres, les propos de Yves Gaumetou, explique à propos de ce phénomène décrit par les taxidermistes qu'elle a rencontrés :

¹⁵³ Yves Gaumetou, Faches-Thumesnil, 17 juillet 2013, cité par Lucienne Strivay, « Taxidermies: Le trouble du vivant », *Anthropologie et Sociétés* 39, n° 1-2, 25 mai 2015, p. 256.

¹⁵⁴ Ibid. p. 258.

¹⁵⁵ Ibid. p. 261.

« On ne sait trop s'il rend compte d'un dialogue ou d'un englobement. La seule évidence, plus nettement chez les spécialistes des grands mammifères, c'est que le peau à peau, et aussi la relation de sujet à sujet, amènent à une figuration qui trouble sensiblement les frontières du naturalisme ; pour celui qui la réalise et, quand la naturalisation est réussie, pour celui qui la rencontre. »¹⁵⁶

Lucienne Strivay, comme Yves Gaumetou, trouve clairement le lien entre humanité et animalité dans un rapport corporel « *peau à peau* », qui mène vers un rapport « *sujet à sujet* » lequel, peut-être, dépasse la seule corporéité. Il n'en demeure pas moins que c'est bien par un exercice sensible, par une confrontation au corps de l'animal qui mène à la conscientisation aiguë de son propre corps que le taxidermiste ressent une profonde empathie pour l'animal, le sent dans sa propre chair.

Lucienne Strivay estime même qu'une taxidermie réussie doit pouvoir provoquer une sensation similaire chez son spectateur, touché par la qualité sensuelle de la peau de l'animal tendue sur une âme rigoureusement travaillée par un artisan ayant opéré sur le corps de l'animal.

Lucienne Strivay poursuit :

« Le phénomène ne peut évidemment pas être généralisé à l'ensemble de ceux qui expérimentent cette situation si particulière d'une forme, d'une pulsion à réinvestir dans un corps animal. Il est toutefois consciemment formulé par certains. Pour d'autres, il apparaît en filigrane à travers des anecdotes qui nouent les dates de naissance d'un taxidermiste et d'un animal [...] ou encore des analogies tissées entre le devenir du commun des hommes et celui des autres vivants.»¹⁵⁷

La formule du « *devenir du commun des hommes et celui des autres vivants* » employée par l'autrice peut nous évoquer, peut-être par hasard, le concept deleuzien de « devenir-animal » qui peut justement trouver un écho dans les témoignages réunis par Lucienne Strivay. Deleuze envisage le devenir-animal comme un changement dans son *éthos*, permettant d'atteindre une « *une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal* »¹⁵⁸,

¹⁵⁶ Lucienne Strivay, op. cit. p. 259

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, L'ordre philosophique, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 28.

qu'il trouve notamment dans la peinture de Francis Bacon. Il explique dans son ouvrage *Francis Bacon, logique de la sensation* :

« Cette zone objective d'indiscernabilité, c'était déjà tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. Sans doute le corps a-t-il aussi des os, mais les os sont seulement structure spatiale. »¹⁵⁹

« La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion.

[...]

Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. »¹⁶⁰

On voit aisément comment le travail du taxidermiste occupé à écorcher et vider des animaux, à côtoyer leurs muscles et leur chair, peut être assimilé au phénomène que Deleuze perçoit dans la peinture de Bacon, auquel ce dernier parvient pourtant par des moyens tout à fait distincts en raison de l'emploi de médiums résolument différents. Bacon s'attache ainsi à peindre la chair meurtrie, là où le taxidermiste ne garde que la peau, réservant la confrontation à la viande au moment de la production de la taxidermie. L'homme et l'animal seraient ainsi réunis dans leur souffrance, permettant l'établissement d'une *compassion* (de *cum patior* « souffrir avec »), et d'une profonde empathie pour le vivant. Une telle réflexion peut rappeler celle du philosophe Jacques Dewitte, qui estime, à l'inverse de la plupart des éthologues, qu'un « anthropomorphisme instruit » peut être profitable à une meilleure compréhension des animaux. Cet anthropomorphisme doit, selon lui, prendre la forme d'une « auto-expérience » de son propre corps, supposée permettre de saisir la communauté qui unit les humains et les animaux et favoriser le développement d'une *empathie*, concept emprunté à Paul Ricœur - ce dernier l'appliquant spécifiquement aux hommes de diverses cultures et le considérant comme constitutif de l'humanité – à qui l'on doit la formule suivante « *Être homme, c'est être*

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid. p. 30

capable de ce transfert dans une autre perspective »¹⁶¹. On peut alors imaginer, en écho à la pensée de Jacques Dewitte, que la taxidermie favorise, par sa mobilisation du corps, ce transfert, permis par la « zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal », duquel naît l'empathie.

- La compassion et le renouvellement du rôle de la taxidermie

Cette faculté permise par la création de taxidermies, peut alors nous intéresser dans le cadre d'une réflexion relative au renouvellement du rôle de la taxidermie dans le monde contemporain, et ce de deux manières.

Tout d'abord, développer une *compassion* pour les animaux peut nous amener à les *regarder*, comme le plaide Denis Viennet, ingénieur et docteur en philosophie, dans le texte « Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique ». L'auteur invoque le concept de devenir-animal pour nous enjoindre à considérer l'espace terrestre comme l'habitat de nombreux êtres qui nous regardent et que nous aurions intérêt à regarder, afin de sortir d'un anthropocentrisme qui nous place comme « maîtres et possesseurs de la nature » et menace les écosystèmes, considérés comme un tout englobant les habitats et leurs habitants. Pour ce faire, la question de la souffrance est cruciale pour Denis Viennet qui cite notamment la célèbre formule de Jeremy Bentham, penseur du XVIII^e siècle « *La question n'est pas : "peuvent-ils raisonner ?", ni "peuvent-ils parler ?", mais : "peuvent-ils souffrir ?" Can they suffer ?* »¹⁶². La confrontation à la chair de l'animal, que le taxidermiste fait disparaître de son œuvre finale, mais dont il doit être capable, pour Lucienne Strivay, de transmettre l'expérience au spectateur de son travail, fait naître une forme de *compassion* pour la viande meurtrie. On peut pourtant reconnaître une limite à cette compassion. En effet, la faculté de « souffrir avec » un autre être requiert une « *identification* » selon Florence Burgat, qui explique à propos de la tendance humaine à l'empathie :

« La compassion, capacité à ressentir la souffrance de l'autre comme s'il s'agissait de la nôtre, englobe le monde animal pour s'arrêter peut-être aux animaux les plus petits avec

¹⁶¹ Paul Ricœur, cité par :
Florence Burgat, op. cit. p. 201

¹⁶² Jeremy Bentham, *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, in Jean-Yves Goffi, *Qu'est-ce que l'animalité ?*, Paris, Vrin, 2004, cité par :
Denis Viennet, op. cit., p. 2.

lesquels l'identification est difficile, voire impossible, et surtout dont l'expérience de la souffrance et de l'angoisse est probablement inexistante. »¹⁶³

Peut alors émerger l'idée selon laquelle le monde animal traité par la taxidermie correspond à celui pour lequel s'exerce justement l'empathie mentionnée par la philosophe. Les espèces d'animaux les plus naturalisées appartiennent très probablement à la classe des mammifères, devant les oiseaux, et précédant de loin les poissons et les invertébrés – quoique les boîtes d'entomologie, assimilables à des naturalisations d'insectes soient aussi très nombreuses, mais ne constituent pas à proprement parler des taxidermies. Le texte introductif au documentaire *Les coulisses du Muséum d'Histoire naturelle* pose cette idée d'emblée :

« Les plus spectaculaires [...] sont bien sûr les vertébrés — 35 000 spécimens environ — parce qu'ils nous sont plus proches, et que beaucoup d'entre eux ont une histoire humaine à raconter. »¹⁶⁴

Sans mentionner aucune notion d'empathie, cet extrait, par l'emploi du terme « spectaculaire », peut nous laisser supposer que plus un animal naturalisé est physionomiquement « proche » de l'humain, plus son impact sur ses spectateurs est grand, hypothèse qui s'insère aisément dans le cadre une réflexion autour du concept de compassion, dans la mesure où celle-ci doit passer par la rencontre de deux corps et la projection de l'un dans l'autre. Ceci peut d'ailleurs rappeler le goût de Carl Akeley, taxidermiste de l'American Museum of Natural History, pour la chasse et la naturalisation des gorilles plus que de toute autre espèce, que Donna Haraway attribue à la similarité de l'animal avec l'homme, qui en ferait « *le gibier ultime, un digne adversaire. La proie idéale est l'“autre”, le moi naturel [the natural self].* »¹⁶⁵. Il apparaît ainsi aisément admis que les taxidermies les plus recherchées sont celles qui nous « ressemblent » et dont nous pouvons tenter d'expliquer l'impact par une compassion pour l'animal naturalisé dans le corps duquel on peut projeter le sien. On doit alors admettre que la compassion pour le vivant que Denis Viennet estime utile au développement d'une conscience écologique, et de laquelle, peut-on imaginer, la taxidermie pourrait participer, ne concerne

¹⁶³ Florence Burgat, op. cit. p., 198

¹⁶⁴ Olivier Chaumelle et Christine Robert, op. cit.

<https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/les-coulisses-du-museum-dhistoire-naturelle>

¹⁶⁵ Donna Haraway, op. cit., p. 26

qu'une faible proportion du vivant, de laquelle un véritable renouvellement de la façon d'habiter l'espace terrestre ne peut se contenter.

Cette *compassion* peut aussi nous intéresser à un tout autre niveau. On peut ainsi estimer que la taxidermie, en convoquant notre *compassion* face au corps d'un animal, peut nous redonner la conscience de notre propre chair singulière et de l'impact, parfois douloureux, de son environnement sur elle. Nous est rappelé notre statut de sujet sensible, constitutif de l'impact de l'expérience esthétique spécifique de la taxidermie, qui peut aussi faire l'objet d'une analyse phénoménologique relative à la pertinence de la taxidermie dans le monde contemporain, non seulement en tant que matériau artistique mais aussi comme support de recherche scientifique.

On peut ainsi faire appel à la pensée de Maurice Merleau-Ponty qui considère le corps comme le « pivot du monde », et défend l'idée d'un sujet-corps « opérant et actuel » habitant l'espace. Le phénoménologue estime ainsi que le corps, par sa faculté d'articuler le voir et le mouvoir, habite le monde et permet de s'y projeter. Merleau-Ponty soutient la thèse d'une conscience incarnée dans le corps, qui le conduit, notamment dans *L'Œil et l'Esprit*, à critiquer la tendance de la pensée scientifique de son époque à considérer ses objets comme des absolus, au point de confiner au transcendantal, alors qu'elle aurait intérêt à « se replace[r] dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps »¹⁶⁶. Il introduit son ouvrage ainsi :

« La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme "objet en général", c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. »¹⁶⁷

La science aurait alors tout intérêt à « habiter » ses objets et à assumer une dimension sensible au lieu de ne travailler que sur des modèles. Dans *L'Œil et l'Esprit*, le philosophe développe justement l'idée selon laquelle elle gagnerait à prendre exemple sur la disposition de l'art à s'inscrire dans le monde vécu, grâce à sa dimension intrinsèquement corporelle et sensible

¹⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Folio, Essais, Gallimard, 1985.

¹⁶⁷ Ibid.

qui lui permet de revenir aux choses en elles-mêmes, aux phénomènes en tant que phénomènes.

Ici peut intervenir la taxidermie. En effet, comme cela a été précisé plusieurs fois, cette technique doit une large part de son développement à des innovations techniques mises au point par des scientifiques qui l'utilisaient à des fins de recherche, et ont permis, a posteriori, son appropriation par les collectionneurs, propriétaires de cabinets de curiosités, les nobles amateurs de chasse à courre, ou, aujourd'hui, les artistes, les publicitaires du monde du luxe, ou les propriétaires d'appartements bourgeois méticuleusement décorés. La technique tient autant du scientifique que de l'artistique – nombreux, parmi les artistes qui l'utilisent, sont ceux qui exploitent son riche potentiel symbolique pour évoquer le cabinet de curiosités ou le muséum d'histoire naturelle de la fin du XIX^e siècle – et, bien qu'elle ait été délaissée comme support de recherche depuis la fin du XX^e siècle avec l'apparition du séquençage de l'ADN¹⁶⁸, on peut encore lui trouver un intérêt dans le champ scientifique peinant à « habiter » ses objets. Lucienne Strivay, citant la sociologue Susan Leigh Star, affirme ainsi :

« En se confondant à l'impersonnel, en reléguant en coulisse ces ouvriers sophistiqués des corps, la science a perdu quelque chose : *“une conscience des liens entre la science et la besogne, entre le pouvoir et la connaissance, entre l'informe et l'économie de moyens, entre le travail manuel et l'argumentation théorique”*. »¹⁶⁹

La corporéité de la taxidermie, associée à son usage de peaux d'animaux proches des humains, semble ainsi lui assurer un bel avenir dans la création artistique contemporaine. Si son usage dans le champ scientifique n'est peut-être plus aussi judicieux que par le passé, on peut toutefois estimer qu'elle soulève des questions pertinentes aux niveaux tant éthique qu'épistémologique, desquelles la pensée scientifique peut, encore aujourd'hui, tirer parti.

¹⁶⁸ Jack Thiney et Jacques Vekemans, *Mort ou vif: chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, La Martinière, 2014, p. 29.

¹⁶⁹ Susan Leigh Star, « Craft vs. Commodity, Mess vs. Transcendence: How the Right Tool Became the Wrong One in the Case of Taxidermy and Natural History », 1992, pp 257-286, in A. Clarke et J. Fujimura (dir.), *The Right Tools for the Job : At Work in Twentieth Century Life Sciences*. Princeton, Princeton University Press., citée par : Lucienne Strivay, op. cit. p. 255

CONCLUSION

Ainsi, nous avons pu voir que la taxidermie devait vraisemblablement une partie de l'intérêt que lui portent aujourd'hui les artistes à son remarquable potentiel de référence. Par son histoire particulière, à mi-chemin entre science et artisanat, elle parvient à faire entrer naturellement le biologique dans le champ de l'art, permettant par exemple, comme c'est le cas chez Joan Fontcuberta ou Mark Dion, une réflexion relative à la légitimité des discours scientifiques, qui parvient à trouver sa place dans la société contemporaine en dépit des évocations d'une science surannée auxquelles se prêtent ces deux artistes.

Ce pouvoir évocateur est toutefois à double-tranchant : les œuvres d'art employant la taxidermie courent souvent le risque de basculer, par leurs références à un temps révolu, vers une esthétisation inopportune de leurs sujets. L'évocation des images et des styles du passé peut se montrer visuellement séduisante et ainsi contribuer à rendre rassurantes les valeurs et les idées qui leurs sont associées, au point d'échouer à les mettre en question et à les critiquer. Les artistes désireux d'interroger l'opinion par l'emploi de taxidermies – ambition souvent couronnée de succès vu les nombreux articles de presse qui atteignent un public peu familier de l'art contemporain à chaque exposition de Wim Delvoye ou de Damien Hirst – ont donc tout intérêt à prendre garde de ne pas verser dans la pure flatterie de la nostalgie de leurs spectateurs, ce qui s'apparenterait à une omission des valeurs traditionnellement associées à cette technique alors même que celles-ci nécessitent d'être mises en cause à la lumière des idéaux sociétaux du XXI^e siècle. Le risque représenté par l'esthétisation de ces sujets est d'autant plus grand avec la taxidermie qu'elle met à contribution des corps d'animaux, un procédé couramment admis au XIX^e siècle, et qui mérite aujourd'hui d'être discuté au regard de la condition que la société décide collectivement d'offrir aux animaux. Dans la mesure où la taxidermie d'art, par son utilisation de dépouilles animales comme matériau artistique, porte en elle le potentiel d'ouvrir une telle discussion, on peut estimer qu'il ne tient qu'aux artistes qui emploient cette technique de placer ce débat sur le devant de la scène, voire de se positionner, pour parvenir à renouveler la pertinence de la taxidermie dans la société contemporaine. On pourra arguer que, parmi les artistes qui s'emploient à mettre en lumière la condition animale dans la galerie d'art, certains, comme Damien

Hirst ou Wim Delvoye, occupent une place assez incertaine au cœur des débats enflammés qu'ils contribuent pourtant à attiser. La soif de « provocation » qu'on peut souvent leur reprocher, n'est peut-être pourtant pas totalement stérile vu la médiatisation dont leurs expositions font l'objet – rappelons que le bioartiste Eduardo Kac, qui consacre ouvertement sa pratique à la mise en question de principes bioéthiques, estime que la majeure partie de son travail consiste à communiquer, à offrir une audience à ses projets dans la sphère publique afin d'y susciter le débat. Quoiqu'il en soit, quand bien même choisirait-on de considérer que Wim Delvoye se contente de se complaire dans le scandale à des fins d'autopromotion, on ne peut ignorer la large proportion d'artistes, notamment parmi les plus jeunes, qui occupent une position éthique assumée dans les débats relatifs à la condition animale, et astreignent leur pratique à des principes moraux qu'ils estiment compatibles avec celle-ci. Deux exemples parmi les plus représentatifs sont ceux de Claire Morgan et de la Minnesota Association of Rogue Taxidermy, qui suggèrent par ailleurs une augmentation du nombre d'artistes féminines dans le monde de la taxidermie d'art, faisant écho au récent intérêt d'un public féminin pour cette technique¹⁷⁰, laissant espérer un abandon des valeurs virilistes qui lui sont parfois associées. La taxidermie jouit d'ailleurs d'une autre spécificité que d'autres médiums artistiques n'ont pas et qui favorise peut-être une forme de « prise de conscience » chez ses spectateurs quant à la condition animale : son rapport très spécifique à la mort, et l'emprise qu'elle semble exercer sur elle, en contrariant ses effets. On a d'ailleurs souligné en fin d'exposé (brièvement, car il n'était alors pas directement question d'art contemporain) la possibilité d'un renouvellement du rôle de la taxidermie même en dehors du champ de l'art, grâce à une analyse phénoménologique qui pourrait être profitable à une pensée scientifique ouverte à des réflexions d'ordre épistémologique.

Il est cependant nécessaire de souligner que la « pertinence » d'un médium ou d'une forme d'art ne tient pas qu'à sa faculté à interroger des problèmes sociétaux contemporains – quoique la taxidermie y soit en quelque sorte « forcée » étant donné l'usage qu'elle fait de corps d'animaux. On peut accorder à la taxidermie une pertinence

¹⁷⁰ Alexis Turner, op. cit. p.

« En fait on n'avait pas connu un tel engouement pour l'apprentissage de ces techniques depuis une centaine d'années et, plus surprenant, surtout chez les femmes alors qu'il s'agissait autrefois d'un secteur d'activité essentiellement masculin. »

dans le champ de l'art contemporain du fait du caractère absolument unique de la technique, apte à faire cohabiter la vie et la mort sous le regard de ses visiteurs comme nul autre médium artistique. A la fois artefact et spécimen, ni sculpture ni photographie, prise entre le vrai et le réel, la taxidermie traite du vivant sur un mode tout à fait singulier, que vient enrichir la multiplicité de ses connotations. Le fait que les artistes, et les « créatifs » au sens large, soient responsables de la récente renaissance de la taxidermie ne relève probablement pas du hasard. Alors que de nombreux muséums d'histoire naturelle semblent être figés depuis le XIX^e siècle, les artistes sont parvenus à donner un nouveau souffle à la taxidermie, jouant de ses connotations pour mieux les subvertir, transformant ses qualités visuelles et sensorielles en qualités plastiques, créant de riches expériences esthétiques à partir des impressions étranges et discordantes qu'elle laisse habituellement sur ses regardeurs lors de leurs visites de musées et de marchés d'antiquaires. L'admiration, le dégoût, « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* » se bousculent lors de la contemplation de la taxidermie d'art, manifestant sa position singulière dans le grand ensemble des médiums artistiques, et suffisant à expliquer le désir des artistes d'offrir ses propriétés sensorielles et sémantiques à leurs propres œuvres.



Plenty More Fish in the Sea (2016) Claire Morgan

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles de revues :

- Abram, David, Clarissa Alcantara, Ana Teresa Barbosa et al. *La bête et l'adversité*. Utopistes. Genève: Metis Presses, 2016.
- Ardenne, Paul. « L'avenir éthique de l'art ». *Nouvelle revue d'esthétique* 6, n° 2, 2010.
- Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris: Gallimard, 1980.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Nachdr. Collection Points Essais 10. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- Baudelaire, Charles. « Morale du joujou », *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853.
- Baudet, Marlène, et Morgan Meyer. « Muséifier le vivant ». *Techniques & Culture [En ligne]*, 15 janvier 2019.
- Benjamin, Walter. « Petite histoire de la photographie ». *Études photographiques*, n° 1, 1^{er} novembre 1996.
- Benjamin, Walter, et Lionel Duvoy. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2016.
- Besson, Christian. « Des merveilles à la curiosité ». *Critique d'art*, n° 22, 1^{er} septembre 2003.
- Brabant-Gérö, Eva. *Le Coq Héron, Vol. 215. L'homme et les autres animaux*. Fenouillet: Erès Editions, 2014.
- Burgat, Florence. « La « dignité de l'animal ». Une intrusion dans la métaphysique du propre de l'homme ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 161, 1^{er} janvier 2002.
- Burgat, Florence, Hernán Neira, et Luca Vanzago. *Phénoménologie de la vie animale*, 2019.
- Caldarone, Rosaria, et Patrizia Cecala. « Derrida, Heidegger, Pascal, et la question de l'animal ». *Les Temps Modernes* n° 671, n° 5, 2012.
- Charpentier, Anne. « Mieux vivre la nature à travers une visite au musée ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 144, 1^{er} novembre 2012.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. L'ordre philosophique. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

- Denis-Morel, Barbara. « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau ». *Sociétés & Représentations* 27, n° 1, 2009.
- Derrida, Jacques, et Marie-Louise Mallet. *L'animal que donc je suis*. La philosophie en effet. Paris: Éd. Galilée, 2006.
- Dion, Mark. *Natural history and other fictions: an exhibition by Mark Dion*. Birmingham : Hamburg : Amsterdam: Ikon Gallery ; Kunstverein ; De Appel, 1997.
- Dittmar, Pierre-Olivier. « Le devenir sans l'animal ». *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 6,1 juin 2009.
- Dohm, Katharina, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende, Palais de Tokyo, et Schirn Kunsthalle Frankfurt, éd. *Dioramas*. Paris: Palais de Tokyo, 2017.
- Dufourcq, Annabelle. « De l'imaginaire humain à l'imaginaire des animaux Devenirs-animaux chez Bachelard, Deleuze et Guattari, et Haraway ». *Revue de métaphysique et de morale* 101, n° 1, 2019.
- Falguières, Patricia. *Les chambres des merveilles*. Le Rayon des curiosités. Bayard, 2003.
- Fonfroide, Raphaël. « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecœur: Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble ». *Sociétés & Représentations* 27, n° 1, 2009.
- Fontcuberta, Joan, Claude Bleton, Jacqueline Gerday, et Claude de Frayssinet. *Le baiser de Judas: photographie et vérité*. Arles: Actes Sud, 2005.
- Fontcuberta, Joan, et Clément Chéroux. *Joan Fontcuberta*. Photo poche 120. Arles: Actes Sud, 2008.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Collection Tel 166. Paris: Gallimard, 2010.
- Gyldenstrøm, Freja. « Morality and Taxidermy in Art: Between the Monstrous and the Beautiful ». *Culturised*, 17 juin 2017.
- Haraway, Donna. « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 ». *Social Text*, n° 11, 1984.
- Heinich, Nathalie. « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine ». *Nouvelle revue d'esthétique* 6, n° 2, 2010.
- Hoquet, Thierry. « Des animaux individués aux animaux sans visage, et retour ». *Vacarme* 70, n° 1, 2015.
- Korff-Sausse, Simone. « Les identifications déshumanisantes : l'animalité dans la vie psychique et la création artistique ». *Revue française de psychanalyse* 75, n° 1, 2011.
- Laval-Jeantet, Marion, Paolo Stellino, et Guillaume Bagnolini. *Bioart et éthique*, 2019.

- Lechartier-Atlan, Chantal, éd. *Animal*. Revue française de psychanalyse, 75,1. Paris, Presses Univ. de France, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 2009.
- Lévy, François. « Les identifications animales des enfants à la lumière des nouvelles animalières de Kafka ». *Le Coq-héron* 215, n° 4, 2013.
- Lugli, Adalgisa, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre. *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. A. Biro, 1998.
- Marbury, Robert. *Taxidermy art: a rogue's guide to the work, the culture, and how to do it yourself*. New York, NY: Artisan, 2014.
- Martin, Jean-Clet, et Elias Jabre. « Deleuze et Derrida, ce n'est pas le même mouvement... » *Chimères* 81, n° 3, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Collection folio Essais 13. Paris: Gallimard, 1989.
- Michel, Aurélie. « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection » *Proteus* n° 11, De la menace en art, septembre 2016
- Pierrat, Emmanuel, et Michel Reuss. *Les nouveaux cabinets de curiosités*. les Beaux jours, 2011.
- Prestat, Marie-Christine. « Les collections composites du musée de la Chasse et de la Nature: La chasse aux mythes ». *CeROArt*, n° HS (16 juin 2013).
- Pujade, Robert, et Joan Fontcuberta. *Du réel à la fiction: La vision fantastique de Joan Fontcuberta*. Pôle photo. Paris : Ajaccio: Isthme ; CRDP de Corse, 2005.
- Sontag, Susan, et Philippe Blanchard. *Sur la photographie*. Œuvres complètes / Susan Sontag. C. Bourgois, 2008.
- Strivay, Lucienne. « Taxidermies: Le trouble du vivant ». *Anthropologie et Sociétés* 39, n° 1-2, 25 mai 2015.
- Thiney, Jack, et Sophie Grisolia. « Extension du domaine de la taxidermie ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 139, 1^{er} janvier 2012.
- Thiney, Jack, et Jacques Vekemans. *Mort ou vif: chronique d'une taxidermie contemporaine*. Paris: La Martinière, 2014.
- Tillier, Bertrand. « Karen Knorr, le faux et les variations d'une fabuliste ». *Societes Re-presentations* n° 33, n° 1, 10 septembre 2012.
- Turner, Alexis, et Annie Pérez. *Taxidermie*. Paris: Gallimard, 2013.

• Viennet, Denis. « Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique ». *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 23-24, 28 septembre 2009.

Articles de presse :

• Eyre, Hermione. « Polly Morgan: death becomes her », *Evening Standard*, 16 avril 2010, Londres, Royaume-Uni.

<https://www.standard.co.uk/lifestyle/polly-morgan-death-becomes-her-6459801.html>

• Hevesi, Dennis. « David Schwendeman, Museum's Chief Taxidermist, Dies at 87 ». *The New York Times*, 1 décembre 2012, New York, Etats-Unis.

<https://www.nytimes.com/2012/12/02/nyregion/david-schwendeman-museum-taxidermist-dies-at-87.html>.

• Hidalgo-Laurier, Oriane. « Mes animaux morts - Fil de Une », *Mouvement*, 5 mars 2020

<http://www.mouvement.net/fil-de-une/le-meilleur-ami-de-lanimal-mort>.

• Roche, Elise. « Claire Morgan, l'artiste qui met en scène le vivant », *BloomingYou*. 21 novembre 2018.

<https://www.bloomingyou.fr/claire-morgan-lartiste-qui-met-en-scene-le-vivant/>

• Samy, Anja. « Beware the Wolpertinger - Bavaria's legendary hybrid creature », *The Local*, 6 octobre 2017

<https://www.thelocal.de/20171006/beware-the-wolpertinger-bavarias-legendary-hybrid-creature>

Ressources en ligne :

• Site Internet de l'artiste Sarina **B**rewer

<https://www.sarina-brewer.com/introduction.html>

• *CNRTL*, France

<https://www.cnrtl.fr/definition/>

• Département de la Justice des Etats-Unis

<https://www.justice.gov>

• *Encyclopædia Universalis*, France

<http://www.universalis-edu.com.ezpaarse.univ-paris1.fr/>

• *L'Express*, France

<https://www.lexpress.fr>

- *France Info : Culture*, France
<https://www.francetvinfo.fr/culture/>
- Site Internet de l'artiste Damien **Hirst**
<http://damienhirst.com>
- Site Internet de l'artiste Joan **Fontcuberta**
<https://www.fontcuberta.com>
- **Google News**, Etats-Unis
<https://news.google.com/newspapers>
- Site Internet de l'artiste Eduardo **Kac**
<http://www.ekac.org>
- *Libération*, France
<https://www.liberation.fr>
- *Miami New Times*, Etats-Unis
<https://www.miaminewtimes.com/search?keyword=enrique+gomez+de+molina>
- Site Internet de la **Minnesota Association of Rogue Taxidermists**
<https://www.roguetaxidermy.com>
- Site Internet de l'artiste Claire **Morgan**
<http://www.claire-morgan.co.uk/home>
- Site Internet de l'artiste Polly **Morgan**
<http://pollymorgan.co.uk>
- *Observer*, Etats-Unis
<https://observer.com>
- *L'Officiel.be*, France, Belgique
<https://www.lofficiel.be/>
- **PBS**, chaîne de télévision, Etats-Unis
<http://www.pbs.org/nationalparks/>
- *Première*, France
<http://www.premiere.fr/>
- Site Internet de la designeuse Alex **Randall**
<http://www.alexrandall.co.uk/alexrandall/>
- **United States Fish and Wildlife Service**
<https://www.fws.gov>
- *La Vie des Idées*, Institut du Monde Contemporain, Collège de France
<https://laviedesidees.fr>

Autres ressources :

- Küchle Tanja, *Une vision du futur : l'art transgénique et l'intelligence artificielle*, Arte GEIE, Allemagne, 2019.
<https://www.arte.tv/fr/videos/083293-000-A/une-vision-du-futur-l-art-transgenique-et-l-intelligence-artificielle/>
- Chaumelle, Olivier et Christine Robert, *Les coulisses du Muséum d'Histoire naturelle*, diffusé dans l'émission de Irène Omélianenko, *Sur les docks* | 14-15, le 17 septembre 2014
<https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/les-coulisses-du-museum-dhistoire-naturelle>
- Philibert, Nicolas. *Un animal, des animaux*. Documentaire. MKL Distribution, 1996.
<https://www.unifrance.org/film/13303/un-animal-des-animaux>.
- Thrillist, *Enrique Gomez de Molina Art - Miami, FL*, Etats-Unis, 2010
<https://www.youtube.com/watch?v=OPFErKGQWNw>
- Tracks, *Rogue Taxidermy*, ARTE, Allemagne, 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=FHUR4wDTPmI>

TABLE DES MATIÈRES

Résumé & mots-clefs	p. 3
Remerciements	p. 4
Page de titre	p. 5
Sommaire	p. 6
Introduction	p. 8
I/- La taxidermie au XXI^e siècle : entre fascination esthétique et rejet par une société progressiste	p. 12
A) Le rejet spontané d'une pratique désuète	p. 13
1) L'encadrement des pratiques artistiques impliquant les animaux par la loi et par l'opinion	p. 13
a) La liberté de l'artiste et le fantasme de « l'impunité de l'art »	p. 15
b) Le rôle de l'opinion publique	p. 19
c) L'art réformateur de la morale et des comportements	p. 25
2) Le sentiment de culpabilité d'une société progressiste vis-à-vis des animaux	p. 29
B) La fascination exercée par une technique unique	p. 36
1) L'attrait des temps passés	p. 36
a) Du ringard au rétro	p. 36
• Décalage et dérision	p. 36
• La séduction des formes anciennes	p. 40
b) L'évocation d'une science désuète	p. 42
• Rappel historique	p. 42
• La mise en scène d'une science surannée permet d'interroger les discours scientifiques contemporains	p. 44
c) Connaissance et idéologie : le risque de la promotion de valeurs rétrogrades	p. 47
d) La tentation de la régression : un plaisir enfantin	p. 51
2) La réhabilitation récente de la taxidermie par la mode et le design	p. 55
3) La tentation de l'esthétisation de la mort	p. 59

II/- Le traitement du vivant par la taxidermie d'art et le statut de l'animal dans nos sociétés contemporaines	p. 63
A) Ethique, biophilie et thanatophilie	p. 63
1) L'hypothèse de la biophilie, le goût de la curiosité, l'aura du vivant	p. 64
a) Le naturalisme à l'œuvre derrière la taxidermie	p. 64
• Naturalisme et objectivité	p. 64
• L'expérience esthétique de la contemplation du vivant	p. 66
b) La curiosité, entre document et fantaisie	p. 69
c) L'aura de la vie	p. 72
d) Le <i>punctum</i> , le <i>kairos</i> et la mort	p. 74
• Le <i>kairos</i> , symptôme de l'ambition d'une emprise sur le vivant	p. 74
• La taxidermie qui <i>point</i> et qui <i>intéresse</i>	p. 78
• Ce qui reste après mort	p. 82
2) La revendication d'une taxidermie éthique	p. 86
a) L'écologie et le renouvellement de notre relation au monde	p. 86
b) De nouveaux positionnements éthiques	p. 90
• L'aspiration à une production éthique	p. 90
• La dignité de l'animal	p. 93
B) L'Humain et l'Animal	p. 100
1) L'animalité comme altérité	p. 100
a) La nature contre la culture	p. 100
• Deux mondes désassortis	p. 100
• Comme pères et protecteurs de la nature	p. 103
• La mise en scène de la bestialité	p. 106
b) Le monstre	p. 109
2) Confusion entre humanité et animalité	p. 113
a) « L'animal dans l'art contemporain n'est-il pas l'archétype de l'homme ? »	p. 114
b) L'animalité des hommes	p. 118
• Le corps comme lieu de rencontre de l'humain et de l'animal	p. 119
• La compassion et le renouvellement du rôle de la taxidermie	p. 122
Conclusion	p. 126
Bibliographie	p. 129
Table des matières	p. 135