



**HAL**  
open science

## Morts en scène

Ninon Mercier

► **To cite this version:**

| Ninon Mercier. Morts en scène. Architecture, aménagement de l'espace. 2023. dumas-04275468

**HAL Id: dumas-04275468**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04275468>**

Submitted on 8 Nov 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Morts en scène

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Anne Philippe, pour son accompagnement et ses conseils avisés.

Je remercie également Éric Guiho pour le temps qu'il m'a accordé et Michel Beucher pour m'avoir fait découvrir son métier.

Je souhaite remercier ma mère et mon grand-père pour leur écoute et leurs précieuses relectures, ma soeur pour sa bonne humeur et son soutien, mon frère pour ses souvenirs et mon père au cas où il lirait ce mémoire.

Enfin, je remercie mes amis, en particulier Théo, Gwen, Charlotte et Piotr pour leur présence et leur légèreté.

### **Morts en scène**

Mémoire de Master rédigé sous la direction de ANNE PHILIPPE par NINON MERCIER

Juin 2023  
Ensa Nantes

En couverture :  
collage à partir d'une photo du théâtre Montansier, de photos de ©Olivier Sigg et de photos personnelles

# Sommaire

|    |   |     |   |
|----|---|-----|---|
| 8  | <b>Introduction</b>   |     |   |
| 10 | <b>Muséum d'histoire naturelle :<br/>une figure d'autorité du savoir scientifique</b> | 54  | <b>À l'échelle des corps :<br/>la taxidermie</b>            |
| 12 | Du cabinet de curiosité, au service du merveilleux                                    | 56  | Étude de cas : rencontre avec Michel Beucher                |
| 18 | Aux galeries zoologiques, soumises au propos scientifique                             | 62  | Relevé habité du laboratoire                                |
| 24 | Le paradoxe du musée, « <i>rechercher, conserver et<br/>transmettre</i> »             | 64  | Photos des lieux  |
|    |   | 66  | Du vivant, au mort, à la naturalisation                     |
|    |   | 70  | Un objet particulier : scientifique, historique, artistique |
| 34 | <b>À l'échelle de la galerie :<br/>la mise en scène</b>                               |     |   |
| 36 | Étude de cas : la galerie zoologique de Nantes  | 78  |   |
| 44 | « <i>Accepter qu'un musée scientifique soit l'équivalent du<br/>Louvre</i> »          | 80  |   |
| 48 | Le diorama, une nature fantasmée  | 82  |   |
|    |   |     | <b>Conclusion</b>   |
|    |   |     | Photos exposition Hypersensible, Musée d'Arts de Nantes     |
|    |   |     | <b>Retranscription entretien</b>                            |
|    |   | 110 | <b>Bibliographie</b>  |

# Introduction

## Sauvage

Adjectif [du latin silvaticus, de silva qui signifie forêt]

1-Se dit d'une espèce animale non domestique, vivant en liberté dans la nature.

2-Se dit d'un lieu qui est resté vierge, n'a pas été transformé par l'homme.

3-Se dit d'une action violente, impitoyable, brutale.

Synonymes : farouche, désert, inhabité, bestial, cruel, féroce

Le «sauvage», à la fois craint et fantasmé, semble se définir essentiellement par notre absence. Mais notre présence sur Terre se faisant de plus en plus grande et oppressante, ce que nous définissons comme sauvage semble aujourd'hui définitivement reculé.

J'ai grandi entourée d'animaux : chats, chiens, cochons d'inde, poissons, chevaux ... Et le rapport que nous entretenons avec eux m'a toujours posé question : animaux domestiques et donc dépendants de nous au quotidien, nous les avons adaptés à notre monde d'humains sous prétexte de les aimer, de nous protéger ou encore de nous divertir.

Ce qui m'a amené à mon sujet a donc été dans un premier temps, ma recherche sur les espaces de rencontre entre les animaux et les humains, un sujet vague et large, car il en existe énormément répondant aux différentes façons que nous avons de relationner avec eux. Mais ce qui finalement m'intriguait était cette différence si marquée dans notre manière d'envisager les animaux sauvages et les animaux domestiques.

Familière des animaux «domestiques», je me posais donc la question de notre rapport aux «autres» animaux, ceux rangés dans la catégorie «sauvage». Espérant trouver secrètement des explications à ce qui au fond me dérangeait dans ce rapport de domination et de dépendance établit avec ceux qui partagent notre quotidien.

Mon intérêt s'est donc porté sur les espaces, architectures que nous avons pu construire pour favoriser cette rencontre. Il y a bien sûr le zoo, mais un autre endroit auquel nous ne pensons pas d'emblée, surtout lorsqu'il s'agit de parler d'interaction, est le muséum d'histoire naturelle.

Et plus précisément, les galeries de zoologie qui renferment quantité d'animaux naturalisés : réduits à leur enveloppe esthétique entièrement maîtrisée et mise en scène par nos soins.

Ainsi, ce mémoire analyse comment les galeries zoologiques ont évolué dans le temps et ce qu'elles illustrent et disent de notre rapport aux animaux. D'abord mis en scène dans des cabinets de curiosité où le merveilleux et l'extravagant priment, puis classés méthodiquement dans des galeries scientifiques, les animaux naturalisés sont par la suite incorporés dans des dioramas, imitations artificielles de leur environnement naturel.

Acteur de ces mises en scène imaginées par l'homme, l'animal se retrouve totalement objectivé : tantôt objet d'étude scientifique, tantôt objet muséologique.

Ces différentes échelles de représentation et d'exposition de l'animal m'interrogent, d'une part sur le propos pédagogique qu'elles tendent à diffuser, propos qui se veut objectif puisque scientifique, présenté comme l'unique version d'une réalité qui pourtant a évolué dans le temps. Et, d'autre part, sur ce que symboliquement elles sous-entendent, la signification et l'explication du besoin de naturaliser les animaux, de leur offrir une « seconde vie » alors même que cela n'est rendu possible par leur mort.

# Muséum d'histoire naturelle

Une figure d'autorité du  
savoir scientifique

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



# Du cabinet de curiosité

## Au service du merveilleux



Au XV<sup>ème</sup> XVI<sup>ème</sup> siècles, les premières mises en scène à destination du public font leur apparition dans des cabinets de curiosités<sup>1</sup> il s'agit en général de collections privées acquises par de riches propriétaires. Les animaux naturalisés, ou plutôt empaillés à l'époque, sont présentés comme souvenirs de contrées lointaines, trophées de chasse ou encore artefacts soi-disant magiques : il ne s'agit pas tant d'éduquer sur la nature et ses occupants que d'en étoffer ses mystères et sa dangerosité.

Ici les animaux ne sont pas des êtres vivants inscrits dans un contexte environnemental, mais des êtres sauvages, inaccessibles car trop dangereux. Chaque spécimen exposé raconte une histoire, traces d'une épopée fantastique, souvent embellie et exagérée ou parfois même inventée. Le sauvage et l'exotique sont mis au même rang que le mythique et le fantastique. Ainsi le zèbre peut être présenté à côté d'une licorne et cela ne choque personne, tant la filiation paraît évidente : si l'un peut exister pourquoi pas l'autre ?

Moins prisés qu'ils ne l'étaient en ce temps, les cabinets de curiosités se font de nos jours beaucoup plus rares. Néanmoins quelques-uns subsistent et conservent une certaine popularité auprès du public. Le cabinet parisien Deyrolle<sup>2</sup> en est un bon exemple : créé au XIX<sup>ème</sup> siècle, il reste tout de même une référence en termes de mise en scène. Visiter cet endroit a été une expérience tout à fait à part : lieu d'un autre temps avec ses murs tapissés de vitrines de bois sombre, mobilier d'époque qui participe tout autant que les animaux exposés à l'ambiance du lieu. L'espace encombré et saturé d'animaux venant des quatre coins du globe ne laisse pas de repos à notre imagination. Face à cette abondance, notre attention s'aiguise, nous nous retrouvons à guetter de peur de manquer une information. Pour preuve, je fais deux fois le tour des lieux avant d'apercevoir le jackalope<sup>3</sup>. Et d'ailleurs, devant lui j'hésite, car quelque chose me chiffonne ... Cet animal existe-t-il vraiment ?

1. D'après *La Taxidermie dans l'histoire des Musées d'histoire Naturelle* (2002) d'Amandine Péquignot

2. Deyrolle est créé par Jean-Baptiste Deyrolle en 1831, initialement rue Chanez, ils déménagent en 1888, au 46 rue du Bac dans le 7<sup>ème</sup> arrondissement [photo de ma visite ci-contre]



3. Le jackalope est un animal issu du folklore américain, il est généralement représenté comme un lièvre avec des bois

Au moment de ma visite, une mère et son fils sont également présents. L'enfant, vif et curieux, semble très tenté de toucher les animaux. La proximité induite par l'absence de barrière et l'espace exigu l'y incite, pourtant il semble être d'autant plus conscient de leur volume dans la pièce. Et finalement il est trop impressionné par leur présence pour oser braver l'interdit.

Si ce n'est plus le cas dans les cabinets de curiosités modernes, à l'époque de leur émergence, une des particularités de ces lieux résidait dans les poses qu'on donnait aux animaux : leurs corps tendus prêts à attaquer, les babines retroussées et les griffes sorties, l'animal sauvage est alors représenté dans tout ce qu'il a de plus stéréotypé. Disposés en grand nombre dans des espaces restreints et souvent dans des poses impressionnantes et intimidantes, les animaux semblent presque nous menacer. « Semblent », car ils sont en réalité immobiles, naturalisés par un taxidermiste ; cela étant rendu possible que par leur mort, mort où la plupart du temps l'humain a un rôle. Ces mises en scène racontent donc l'histoire de batailles avec toujours la même finalité : celle de la victoire de l'homme sur la bête, sur le sauvage, le monstre agressif qu'est la nature, cet « autre » inconnu.

En soit, il s'agit d'une vision de la nature très polarisée, qui se définit en contraste de ce qui caractérise l'humain : il semble y avoir d'un côté, la civilisation raisonnée et d'un autre, le sauvage hors de contrôle<sup>4</sup>. A la fois mystérieux et dangereux, il est en quelque sorte inaccessible à nous, êtres humains civilisés.

Virginie Maris<sup>5</sup>, chercheuse en philosophie de l'environnement, dit à ce sujet que notre relation au sauvage témoigne de notre relation à l'altérité. Et que réduire l'autre à seulement quelques caractéristiques extraites d'un environnement ou d'une histoire, peut s'avérer destructeur. Elle s'appuie sur l'histoire de la colonisation<sup>6</sup> et des violences induites par l'imposition de nos codes, passant la plupart du temps par une négation et une destruction des codes de l'autre.

4. D'après Joëlle Zask dans *Zoocities, des animaux sauvages dans la ville*, chapitres 6, 7, 8

5. Propos recueillis par France culture en 2019 dans l'émission *Animal humain 4/5 Sauver le sauvage*

6. Les premières tentatives de colonisation françaises débutent au XVI<sup>ème</sup>



7. *Koloni*, photographie réalisée en 1995 par © Mikkel Mcalinden, exposée au musée national d'Oslo

Quelques temps après avoir commencé à rédiger mon mémoire, je tombais par hasard, lors d'une visite au musée national d'Oslo (où j'étais allée voir une amie), sur le travail de Mikkel Mcalinden, un photographe norvégien. Mon œil avait été attiré par le léopard, ou plutôt sa peau, portée à bout de bras par des enfants. L'animal, les babines retroussées, est figé avec un rictus agressif, mais son corps plat et inerte est à la merci des petits. Le titre de cette photographie est *Koloni*<sup>7</sup>, l'artiste fait référence à la relation complexe qu'entretient l'Europe avec ses anciennes colonies d'Afrique. De nombreux autres éléments en lien composent la prise de vue. L'action se déroulant dans une cage d'escalier, tout semble au même plan : un chien, animal domestiqué, arrive de l'étage inférieur ; un homme noir joue au ballon avec des enfants blancs, lui assis au bas des marches, eux situés en haut en train de porter le léopard.

Comment interpréter la présence de cet animal naturalisé ?

Et que cherche par ce biais à dénoncer l'artiste ?

Non monté sur une structure solide, il est malléable, à la disposition d'autrui, au même titre que pourrait l'être



une marionnette ou une poupée. Et le seul travail de transformation s'est arrêté à son expression, conservant uniquement son caractère menaçant. Ainsi sur la photo, nous voyons des enfants, soit les humains les plus vulnérables, manier librement un animal désigné comme dangereux. Le message semble clair : exagérer les dangers de la nature ne fait que mettre en valeur notre force, nous, humains qui en faisons ce que nous voulons. Nous sommes face à un récit qui ne parle que de « nous », un récit anthropocentré, qui ne s'empare que d'informations restreintes sur l'autre au service de notre propos. Nous pouvons même aller plus loin et s'interroger sur cette prétendue férocité de l'animal : qui des protagonistes ici fait preuve de sauvagerie ? Le léopard chassé et extrait de son territoire ou les humains l'ayant tué et jouant avec sa dépouille ?

Ce sont des symboles qui sont aussi à transposer dans le propos de l'artiste : les enfants sont blancs et désignent sans doute une jeunesse européenne, tandis que le léopard est un animal d'Afrique et peut donc représenter ce territoire.

Finalement, naturaliser les animaux dans ces poses féroces ne fait qu'alimenter et perdurer l'imaginaire commun de cette nature éloignée de notre réalité. Ainsi, même si une proximité physique est enfin possible pour une partie du public, l'idée qu'ils se font d'eux, nourrit par ces mises en scène, les éloigne inéluctablement des animaux. Participant à les marginaliser, à en faire des objets de curiosité atypiques n'ayant pas vraiment d'accroche au réel. Plus que ne l'est un autre médium, comme par exemple la photographie, ce type d'exposition de corps naturalisés, est aussi le moyen de raconter, faire vivre par procuration, un événement vécu et passé. Mais c'est également le moyen de mettre en scène une domination qui par ce biais perdure dans l'instant présent.

Nous avons comme exemple, cette célèbre scène d'une tigresse attaquant un éléphant exposée aujourd'hui dans la Grande Galerie de l'Évolution au Muséum national d'histoire naturelle de Paris<sup>8</sup>. Héritée des collections personnelles du duc d'Orléans, grand naturaliste et explorateur de son époque, cette œuvre reproduit une

9. *Animal City*, Véronique Descharrière, dans cet article l'architecte explique la transformation du zoo de Vincennes réalisée entre 2009-2014 qu'elle a dirigé avec Bernard Tschumi



Exposition des Collections au Musée de Wood Norton (Angleterre) (1898)  
- La tigresse et l'éléphant -

mésaventure du prince qui s'est réellement produite en 1888 alors qu'il était en expédition en Inde. Le but d'une telle mise en scène est sans doute de divertir plus que d'éduquer : il s'agit de faire revivre cette lutte aux visiteurs plutôt que de leur fournir quelconques informations sur les spécimens présentés.

Cela me renvoie aux mots de Véronique Descharrières au sujet du parc zoologique de Vincennes « *Les visiteurs sont transformés en explorateurs le temps d'une expédition fantastique* »<sup>9</sup>. Le contexte a beau être différent, le concept reste similaire : encore au XXI<sup>ème</sup> siècle les animaux sont utilisés et mis en scène pour nous « faire voyager », éternellement au service de notre divertissement.

8. *Eléphant attaqué par une tigresse*, taxidermie réalisée par Rowland Ward pour le Duc d'Orléans en 1898

Ci contre, une photo des collections du Duc d'Orléans au Musée de Wood Norton en Angleterre, C. Vandyck © MNHN

En bas, photo personnelle de cette pièce historique, léguée en 1926 au muséum de Paris et désormais visible dans la Grande Galerie de l'évolution





# Aux galeries zoologiques

## Soumises au propos scientifique



Adam nommant les animaux, enluminures sur parchemin 21x15,8cm, Bestiaire de Northumberland, XIII<sup>ème</sup> siècle

La théorie de l'évolution, telle que nous la connaissons aujourd'hui, n'est apparue qu tardivement dans l'histoire des Muséums. Ainsi les scénographies datant d'avant le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, illustraient des idées scientifiques issues, plus ou moins consciemment, de pensées religieuses.

Dans son article retraçant l'histoire des Muséums, Amandine Péquignot, observe un changement à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle, à l'ère des premières explorations et parutions scientifiques, il ne s'agit plus d'impressionner ou de faire rêver le public avec des récits plus ou moins fantastiques (et véridiques), mais d'inventorier ces découvertes sur la nature et les utiliser comme outils de communication pour vulgariser un propos scientifique. Ce recensement de la nature de plus en plus précis se fait en parallèle d'avancées scientifiques d'où découlent de nouvelles hypothèses théoriques. Il est important de comprendre comment ce détachement progressif de la religion a permis à la science d'évoluer mais a également eu un impact au niveau politique et sociale dans notre rapport aux animaux.

Dieu dit : « *Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance. Qu'il soit le maître des poissons de la mer, des oiseaux du ciel, des bestiaux, de toutes les bêtes sauvages, et de toutes les bestioles qui vont et viennent sur la terre.* »<sup>10</sup>

Dans une époque où la majorité des gens sont croyants, la parole de Dieu fait loi. Ainsi, on croit à une vision fixiste de la nature, ordonnée sous forme de pyramide avec à son sommet, l'homme. La philosophie du XVII<sup>ème</sup> siècle, conforte l'idée que l'humain est supérieur aux autres êtres vivants. En effet, Descartes<sup>11</sup> en distinguant le corps de l'esprit, décrit les animaux comme étant de simples machines mécaniques dépourvues d'âme, au contraire de l'Homme, ce qui en fait ainsi un être à part.

10. Genèse 1, 26, la Bible

11. D'après l'article *La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes*, de Roger Texier. René Descartes est un mathématicien, physicien et philosophe français (1596-1650)

Certains scientifiques, comme Carl von Linné à qui on doit la nomenclature binominale<sup>12</sup>, vont même jusqu'à publier des ouvrages corroborant les dires de l'église, lui asseyant ainsi une place significative dans le monde des sciences. Non sans difficulté, le créationnisme et l'école linnéenne laissent peu à peu leur place au Lamarckisme, qui voit le jour en 1809 dans l'ouvrage *Philosophie zoologique* écrit par Jean-Baptiste Lamarck, puis 50 ans plus tard au Darwinisme expliqué dans *L'origine des espèces*<sup>13</sup> de Charles Darwin. C'est ainsi que la théorie de l'évolution voit le jour. Si les deux naturalistes s'accordent sur le fait évolutif et non fixiste de la nature, de gros points de divergence les empêchent de coopérer, notamment au sujet des origines de la vie et des mécanismes précis de l'évolution. Lamarck considère que l'évolution est due et provoquée par l'environnement dans lequel évoluent les êtres vivants. Tandis que Darwin théorise la sélection naturelle, estimant que nous sommes en perpétuelle mutation et que les changements qui perdurent sont ceux favorisés par notre survie et donc d'une certaine manière, également par notre environnement.

Bien qu'au XX<sup>ème</sup> siècle, la génétique vienne confirmer les idées de Darwin, il existe encore des confusions dans la compréhension générale de la théorie de l'évolution: de prime abord, que notre évolution découle de notre adaptation à notre environnement paraît pour certains plus logique et simple à comprendre que la théorie selon laquelle nous sommes issus d'une suite de hasards favorisés dans le temps par un contexte. Comme le résume très bien Jean Deutsch, professeur de l'université Pierre et Marie Curie<sup>14</sup>: « *La sélection favorise l'adaptation mais le changement préexiste.* ».

Par ailleurs, cette théorie révolutionne car elle sous-entend que tous les êtres vivants sont au même niveau d'évolution, et que l'homme est ainsi un animal comme un autre, remettant en cause la hiérarchie des espèces héritée du créationnisme.

Au même moment que ces théories et explications scientifiques se développent et se consolident, les lieux

IDEE D'UNE ECHELLE  
DES ETRES NATURELS.

|                         |
|-------------------------|
| L'HOMME.                |
| Orang-Outang.           |
| Singe.                  |
| QUADRUPÈDES.            |
| Ecureuil volant.        |
| Chauvefouris.           |
| Autruche.               |
| OISEAUX.                |
| Oiseaux aquatiques.     |
| Oiseaux amphibies.      |
| Poissons volans.        |
| POISSONS.               |
| Poissons rampans.       |
| Anguilles.              |
| Serpens d'eau.          |
| SÉRPENS.                |
| Linnaces.               |
| Limaçons.               |
| COQUILLAGES.            |
| Vers à tuyau.           |
| Teignes.                |
| INSECTES.               |
| Gallinacées.            |
| Tennis, ou Solitaire.   |
| Polypes.                |
| Orties de Mer.          |
| Senfures.               |
| PLANTES.                |
| Lychens.                |
| Mouffures.              |
| Champignons, Agarics.   |
| Truffes.                |
| Coraux & Coralloides.   |
| Lithophytes.            |
| Amiantes.               |
| Talcs, Gyps, Sélérites. |
| Ardoises.               |
| PIERRES.                |
| Pierres figurées.       |
| Cryballisations.        |
| SELS.                   |
| Vitriols.               |
| MÉTAUX.                 |
| DEMI-MÉTAUX.            |
| SOUFRES.                |
| Bitumes.                |
| TERRES.                 |
| Terre pure.             |
| EAU.                    |
| AIR.                    |
| FEU.                    |
| Matières plus subtiles. |

12. Carl von Linné est un naturaliste et médecin suédois (1707-1778), il publie notamment son travail sur la classification des plantes et des animaux dans son ouvrage *Systema naturae* en 1735

13. Publié en 1859, dedans Darwin théorise la transformation des espèces par « *descendance avec modification* »

14. La citation est tirée des tables rondes qui ont eu lieu à l'occasion des Journées du Patrimoine et des 20 ans de la Grande Galerie de l'évolution en 2014: *Exemples d'évolution et idées reçues 2/5*

15. « Naturalias » désignent des objets issus de la nature, tandis que les « artificialias » sont des objets créés par l'Homme

16. Georges-Louis Leclerc est nommé surintendant en 1739. Le Cabinet du Roy, premier cabinet national d'Histoire naturelle est créé en 1729 sous le règne de Louis XV

17. D'après le site internet du Muséum national *L'histoire du Muséum : du jardin école au pôle recherche*



18. H. de Blainville, G de Bièvre, Engelmann, *Dodo*, 1845

Ci-contre, illustration de Charles Bonnet, *Oeuvre d'histoire naturelle et de philosophie*

dédiés aux animaux naturalisés changent et évoluent de manière similaire. Les cabinets de curiosités deviennent peu à peu des cabinets d'Histoire naturelle, laissant de côté les « artificialias » au profit des « naturalias »<sup>15</sup>. Les collections s'agrandissant en même temps que l'intérêt du public s'intensifie, il devient nécessaire d'institutionnaliser des endroits consacrés à la fois à la recherche scientifique et à l'enseignement des savoirs acquis.

En France, les efforts du comte Buffon alors surintendant du jardin des plantes et directeur du cabinet du Roy<sup>16</sup>, aboutissent à la création du premier Muséum national d'histoire naturelle en 1793, une institution dédiée à « *la recherche, l'instruction du public et la gestion des collections* »<sup>17</sup>.

Les enjeux d'exposition au Muséum se différencient de ceux des cabinets de curiosité. Il ne s'agit plus de stimuler l'imaginaire des visiteurs et de les faire rêver, mais de les éduquer, de leur transmettre et renvoyer une image au plus proche du réel, d'une « vérité scientifique ». L'animal naturalisé sert d'outils de communication de ce savoir, aussi bien à l'échelle de sa disposition dans l'espace vis à vis des autres animaux, qu'à l'échelle de son corps dont le volume et la position ont été redéfinis lors de la taxidermie. Ainsi il devient très important d'étudier en amont les animaux, de comprendre leurs comportements et leurs habitudes pour mieux déterminer dans quelle attitude les figer, la précision des nombreux dessins réalisés à l'époque nous permet d'ailleurs d'en apprendre davantage sur des espèces aujourd'hui disparues. Prenons par exemple le Dodo, animal de l'île Maurice découvert en 1771 par Pierre Sonnerat. Seulement, un siècle plus tard il avait déjà disparu ! Si bien qu'un doute sur sa réelle existence subsistait. Mais grâce aux ossements retrouvés sur l'île et leur concordance aux dessins et informations récoltés par l'explorateur, sa présence a pu être vérifiée.



Comme l'écrit Pierre Boitard dans son *Manuel du préparateur naturaliste* en 1853 :

« Sans l'art de conserver, la science serait encore ensevelie dans les ténèbres de l'ignorance ; l'erreur occuperait la place de la vérité, le merveilleux tiendrait lieu de critique, et, dans les antilopes, les singes, les phoques et les dauphins, nous verrions encore des licornes, des satyres et des sirènes. »

Dans ce contexte, la question de la conservation prend de plus en plus d'importance, la compréhension du public va dépendre de la qualité des animaux naturalisés, de leur entretien quotidien et de la taxidermie réalisée en amont, qui elle-même, dépend de nombreux facteurs. En commençant par les conditions de mise à mort de l'animal et les étapes succédant juste après, puis son transport jusqu'au Muséum. Les techniques de naturalisation se perfectionnent et des manuels enseignant les différentes étapes à respecter vont être publiés : Réaumur, considéré comme un des premiers à pratiquer la taxidermie telle qu'elle est encore exercée aujourd'hui, écrit en 1824 une méthode qui sera largement diffusée : *Instructions pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies*.

De plus, jusqu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et encore aujourd'hui dans les muséums ayant conservé le mobilier d'époque, afin de préserver les spécimens naturalisés, des dispositifs de protections voient le jour : les animaux sont ainsi placés derrière des vitrines, ou mis sous cloche. Cette barrière, nous place à distance de l'animal et nous invite à le regarder comme on regarderait un tableau, un élément à deux dimensions, figé, dépourvu de vie et d'espace pour se mouvoir. Assez paradoxalement, ce dispositif de protection participe à éloigner l'animal de nous, à l'extraire de notre monde vivant, pour le ranger dans celui d'objet inanimé. Les animaux « sauvages » ainsi étudiés et décortiqués perdent de leur mysticité, ils passent d'objets esthétiques à celui de savoir, faisant en quelque sorte office de base de données de la nature. Cette recherche de sens conduit à une classification des collections selon de nouveaux critères, il s'agit d'amener le visiteur à regarder les bêtes exposées avec un regard scientifique, qu'on vise objectif.

Dès l'apparition des collections zoologiques au Muséum, on a donc cherché à ordonner les animaux par espèces. En réalité, différentes recherches et parutions classant les animaux avaient déjà vu le jour, *l'Histoire naturelle*<sup>18</sup> du comte de Buffon vulgarise en 1749 cet inventaire sous forme de dessins et rencontre un vif succès auprès du public. Dans un premier temps, cette répartition par espèce se fait selon des critères morphologiques, qu'on nomme alors collection « d'anatomie comparée ». Le comportement des animaux étant de plus en plus observé et étudié, leur classification va évoluer selon des critères physiologiques et de modes de vie.

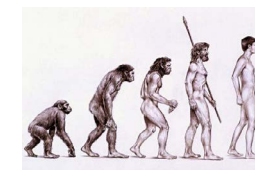
Car se baser sur des critères physiques extérieurs peut induire en erreur, en effet, ce n'est pas parce que certains animaux se ressemblent, que cela signifie que leurs particularités morphologiques sont issues de mêmes mutations. Des environnements similaires peuvent favoriser des évolutions qui peuvent paraître semblables. Par la suite, la génétique permettra d'affiner certaines proximités ou non d'animaux. L'exemple des poissons est assez parlant : il s'est avéré que ce regroupement d'espèces ne possédait pas d'ancêtre commun exclusif, signifiant que le groupe des poissons n'existe tout simplement pas !

Aujourd'hui on classe les espèces selon l'arbre phylogénétique où elles sont regroupées selon leurs parentés évolutives.<sup>19</sup> Mais il aura fallu attendre plus d'un siècle après la théorie de Darwin en 1859, pour qu'elle soit enfin appliquée dans une scénographie, l'inauguration de la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national ayant eu lieu en 1994. Avant cela, bien que la théorie de l'évolution soit évoquée, les animaux continuent d'être exposés de manière linéaire, induisant parfois une hiérarchie (fausse), du simple au complexe. D'ailleurs, l'humain n'est souvent pas représenté dans ces collections. Et quand il l'est, il est présenté de telle manière qu'on pourrait croire qu'il est la « finalité » de l'évolution des grands primates : alors alignés les uns à côté des autres, les primates prennent progressivement la position debout, le dernier étant le squelette de l'homme<sup>20</sup>. Une image qui me semblait, encore récemment le reflet d'une réalité. Loin de me douter de l'anthropomorphisme qu'elle illustrait.



18. Planche extraite p.189 : l'Agami, le Hagoua, le Tinamou varié

19. Article *Classification des espèces*, Encyclopédie du Larousse



20. *The Early Man*, éditions Time-Life, 1936



# Le paradoxe du musée

## « Rechercher, conserver et transmettre »



**Musée** [définition du dictionnaire Larousse]

Lieu, édifice où sont réunies, en vue de leur conservation et de leur présentation au public, des collections d'œuvres d'art, de biens culturels, scientifiques ou techniques.

Comme sa définition l'indique, le muséum est un lieu dédié avant tout à la diffusion de connaissances auprès du public via l'exposition de collections. Ainsi, dépositaire d'un savoir commun, il fait office de figure d'autorité auprès des non-initiés. A ce titre le Muséum d'histoire naturelle est en charge d'éduquer ses visiteurs sur les sciences naturelles. La notion de transmission est donc au cœur des problématiques muséales, impliquant un dialogue entre les commissaires et les destinataires des expositions. Dans le cadre des muséums, ce dialogue prend place autour des animaux naturalisés.

Quand j'ai commencé mon travail de recherche, une des premières questions que je me suis posée a été celle du «*pourquoi ?*». Pourquoi parmi tant d'autres médiums de représentation, comme le dessin, la photographie ou encore la vidéo, pourquoi choisir de montrer des animaux naturalisés dans les muséums ? Certes la taxidermie voit le jour bien avant la photographie<sup>21</sup> ou la vidéographie, mais de nos jours ce sont encore des animaux naturalisés qui sont exposés dans les muséums et non des images ou des documentaires, alors que cela serait tout à fait possible maintenant.

A cette question, Éric Guiho, conservateur du muséum de Nantes, me répond<sup>22</sup> «*que c'est quand même mieux quand c'est en vrai* », ce à quoi il ajoute «*Vous l'avez en 3D, vous l'avez en volume, vous voyez ce que c'est. Il y a beaucoup moins d'interprétation* ». Pour lui, la taxidermie serait ainsi le moyen d'être au plus proche de la vérité, elle nous permettrait de produire des animaux «*plus vrais que nature* », en faisant un outil de communication idéal pour les scientifiques. En termes d'explications, l'exposition de l'animal naturalisé se suffirait en elle-même et comme le

21. Louis Daguerre décorateur de théâtre parisien, présenta le premier procédé photographique en 1839. Fait intéressant, Daguerre est également l'inventeur du théâtre Diorama ouvert de 1822 à 1839

22. Extrait de l'entretien d'Éric Guiho réalisé en 2023, responsable de la galerie zoologique de Nantes

Ci-contre, photo des réserves du muséum d'Angers

dit très bien Éric Guiho, la marge d'erreur d'interprétation serait beaucoup plus faible. Mais peut-on réellement résumer un être vivant à sa simple apparence physique ? N'est-ce pas justement ce qui caractérise le vivant, que d'être animé, d'interagir avec son environnement ? Gilles Aillaud, peintre de zoos, décortique le lien entre une chose et sa représentation, et en quoi plus une représentation semble fidèle à la réalité, plus elle peut nous en éloigner dans la mesure où elle peut tout à fait nous duper :

« Pourquoi y a-t-il le problème de la ressemblance ? C'est parce qu'il y a le problème des apparences. En principe et en fait, tout ce qui est apparaît. Donc apparaître et être devraient être la même chose (...) Mais il y a quelque chose dans l'apparence qui n'accepte pas l'autre moitié du couple qui est l'inapparent. Et dans ce sens l'apparence est abusive, l'apparence est trompeuse. Dans la mesure où elle réussit à être abusive »<sup>23</sup>

Reprenons l'exemple des primates, cité plus haut. Pendant longtemps, certains primates naturalisés ont été présentés dans des positions anthropomorphes, c'était le cas du gorille de Nantes acquis en 1882 et dont la position anatomique a seulement été rétablie en 2006. Ce qui signifie qu'avant cette date, face à cette pièce nous pouvions croire que le gorille était bipède, induisant des modes de vie très différents de sa réalité. En quelque sorte piégé par la réalisation ressemblante, nous nous serions fait duper par cette taxidermie mensongère.

Finalement cela fait de la taxidermie un médium «redoutable», dans le sens qu'ayant comme matériau la dépouille de l'animal, elle parvient à effacer l'essentiel des différences physiques, floutant les limites entre l'objet muséographique et son modèle, l'animal vivant. Nous faisant oublier qu'il s'agit un objet réalisé par un professionnel à partir de sa propre interprétation de l'animal.

Comme tout objet muséal, si l'animal naturalisé est avant tout exposé c'est au service d'un propos. Faisant de lui un objet de transmission : des scientifiques vers les visiteurs du musée. La question de la réception auprès du public se pose donc.

Au cours de mes visites, j'ai pu assister à plusieurs types de réaction : allant du sincère intérêt, souvent de personnes déjà averties, à la situation inverse, c'est-à-dire la difficulté d'autres personnes à rester concentrées, souvent des enfants qui sur la durée manifestent leur ennui. À noter que le public observé au musée est essentiellement composé de familles ou de groupes scolaires, donc avec une majorité non négligeable d'enfants, les adultes ayant la plupart du temps un statut d'accompagnateur.

Ce désintérêt exprimé est-il induit par le jeune âge de ces personnes qui auraient plus de mal à assimiler autant d'informations au contraire d'un public plus mature ? Ou peut-être que les adultes sont aux aussi atteints par l'ennui, mais parviennent à mieux se contenir et donc le dissimuler ? Dans l'ouvrage *Paris Animal*, rédigé sous la direction de Léa Mosconi et Henri Bonni, en écho à leur exposition du même nom au Pavillon de l'arsenal<sup>24</sup>, Emma Spary relate les difficultés rencontrées lors de l'ouverture au public de la ménagerie du Muséum national d'histoire naturelle en 1791. Ouvert dans le but « d'éduquer un nouveau public républicain »<sup>25</sup>, en mettant en scène des animaux sauvages adoucis par la domestication, la ménagerie est sensée illustrer les bienfaits des modes de vie républicains. En-dehors de l'aberration d'un tel propos totalement anthropocentré transposé sur des animaux en captivité, l'autrice décrit la très mauvaise réception du public, non pas face au dictat moralisateur, mais plutôt devant l'apathie des animaux qui ne semblent pas manifester d'intérêt pour eux. Déçus, les gens tentent d'attirer leur attention par des gestes de plus en plus violents : ils crient et lancent des projectiles, parvenant à atteindre des animaux et parfois même à les blesser. Face à la non-coopération des animaux et l'incivilisation des humains, loin d'enseigner les attitudes voulues, cette expérience est un échec total.

John Berger, auteur du recueil *Pourquoi regarder les animaux* fait le même constat concernant les enfants au zoo, déconcertés devant ces animaux «mous et ennuyeux»<sup>26</sup> enfermés dans des décors artificiels, qu'ils avaient imaginé dynamiques et interactifs, confrontés à la réalité ils se lassent finalement très vite. Certes, comme l'analyse

23. P.344, chapitre «Le labyrinthe des apparences» du livre *Pierre entourée de chutes* de Gilles Aillaud

24. Exposition *Paris Animal, histoire et récits d'une ville vivante* se déroulant en ce moment

25. P.86, chapitre «Soumettre l'animal sauvage. De la ménagerie du jardin des Plantes au jardin d'Acclimatation.» écrit par Emma Spary, historienne de l'environnement

26. Mots extraits p.48 *Pourquoi regarder les animaux*

très bien l'écrivain, le comportement passif des animaux est sans doute induit par la captivité, mais il est aussi intéressant de déchiffrer la réaction des enfants. Car cette réaction, bon nombre d'entre eux ont la même au muséum alors que le cadre n'est pas du tout le même : D'une part les animaux sont naturalisés, donc immobiles, et d'autre part ils sont présentés les uns à côté des autres et la plupart du temps sans élément de décor ajouté.

Mais pourtant, le visiteur se retrouve projeté à la même place, celle du pur spectateur ne pouvant entrer en contact avec les êtres « vivants » qu'il observe. Éric Baratay, historien, écrit que le zoo est « *un pur espace de stockage de corps objectivés* » et que cela « (...) *donne aux animaux un statut d'élément de collection* », Agnès Rosse se projette du côté des animaux et dit, à propos des orangs-outans de la ménagerie du jardin des plantes, que « *leur vie est rythmée comme celle de la Joconde* »<sup>27</sup>. Ainsi les animaux au zoo, par nos procédés de mise en scène, sont réduits au statut d'observés et coupés de tout autres rôles actifs les concernant. Au musée, c'est d'autant plus flagrant, que l'animal que nous observons n'est qu'une reproduction réalisée par nous-même, il est définitivement impossible de nier l'artificialité du dispositif.

Figurer l'animal, donne l'occasion aux humains de lui faire prendre n'importe quelle posture. En France, dans la majorité des muséums, le parti pris est celui de présenter les animaux dans des poses statiques, « naturelles », dans le sens où nous pourrions les observer ainsi dans la nature. Est-ce parce que ces positions pourraient être considérées comme banales que le public finit par se lasser ? Certains professionnels le pensent et tentent parfois de proposer des options plus « dynamiques ». Mais j'ai l'impression que quoiqu'on réussisse à mettre en œuvre pour améliorer la mise en scène de ces animaux, nous serons toujours quelque part déçus en comparaison à ce que nous avions imaginé.

Je repense à mon frère, qui quand nous étions petits, insistait presque tous les week-end pour aller au musée. Lui ne semblait pas lassé, mais quand je lui demande

27. Citation extraite du livre  
*Le zoo vidé*, p.76



Difficile de croiser le regard de ce félin qui louche ...  
Lynx boréal du muséum de Paris

aujourd'hui pourquoi cet intérêt quasi obsessionnel, il ne me parle que du squelette de baleine et de sa fascination pour cet immense objet suspendu au milieu de la galerie zoologique. De l'ordre du gigantesque, je pense avec le recul, que ce qui l'attirait chez la baleine était qu'il n'arrivait pas à croire qu'elle pouvait réellement exister. Finalement, ces animaux sont assez banals, même au zoo nous sommes déçus, ils attendent impassiblement, ne nous regardant pas, totalement hors de notre portée. L'interaction avec eux est décevante, ils se sont trop adaptés à notre monde pour en faire partie. Forcer cette proximité les a définitivement éloignés. C'est un peu le même constat que je fais au musée, même si les enfants semblent de prime abord impressionnés, ils sont vite perplexes face à ces objets au regard fixe, placés dans leur monde sans vraiment y appartenir. Ce qui parvient à retenir leur attention est tout compte fait ce qu'ils n'arrivent pas à résoudre, ce qui pour eux renvoie davantage au registre du merveilleux qu'à celui du réel.



Au-delà de l'outil pédagogique que représente l'animal naturalisé, il est également un objet scientifique offrant un certain nombre de données sur la nature. Des données de plus en plus précieuses, d'autant plus que ces dernières années nous avons pris conscience de la rareté de certaines espèces et du statut non-renouvelable des collections. Une façon de voir les choses qui n'a pas toujours coulé de source comme le raconte Éric Guiho : « *un conservateur dans les années 50-60 qui voulait un renard parce qu'il lui en manquait un dans son expo, et bien il allait chasser son renard* »<sup>28</sup>. Nous étions à l'époque bien loin de nous douter de l'impact de nos actions sur notre environnement. Ainsi les taxidermies réalisées de ces espèces disparues sont très précieuses, car parfois elles sont les dernières traces physiques de ce qui a été. De plus, avec les avancées scientifiques récentes, il est encore possible en les analysant de découvrir de nouvelles informations.

La continuité de ces recherches est rendue possible par la conservation de ses pièces uniques qui sont également fragiles et nécessitent donc des conditions de préservations bien précises qui ne sont pas toujours respectées, souvent par manque de moyen des muséums.

Éric Guiho estime qu'environ 90% des spécimens des musées sont en réserve, des lieux uniquement dédiés au stockage des collections, et qui sont encore régulièrement alimentés par de nouveaux montages, mais à une fréquence moindre et dans un esprit de « *collecte raisonnée* »<sup>29</sup>.

La réserve du Muséum de Paris, appelée la Zoothèque, comptabilise 40 km de rayonnage en tout, avec pas moins de 8 millions de spécimens classés par type. Les conditions de conservation y sont optimales : l'hygrométrie et la luminosité sont soigneusement contrôlées et la température ne dépasse jamais les 16 degrés.

Ce n'est malheureusement pas le cas dans toutes les villes, à Nantes et Angers, villes où j'ai réalisé mes entretiens, ils n'avaient pas de moyen de contrôler l'hygrométrie ou la température. À Angers, les réserves se situent dans les anciens appartements des domestiques, sous les toits, si bien qu'en période estivale, les températures peuvent dépasser les 30 degrés, asséchant les cuirs et pouvant provoquer des

28. Extrait de l'entretien avec Éric Guiho

29. Mots employés par Jacques Cuisin, responsable de la zoothèque. Dans la vidéo « *Les coulisses de la Grande Galerie de l'Évolution: la zoothèque* », 2020

craquelures. Mais en réalité la bête noire des conservateurs, ne sont pas tant ces conditions en elles-mêmes mais plutôt celles favorisant la propagation de parasites, notamment les mites. Habituees aux insecticides, il est devenu extrêmement difficile de s'en débarrasser une fois qu'elles se sont installées. Leurs larves vont grignoter la base des plumes ou des poils et créer ainsi des sillons dans le pelage de l'animal.

Présenter les animaux dans des lieux dédiés au public, difficilement hermétiques aux insectes, place donc les gens en charge des collections face à un dilemme : celui d'exposer les animaux naturalisés à ce qui potentiellement peut les abîmer. Michel Beucher, m'a raconté un cas similaire au muséum d'Angers avec un Okapi. Rongé par les mites l'animal a été plusieurs fois enlevé pour être traité et restauré, puis remis à sa place, pour finalement être définitivement retiré et stocké en réserve car la dégradation risquait de dépasser le stade du réparable. Désormais enfermé dans sa bulle de plastique, il est régulièrement traité par anoxie<sup>30</sup>. Privé de son oxygène et coupé de tout dispositif de mise en scène, sa présence frappe par son incongruité. Destiné à l'exposition, mais pourtant n'y survivant pas. Comme quoi, même l'immortel a une fin.

30. Le traitement par anoxie consiste à confiner l'objet infesté pour une durée déterminée (3 semaines pour l'Okapi) dans une atmosphère sans oxygène.

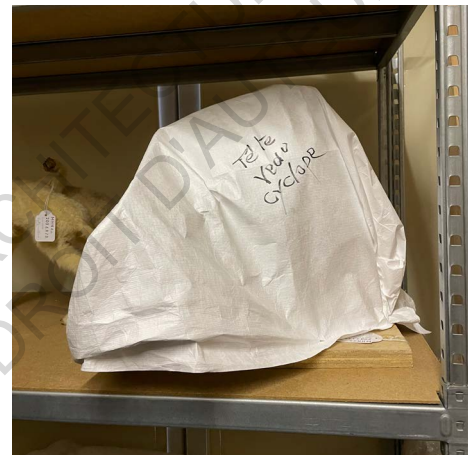
En bas, photo de l'Okapi dans les réserves du muséum d'Angers, Michel Beucher est également présent.



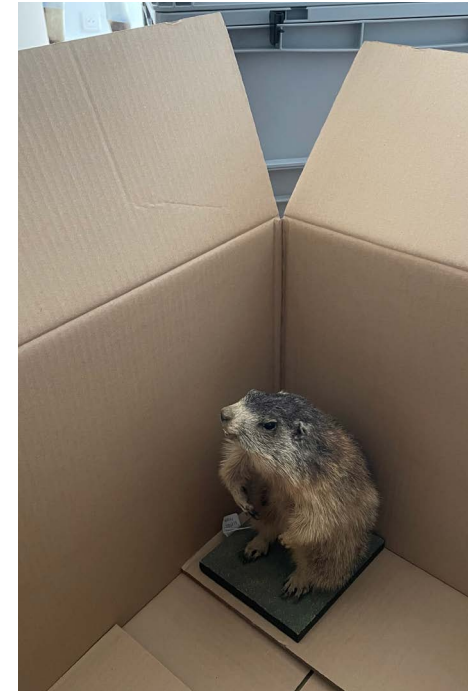




Photos des réserves du muséum d'Angers



Il s'agit d'un véritable «monstre», comme Michel les appelle



Une marmotte qui attend patiemment qu'on la restaure



Crapauds mis en scène devant des verres d'un maître verrier

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# À l'échelle de la galerie

La mise en scène



# Étude de cas

## La galerie zoologique de Nantes



### HISTOIRE

\*

L'actuel muséum de Nantes, situé place de la monnaie, a été conçu par Gustave le Prévost de Bourgerel et ouvert au public en 1875. Conçu pour accueillir les collections d'histoire naturelle, il dispose des meilleures conditions de conservation et d'exposition de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, à savoir : un espace hermétique à l'humidité, un éclairage zénithal et de grands pans de mur linéaires, permettant de présenter les objets sans interruption. Le directeur de l'époque, Edouard Dufour dessine d'ailleurs lui-même le mobilier dédié<sup>1</sup>, en l'imaginant pouvant évoluer au fur et à mesure des années et de l'accroissement des collections.

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, face au désintérêt du public, lassé par la monotonie et l'abondance d'informations parfois un peu indigestes, une réorganisation de la salle de zoologie est initiée dans une démarche plus pédagogique vis-à-vis des visiteurs. Ainsi les animaux naturalisés sont présentés par groupe d'espèces ayant chacune une étiquette explicative avec un planisphère indiquant leur localisation dans le monde, ces informations sont accompagnées d'aquarelles mettant en scène les animaux dans leurs milieux naturels. Dans les années 60, il devient nécessaire de créer des lieux de stockage supplémentaires pour faire face à l'agrandissement des collections et protéger les spécimens trop fragiles pour être exposés. De gros travaux sont donc faits : une réserve est créée au-dessus de la salle de zoologie et la verrière disparaît, l'esthétique intérieure est également revue selon la mode de l'époque.

Mais finalement dans les années 2000, le processus inverse est réalisé, on enlève les éléments de décoration qui avaient été ajoutés et on restitue son état d'origine à la salle : ainsi le parquet est de nouveau visible et le mobilier est restauré, en revanche les aménagements intérieurs sont repensés et épurés pour permettre plus de souplesse à la muséographie. En 2007, la salle de zoologie telle que nous la connaissons est inaugurée. Elle a donc aujourd'hui plus de 15 ans et devrait être refaite dans les années à venir<sup>2</sup>, d'une part

1. Edouard Dufour avait prévu que les vitrines puissent évoluer avec la création d'un couloir de 1m sous la mezzanine

2. A priori l'ensemble du musée serait en travaux entre 2025-2028

Ci-contre, photos de la galerie à différentes époques, en haut, en 1875, en bas, en 1972  
© Muséum de Nantes

pour répondre aux nouveaux critères de conservation, le bâtiment actuel n'étant pas très bien isolé les collections souffrent des écarts de température ; d'autre part, pour créer un fil conducteur reliant l'ensemble des collections du musée, selon le souhait d'Éric Guiho, conservateur du musée.

## PRÉSENTATION

\*\*

La salle de zoologie située au premier étage, s'organise selon l'arbre phylogénétique du groupe des vertébrés, les sous-classes d'animaux s'alignent donc selon un « *argument de classification* »<sup>3</sup>. Mais attention cette présentation linéaire peut être trompeuse : si les animaux sont présentés par ordre d'apparition dans le temps, cela ne signifie pas que certaines espèces soient plus primitives que d'autres, car comme nous l'avons vu tous les êtres vivants sont au même niveau d'évolution.

Une exception est faite dans cette organisation : les oiseaux sont présentés à part, au niveau de la mezzanine. La collection du Muséum de Nantes étant très riche, un espace entier leur est dédié et près de 700 espèces d'oiseaux y sont exposées !

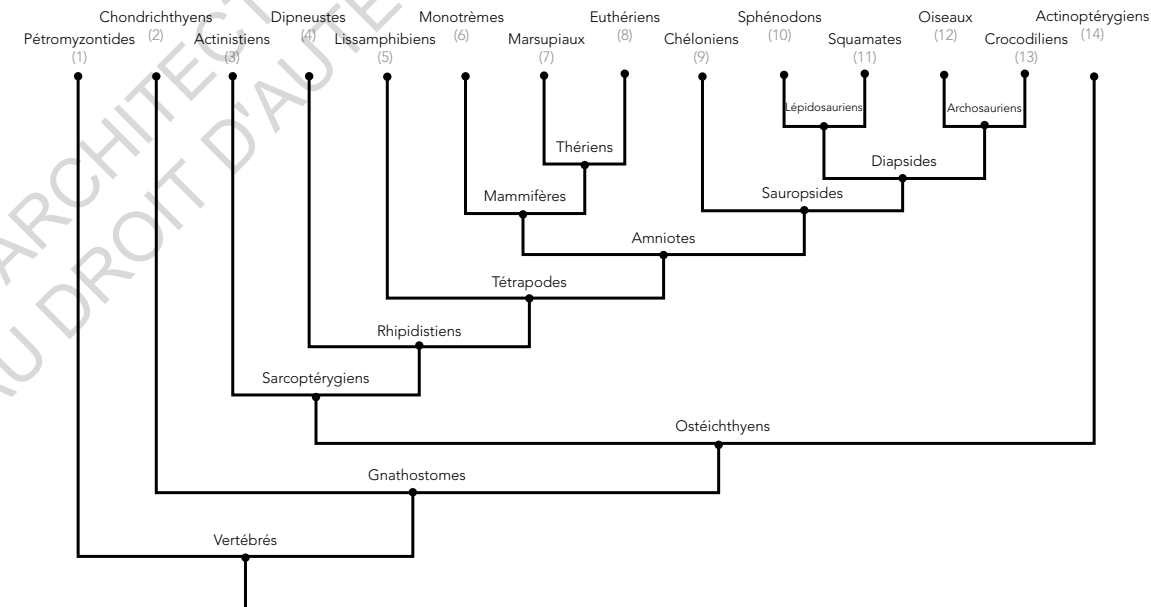
Au centre de la pièce, des squelettes ont été installés et notamment celui d'un rorqual commun de 18,60m, suspendu au-dessus d'un plancher vitré donnant sur la galerie de paléontologie.

Les animaux naturalisés, contrairement aux squelettes, sont tous placés derrière des vitrines, qui ne sont quasiment jamais ouvertes : Éric Guiho confie que ça n'a encore jamais été nécessaire depuis son arrivée au Muséum, il y a trois ans. Ainsi aucun entretien quotidien n'est effectué, mais à l'entendre cela est loin d'être obligatoire.

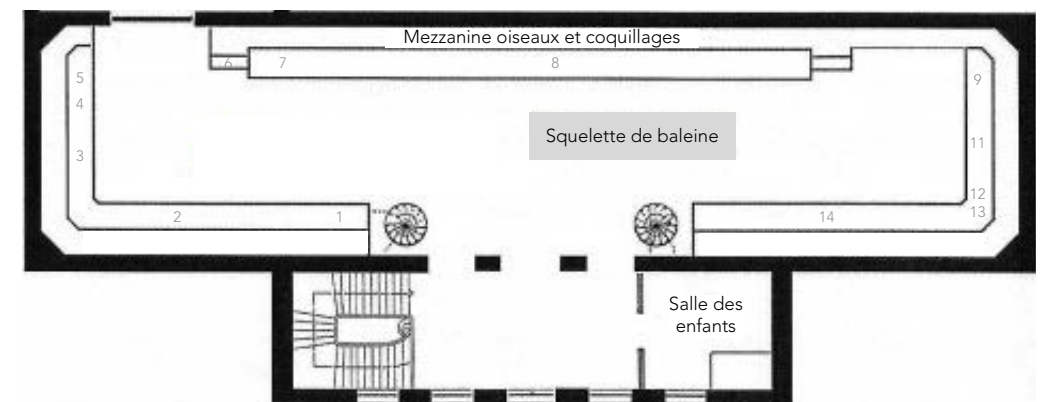
Pourtant, quand je regarde de plus près les animaux, je me rends compte que certains semblent en mauvais état, comme l'éléphante de 18 mois, morte à la foire commerciale de Nantes en 1934 et dont le contour des yeux est craquelé et laisse apparaître ce qu'il y a en-dessous. Éric Guiho a beau me dire qu'ils surveillent de près l'évolution de son état, je me demande si c'est la norme de constater les dégâts sans intervenir. En comparant plus tard avec

3. Mots d'Éric Guiho lors de l'entretien

ma visite au Muséum d'Angers, je comprendrais que cela dépend vraiment de la politique du musée, là-bas, les animaux exposés sont époussetés et traités toutes les semaines et des restaurations sont faites au quotidien. Mais les conditions et moyens ne sont pas les mêmes, car à Nantes, ils n'ont pas de taxidermiste.



Arbre phylogénétique des vertébrés

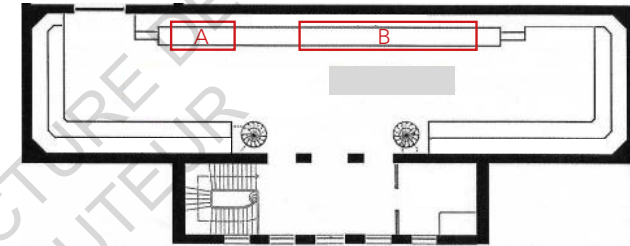


Plan de la galerie zoologique au R+1



Les animaux naturalisés sont accompagnés d'informations à leur propos organisées selon une charte graphique : les sous-classes sont signalées par un panneau vertical (1) expliquant les caractéristiques communes du groupement d'espèces et l'arbre phylogénétique est à chaque fois représenté avec une mise en valeur de la branche concernée. Des étiquettes (2) à côté des animaux indiquent leur espèce, et le long des vitrines, des informations plus précises sur les spécimens présentés sont réunies sur une bande grise (3), on peut ainsi avoir le nom scientifique de l'espèce, la localisation, le sexe et éventuellement l'âge. Parfois, des vidéos (4) mettent en scène les animaux dans leur milieu naturel. Pour les spécimens exposés dont le muséum connaît l'histoire individuelle, des fiches de couleur verte (5) viennent en complément.

Extraits de l'élévation des mammifères



## LECTURE ET DEDUCTION

\*\*\*

Dans la salle de zoologie, tous les animaux sont montés dans des poses statiques, qu'on pourrait qualifier de naturelles, dans le sens où ce sont des positions « *qu'on pourrait voir dans la nature* »<sup>4</sup>.

Quand je réalise mon élévation, le premier constat que je fais devant cette vue globale est que seul certains gros mammifères ont la gueule ouverte, ce qui leur prête une allure menaçante, comme le tigre (1), le léopard (2), le lynx (3), le loup (4), l'ours polaire (5) ou encore le sanglier (6). A noter qu'il s'agit d'animaux ayant déjà dans nos imaginaires un caractère agressif ou dangereux. Ce choix peut sans doute être argumenté sous le prisme de l'intérêt scientifique et pédagogique, mais pourquoi choisir de le faire uniquement avec ces animaux-là plutôt que d'autres ? Un autre fait qui mérite d'être interrogé porte sur la disposition des espèces les unes par rapport aux autres, notamment concernant la vitrine des mammifères composée des monotrèmes, marsupiaux et euthériens. En effet au centre de celle-ci, et donc en face de l'entrée, se trouvent les primates accolés aux félins, et de ce groupe ressortent les deux plus grands spécimens : à savoir l'homme (7) et le lion (8).

4. Mots d'Éric Guiho lors de l'entretien

5. Il existe d'ailleurs d'autres dessins animés où les rois sont des singes, comme *Madagascar* ou *Le livre de la jungle*



6. Le Lion, extrait du Bestiaire d'Apollinaire publié en 1911 et illustré par Raoul Dufy. Apollinaire le désigne comme un « *roi chu* » par notre faute et réduit à sa condition de captif

Il est visiblement difficile de se détacher de la place centrale historiquement accordée à l'homme dans les sciences, puisque nous pouvons encore la lire spatialement aujourd'hui. Pour aller un peu plus loin, la position du lion peut également être le révélateur de symboles inconscients qui persistent : le lion n'est pas n'importe quel animal, il est souvent désigné comme le « roi » des animaux, aussi bien dans des dessins animés comme *Le roi lion*<sup>5</sup> que dans des poèmes du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>6</sup>. Ainsi le retrouve-t-on aux cotés de l'homme, son statut d'animal supérieur ne semblant pas totalement étranger au notre.

Comme je l'ai expliqué plus haut, la répartition des objets dans la pièce est relativement simple. Au centre les squelettes, et derrière les vitrines, les animaux naturalisés. A une exception près : les primates. En effet seuls les plus petits sont naturalisés, des plus grands, nous n'avons que les os. Pourtant, sur les photos d'archives, j'ai constaté que le musée possédait des montages de grands singes. Cette décision a sans doute été prise pour renforcer esthétiquement l'impression que l'homme est un primate comme un autre, il se glisse au milieu des squelettes abolissant l'ancienne hiérarchie linéaire des collections d'anatomie comparée. Néanmoins cela révèle un paradoxe : l'homme est certes un animal mais il n'est pas question de le naturaliser !





« *Accepter qu'un musée scientifique soit l'équivalent du Louvre* »



Cette citation de Paul Chemetov recueillie aux tables rondes organisées pour les 20 ans de la Grande galerie de l'évolution<sup>7</sup>, pose la question du statut du Muséum d'histoire naturelle, et par là celui des objets qu'il contient. Plus tard à ce même débat, Chemetov ajoute « *L'objet scientifique exposé devient un objet d'art* ».

Ainsi intervient la notion de muséographie, il s'agit d'être dans une démarche de mise en valeur de l'objet, ici les animaux naturalisés, dans une optique pédagogique de transmission et non plus de recherche. Une transition qui ne s'effectue pas toujours de manière fluide : le statut artistique se faisant parfois au détriment de l'objet scientifique, ou l'inverse. Les architectes et muséographes de la rénovation du muséum de Paris témoignent de nombreuses réunions houleuses entre eux et les scientifiques lors des travaux : Les chercheurs, réticents de voir les collections quitter leurs labos exigeaient des conditions de conservation optimales dans la galerie, des conditions qui quelquefois étaient difficiles à garantir ou ne pouvaient se vérifier que dans le temps. Dans le documentaire *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert<sup>8</sup>, une discussion entre une spécialiste des insectes et Paul Chemetov est filmée, la scientifique est inquiète au sujet de l'étanchéité des vitrines à la poussière, la disposition des insectes ne permettant pas de les dépoussiérer. Mais l'architecte ne peut pas lui certifier l'efficacité du dispositif.

Pour l'instant je n'ai pas encore visité de musée qui soit épargné par les conditions de conservation induites par l'exposition. A Paris, les animaux de la caravane africaine, qui ne sont pas placés derrière des vitres, présentent eux aussi des zones de peaux attaquées par les mites, tout comme l'okapi à Angers. Et à Nantes, nous avons vu que certains cuirs d'animaux ne résistaient pas à la sécheresse du lieu (et sans doute au manque d'entretien quotidien ...).

7. Tables rondes pour les journées du Patrimoine et les 20 ans de la Grande Galerie de l'Évolution, 2014, 1/5 *La genèse de la Grande Galerie de l'Évolution*

8. Documentaire qui suit la rénovation de la Grande galerie de l'évolution [59 minutes, 1995]

Ci-contre, photo à la Grande Galerie de l'Évolution à Paris

« (...) Quand on monte une exposition le principal n'est pas de montrer nos collections, mais d'illustrer un propos. Donc on va essayer de présenter un concept, une idée, un contenu scientifique. »<sup>9</sup> Éric Guiho

Le rôle du muséographe, outre le fait de répondre aux critères de bonne conservation des animaux, est de se faire médiateur du propos scientifique. Il s'agit en quelque sorte de le traduire en le rendant accessible à tous et d'en proposer une retranscription dans l'espace, comme pourrait le faire un scénographe pour une pièce de théâtre. Ainsi, le muséographe ne part pas de rien, avant toute chose il doit monter avec les scientifiques une sorte de synopsis, le discours que le musée souhaite communiquer. Ce discours doit être bien ficelé car il sera la base d'un parcours physique. Il doit à la fois présenter des faits scientifiques techniques mais également être suffisamment compréhensible pour s'adapter à tous types de visiteurs. Il faut donc prendre en compte à qui on s'adresse, par exemple le vocabulaire, la complexité des informations ne sont pas les mêmes s'ils sont destinés aux enfants ou aux adultes. Et cela n'est pas seulement vrai pour le discours écrit, mais également à l'échelle des corps humains : la distance à parcourir dans une exposition n'est pas vécue de la même manière par tous les usagers, tout comme la hauteur des panneaux et tout ce qui peut se rattacher au confort visuel, cela va de la taille des caractères à l'éclairage des objets exposés.

Toutes ces données à prendre en compte, tant au niveau de la mise en valeur des objets, que de la réception auprès du public renvoient à un autre univers, celui du théâtre. On le retrouve d'ailleurs dans le vocabulaire utilisé, le synopsis est en fait un scénario. Michel Van Praët qui a rédigé en partie celui de la grande galerie de l'évolution, parle du projet comme « d'un spectacle en 4 actes, découpés en scènes »<sup>10</sup>. René Allio<sup>11</sup>, homme de cinéma, en charge de la mise en scène de ce projet, aurait déclaré au moment de la livraison « Nous avons fait une très belle pièce de théâtre ».

Dans le documentaire sur la galerie, nous pouvons le voir, donner des instructions pour ses « acteurs immobiles », il

9. Mots d'Éric Guiho lors de l'entretien

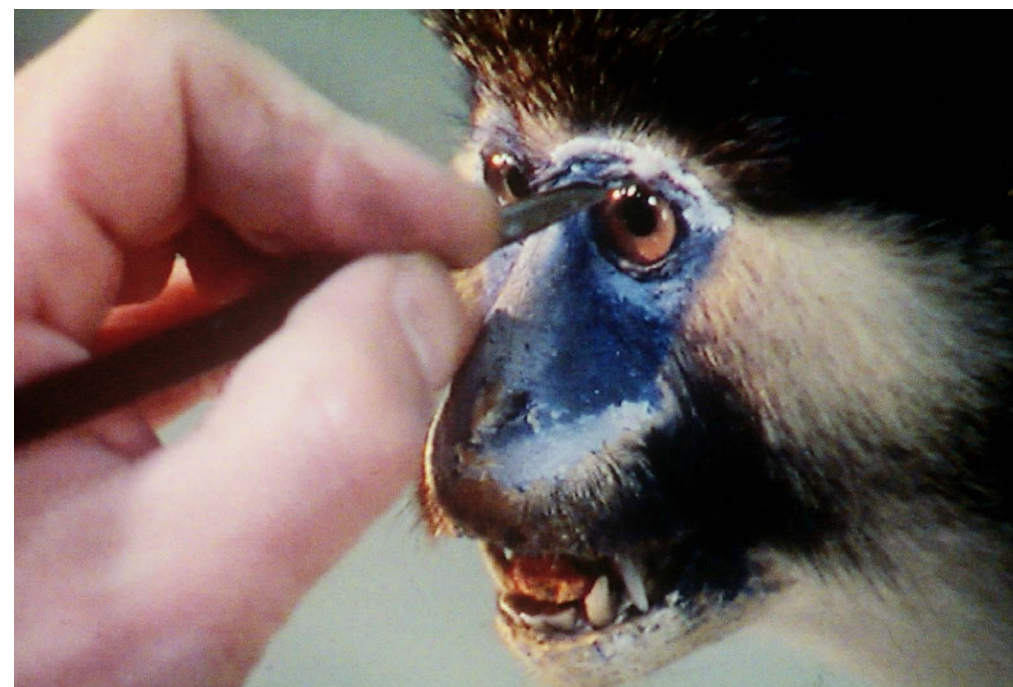
10. M. Van Praët dirige le service d'Action pédagogique du Muséum de Paris. Ces propos ont été recueillis lors des tables rondes 5/5 : Une scénographie toujours innovante

11. René Allio était, entre autres, réalisateur, scénariste et scénographe

s'agit de les disposer de manière à les rendre « interactifs » et plus « vivants », il joue notamment sur le regard des animaux : entre eux mais également vers le public, comme s'ils pouvaient notifier notre présence et cherchaient à communiquer avec nous.

Il est intéressant de constater que Nicolas Philibert utilise également ce procédé dans son film, le montage alterne scènes du quotidien de la rénovation et plans fixes des animaux qui semblent regarder droit vers l'objectif de la caméra, incarnant ainsi leur présence : silencieusement, ils semblent constater les avancées du projet.

De plus, dans le documentaire, de la même manière que les comédiens sont maquillés avant un spectacle, les taxidermistes effectuent les dernières retouches sur les animaux naturalisés. Plumeaux et pinceaux à la main, ils coiffent les fourrures et les plumages, ravivent les couleurs des cuirs et écailles, s'empresent de les apprêter avant l'ouverture finale au public.



Photographie du documentaire © Nicolas Philibert



# Le diorama

## Une nature fantasmée



Les mises en scène avec les animaux naturalisés atteignent sans doute leur paroxysme au moment de l'arrivée des dioramas. Inventé par Louis Daguerre, le premier théâtre du diorama voit le jour à Paris en 1822, il s'agit d'un amphithéâtre tournant sur lui-même, s'arrêtant devant différentes scènes grandeur nature. Chaque fond est soigneusement peint à la main selon des techniques bien précises<sup>12</sup> : le devant et l'arrière de la toile ne sont pas réalisés de la même manière afin qu'en fonction de l'éclairage la peinture puisse se transformer, donnant ainsi l'impression qu'elle est animée. Par la suite, pour accentuer cette illusion, les mises en scènes sont complétées par des objets tridimensionnels, les animaux naturalisés font alors leur apparition dans ce type de représentation. Ce spectacle décrit comme « *total* »<sup>13</sup> rencontre un immense succès auprès du public, qui, pris au piège par les procédés optiques, n'arrive plus à distinguer le vrai du faux.

En France, le diorama émerge dans les muséums d'histoire naturelle à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, période comme nous l'avons vu, où il devient nécessaire d'opérer des changements afin de ramener des visiteurs dans ces lieux désertés. Le diorama se situant à l'origine dans la catégorie du divertissement, se présente donc comme un bon intermédiaire pour mettre en valeur les animaux naturalisés : il s'agit de stimuler l'imagination du visiteur en reproduisant des scènes où l'animal est en action dans un contexte. Ainsi on ne s'arrête plus à la représentation de l'animal seul mais on prend en compte son environnement, ses modes de vie et d'interaction avec ses congénères. Le procédé est simple et ressemble à celui du théâtre de Louis Daguerre, seulement les scènes sont fixes et une fois terminées ne sont pas amenées à se métamorphoser. C'est donc au spectateur de se déplacer de diorama en diorama, comme il le faisait avant d'une espèce à une autre, mais maintenant que les animaux sont accompagnés d'une imitation de leur milieu naturel, nous pourrions presque dire « d'une partie du monde à une autre », si tenté qu'un

12. Le résultat final est appelé un « *daguerréotype* » du même nom que son créateur

13. D'après Le chapitre *Invention et diffusion d'un nouveau spectacle* écrit par Erkki Huhtamo dans le catalogue de l'exposition *Dioramas*

Ci-contre, *Gorilla*, 1994 photographie argentique de © Hiroshi Sugimoto Il s'agit du diorama du « *Géant de Karisimbi* » réalisé par Carl Akeley qui est exposé au muséum de New York

territoire puisse être réduit à une portion de moins de 20m<sup>2</sup>.

Ainsi dans les musées, le plus souvent, les dioramas s'organisent de la manière suivante<sup>14</sup> : Le fond, qui est peint, représente un paysage réel ou inventé, il peut être plan ou incurvé. Les animaux naturalisés sont placés devant, souvent dans des attitudes qui se répondent ; autour d'eux des éléments de décor tridimensionnels imitent la nature. Le tout est placé derrière une vitre et est éclairé de façon à coïncider avec la temporalité de la journée définit par l'arrière-plan.

Chaque élément ajouté est une nouvelle information intégrée, plus ou moins consciemment par la personne qui observe, et par ce biais vient nourrir l'imaginaire que nous avons de l'animal et son habitat. Ces éléments additionnés produisent la scène finale qui est au service du récit que l'on souhaite transmettre. Seulement, ce récit n'est qu'un résumé, un condensé de la réalité, tout comme le diorama ne représente qu'un fragment de territoire, quand celui-ci n'est pas inventé, dans une temporalité bien précise. Encore une fois, pris au piège de la ressemblance, il peut y avoir des confusions entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Or le diorama n'est qu'une reproduction subjective de la nature, une nature qui est souvent réduite à son aspect « sauvage » et « primitif », exempte de la présence de l'homme. Par exemple, Hiroshi Sugimoto, photographe ayant travaillé sur le sujet, écrit dans un article<sup>15</sup> que les dioramas le renvoie à une « *nature vierge, sans artifice, d'avant l'apparition du genre humain, la nature à l'état sauvage* ». Ce qu'il définit alors comme « *sauvage* » est en fait une représentation totalement fantasmée et aseptisée de la nature, d'ailleurs quelques lignes plus loin il la compare au jardin d'Eden : « *Même si la présence des hommes n'y est pas totalement absente, l'environnement naturel reste celui de l'Eden, avant qu'Adam et Eve n'en soient chassés* ».

C'est finalement une vision du monde animal qui nous place dans une position de toute puissance, car nous nous définissons à la fois en-dehors de lui mais également comme étant facteur de destruction de ce monde, comme

14. D'après l'article *Anatomie d'un diorama*, 2006 de Stephen Christophe Quinn

15. *Nature peu naturelle*, 2014, Hiroshi Sugimoto. Publié dans le catalogue de l'exposition *Dioramas*

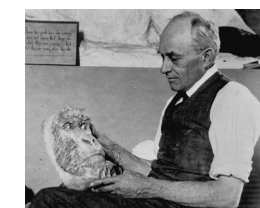
si sans notre présence il restait inchangé. Or cela est faux, tous les organismes vivants évoluent, nous avons certes une grosse part de responsabilité quant aux dérèglements environnementaux de ces dernières années, mais imaginer une nature qui dans le passé aurait été « vierge » et « sans artifice » c'est placer les êtres qui la peuplent dans une catégorie très éloignée de la nôtre, une catégorie qui ne me paraît pas appartenir au vivant. Et quelque part ce récit qui de prime abord ne semble justement pas parler de nous, être humain, ne fait en somme que ça : car ces mises en scène ne parlent pas de réalité animale mais de fantasmes humains.

« *Les machines [dioramas] sont des cartes du pouvoir, des moments figés de relations sociales qui, à leur tour, menacent de gouverner le vivant.* »<sup>16</sup>

Dans *Le patriarcats de Teddy Bear*, Donna Haraway décortique la composition des dioramas de l'African Hall de l'American Museum of Natural History à New York. Selon elle, le choix des spécimens présentés, ainsi que leur disposition dans l'espace répondent à des normes de notre société. En effet tous les animaux naturalisés remplissent des critères semblables : ils sont ce qu'on pourrait appeler de « beaux » spécimens, dans le sens forts et bien proportionnés, on ne voit pas par exemple d'individus âgés. Les interactions des animaux répondent également aux stéréotypes de genre de l'Amérique du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>17</sup>.

Une histoire assez intéressante pour être citée dans cette partie est celle du Géant de Karisimbi, un gorille naturalisé appartenant à un diorama de l'African Hall. Ce gorille a été d'abord observé de longues semaines lors d'une expédition en 1921 dans les forêts équatoriales du mont Mikeno. A la fin du voyage, il est tué afin d'être naturalisé par la même personne qui l'avait étudié, Carl Akeley, un taxidermiste de renom et spécialiste de ces grands primates.

Plus tard, confronté au sens de son geste Akeley écrira : « *Alors que [le gorille] se trouvait au pied de l'arbre, il m'a fallu toute mon ardeur scientifique pour ne pas me sentir comme un meurtrier. C'était une magnifique créature ; il avait le visage d'un géant aimable qui n'aurait fait aucun*



Photographie de Carl Akeley qui contemple le masque en plâtre du Gorille

16. *Le patriarcats de Teddy Bear*, taxidermie dans le jardin d'Eden, 1984, Donna Haraway. Publié dans le catalogue de l'exposition *Dioramas*

17. *l'African Hall* réalisée par Carl Akeley ouvre en 1936

mal, sauf peut-être en état de légitime défense ou pour défendre ses amis. De nous deux, c'était moi le sauvage et l'agresseur. »

Malgré tout, une fois rentré il réalise la taxidermie.

Donna Haraway écrit à ce propos qu'à partir du cadavre du primate il « obtint une réalisation plus parfaite que ne l'était l'organisme vivant ; il atteignit son véritable but, une nouvelle genèse ». Ainsi le souhait de Akeley est réalisé, au nom de la science le gorille est défait de son statut d'individu au profit de celui de représentant de l'espèce. Face au diorama final, la lecture que nous avons de son attitude est à l'opposé de la description faite par Carl Akeley, le « géant aimable » a laissé place à un animal menaçant, debout il regarde vers le visiteur et se tape le torse dans une attitude défensive, devant lui une femelle et son petit sont accroupis et se regardent, ne semblant pas concernés par notre présence.

Dans cette histoire, outre les codes normatifs et stéréotypés que nous pouvons relever dans la mise en scène finale, il me paraît intéressant d'analyser la réaction de Carl Akeley qui semble atteint par le doute au moment de passer à l'acte. Pourtant à ce moment, il a une carrière dans la taxidermie bien avancée et a tué la plupart des spécimens qu'il a naturalisés. Mais confronté à cet animal qu'il connaît, car il l'a observé, il ne parvient plus à nier son individualité.

Ce phénomène ne m'est pas entièrement étranger, car au musée je me suis plusieurs fois surprise à avoir plus d'empathie envers les animaux dont je connaissais l'histoire, comme l'éléphant du muséum de Nantes ou l'okapi d'Angers. L'artiste Agnès Rosse, dans son livre *Le zoo vidé* raconte l'autopsie de l'orang-outan Tubo, qu'elle a connu à la ménagerie. De par sa connexion avec l'animal, le récit qu'elle fait est beaucoup plus personnel que celui d'une personne extérieure. À la fin de son chapitre elle se demande à son tour, dans quelle position elle aimerait être naturalisée, questionnant de façon innocente la différence entre elle et Tubo.

En réalité il existe aussi des dioramas mettant en scène des humains, appelés des dioramas ethnographiques. Il

s'agit la plupart du temps de représentations de peuples autochtones avant la colonisation de leur territoire. Les intentions sont sensiblement les mêmes que celles des dioramas avec des animaux naturalisés, c'est une façon de conserver une « trace de leur passé glorieux situé avant le premier contact avec les Européens »<sup>18</sup>. Aujourd'hui plusieurs artistes contemporains autochtones s'appliquent à abolir le mythe du *vanishing indian* qui entretient une image stéréotypée des « indiens » : courageux et braves mais destinés à disparaître.

Kent Monkman, artiste ayant des origines criées, détourne le diorama et dénonce les idées fausses perpétuées dans les musées. Par exemple, dans son œuvre *Bête Noire*, en mettant en scène son alter-égo, Miss Chief, sorte de princesse inspirée des cultures traductionnelles nord-américaines, il réinterprète un diorama du Manitoba museum réalisé en 1970, en le confrontant à l'image des autochtones modernes et en corrigeant les erreurs historiques, notamment ce que sous-entend la pile de carcasses peinte dans le diorama d'origine. En effet, la disparition de masse des bisons a longtemps été attribuée aux Premières Nations, or cela est faux, elle est due à l'activité des chasseurs européens et débute d'ailleurs au moment de la colonisation.

18. Citation extraite de l'article *Bête Noire* de Kent Monkman, la revanche par le diorama de Jean-Philippe Uzel, paru en 2015 dans le magazine *espace* n°109



Photo du Diorama de Kent Monkman, *Bête Noire*, réalisé en 2015



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# À l'échelle des corps

# Étude de cas

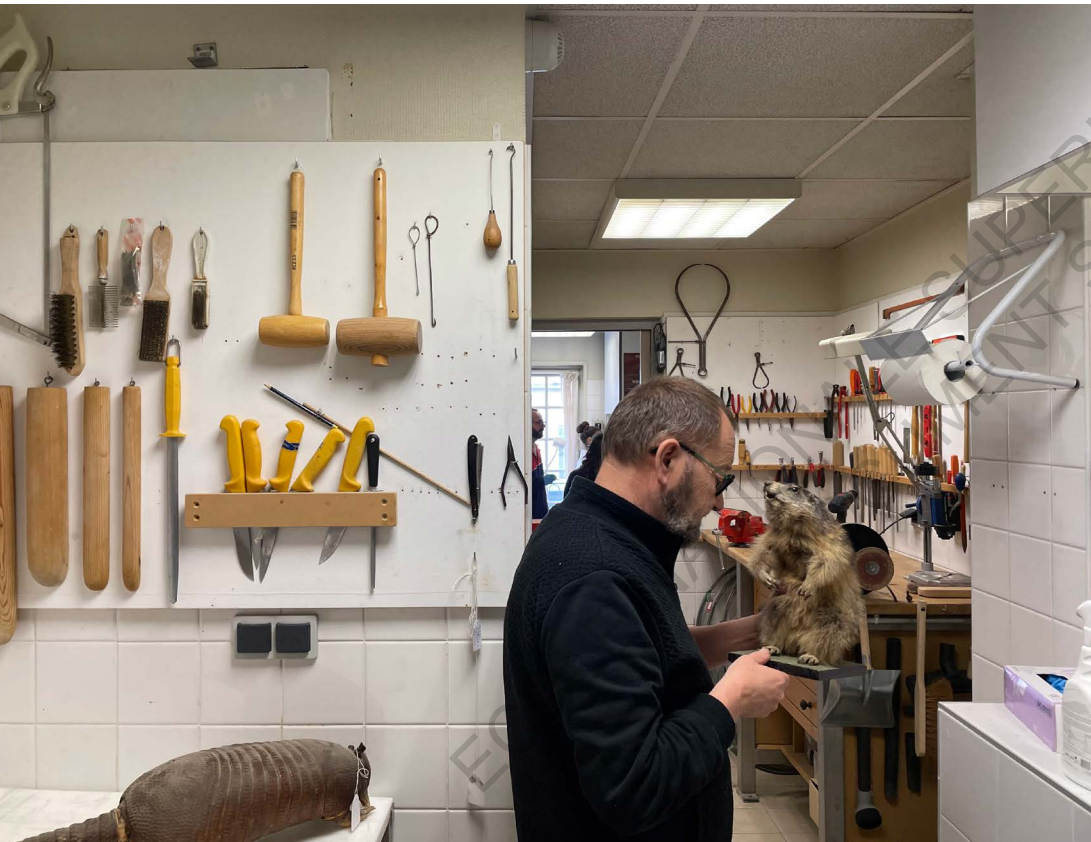
## Rencontre avec Michel Beucher

### NOTRE RENCONTRE

\*

Le contact de Michel Beucher m'a été donné par Éric Guiho, conservateur au muséum de Nantes, il ne le connaissait pas personnellement mais il savait que le muséum d'Angers possédait son propre taxidermiste. Après une première prise de contact par mail, Michel me propose de venir le rencontrer au musée.

Le matin de notre rendez-vous, je ne sais pas encore combien de temps il aura à me consacrer. Arrivée sur les lieux, Je me présente à la personne de l'accueil qui se charge de le prévenir de mon arrivée. Je profite de ces quelques minutes à l'attendre pour observer autour de moi. Le muséum d'histoire naturelle d'Angers est un endroit très différent de celui de Nantes : le hall est de forme circulaire et est éclairé par une grande verrière, les différentes salles d'exposition sont réparties tout autour. Plus tard, j'apprendrais qu'il s'agit d'un ancien hôtel particulier datant du début du XIX<sup>ème</sup> siècle et qu'il ne contient que les collections de zoologie. Un autre bâtiment est consacré à la galerie de paléontologie. Michel Beucher arrive de son labo, il est en blouse blanche et porte des lunettes rondes, j'avoue que c'est un peu l'uniforme du taxidermiste que j'avais imaginé. On se sert la main et il m'annonce qu'il a prévu de passer la journée avec moi. Il me propose de commencer par une visite du musée. Au début, nos échanges sont plutôt formels, mais assez rapidement Michel enclenche la conversation, il s'avère bon pédagogue et s'anime devant les animaux : il connaît l'histoire de chacun, il sait comment ils sont morts, qui les a naturalisés ainsi que leur parcours dans le musée. Petit à petit, j'ai l'impression d'être présentée à eux et les lieux me paraissent plus familiers maintenant que j'ai fait connaissance avec ses occupants. J'apprends que cela fera trente ans cette année qu'il a été engagé au muséum et que c'est lui qui a été à l'initiative de la galerie de taxidermie, qu'il a entièrement réalisé il y a 12 ans, des contenus des textes à la scénographie des objets. C'est l'exposition la plus détaillée à ce sujet en France, elle rassemble beaucoup plus



d'informations que celle de Paris.<sup>1</sup>

Après la visite il me demande ce que je souhaite faire, s'il y a des choses que je veux voir en particulier. J'hésite et je lui dis que je veux juste le suivre, j'ai l'impression qu'il est étonné, mais il décide de me faire visiter son labo, il faut juste qu'on passe récupérer une marmotte en réserve avant. Au fur et à mesure, on s'habitue l'un à l'autre, il comprend que je n'ai pas vraiment d'objectif en tête et se met à me commenter et m'expliquer tout ce qui se présente à nous. De temps en temps, je pose une question sur quelque chose que j'ai mal compris ou un objet qui m'interpelle. Je constate qu'il a le contact physique facile avec les animaux, mais quand je lui demande si je peux à mon tour les toucher, il me dit d'éviter à cause de l'arsenic qui reste encore sur certains montages. Je me demande s'il a conscience de caresser tous les animaux qui se présentent à lui.

#### SON PARCOURS

\*\*

Michel Beucher apprend le métier de taxidermiste auprès d'artisans dans le Loir-et-Cher en 1980, à l'époque la profession n'est pas encore réglementée. Le premier CAP de taxidermie est créé en 1982 et il le passe en candidat libre en 1985. Il est malheureusement licencié économique en 1986, et après une période de chômage il décide de s'installer à son compte en Sarthe, région d'où il est originaire. En 1993, il entend dire que le nouveau conservateur du muséum d'Angers est à la recherche d'un taxidermiste, il fait donc une candidature spontanée et est embauché.

Comme à l'époque le laboratoire n'existait pas encore, il partage son temps entre des petites restaurations le matin et l'accueil des visiteurs l'après-midi quand le muséum est ouvert. En 2000, il se consacre à la taxidermie à plein temps car les travaux du muséum sont terminés et il a enfin assez d'espace pour réaliser des montages.

En parallèle de son travail au muséum, il réalise aussi ses propres montages, notamment des chimères, une pratique de la taxidermie qui consiste à assembler différents animaux entre eux pour en créer un nouveau. Il est également photographe.

1. Au muséum de Paris il n'y a qu'une vitrine avec les étapes de montage d'une panthère

#### LE LABORATOIRE

\*\*\*

C'est un espace tout en longueur composé de trois pièces en enfilade. Les murs de la première salle sont tapissés d'étagères, elle sert de réserve à la collection d'entomologie, une petite partie est aussi destinée aux bocaux et aux éprouvettes.

La deuxième pièce est la salle de dépouillage, c'est l'endroit où Michel Beucher enlève la peau de l'animal. Mais avant il doit d'abord prendre ses mensurations. Pour cela, il utilise un ruban ou un compas d'épaisseur. Il redessine les différentes parties du corps à échelle 1 à l'aide de calques et reporte toutes les mesures dessus, tout sera remis au propre dans un cahier dédié. Il me montre d'ailleurs les dessins du chevreuil qu'il est en train de naturaliser, son crâne présente une anomalie, une bosse sur le front. Il a d'abord cru que c'était un troisième œil mais il s'est avéré que cette malformation vient d'une maladie sans doute due à l'albinisme de l'animal.

Une fois toutes les mesures prises, il prélève la peau, comme la position a été décidée en amont, il a déjà réfléchi aux endroits où il va inciser. Il me précise que c'est beaucoup plus propre que ce qu'on imagine. Quand la peau est enlevée il faut la nettoyer avant de la traiter, il prend donc le temps de bien enlever toute la graisse. Une fois cette étape passée, la peau est mise à tremper dans différents bains chimiques aux formules qui varient en fonction du type d'animal. Ils ont pour objectifs de rendre la peau imputrescible et de fixer définitivement les poils, les écailles ou les plumes. Ils sont faits soit dans de grandes bassines, soit dans l'évier, mais cela prend quand même de la place et pour les grands animaux, Michel fait externaliser le tannage de la peau.

De l'autre côté de la pièce, se trouve son établi avec de nombreux outils accrochés aux murs. Ils vont lui servir à créer la structure qui va remplacer le corps de l'animal : elle est composée d'une architecture métallique sur laquelle il va ajouter du volume avec de la fibre de bois ou de la mousse polyuréthane qu'il va venir sculpter après coup.



La dernière pièce est à la fois la salle de montage et celle de respiration. Il y a son bureau dans un coin, c'est ici qu'il effectue les recherches sur l'animal avant de commencer sa taxidermie. Dans le cas du chevreuil, il a fait des captures d'écran à partir de vidéos, car la pose qui va lui être donnée est plutôt dynamique et Michel a besoin de bien comprendre le dessin des muscles nécessaires au mouvement. Ce type de position est plutôt atypique pour une naturalisation destinée à un musée, les poses statiques sont en général privilégiées. Michel me dit qu'il n'a pas l'habitude, mais que c'est lui qui l'a suggéré et je sens qu'il est content de sortir de sa zone de confort<sup>2</sup>.

C'est donc sur la table derrière son bureau qu'il réalise la sculpture animalière, Pour le chevreuil il n'a pas fabriqué le mannequin lui-même, il a commandé un kit en 6 morceaux qu'il doit assembler puis refaçonner en fonction des mesures de l'animal. Pour lui, prendre le temps de bien redessiner les muscles aux bonnes dimensions est une question de déontologie, faire l'impasse sur ce travail constituerait un manque de respect vis-à-vis de l'animal.

La hotte d'aspiration sert essentiellement aux restaurations, car au muséum d'Angers la plupart des animaux naturalisés datent du XIX<sup>ème</sup> siècle. Or, à cette époque, on rencontrait déjà des problèmes avec les insectes et pour les repousser on enduisait l'intérieur des peaux de savon de bécoeur, un produit à base d'arsenic. Pour davantage de précautions, l'extérieur des animaux en était également saupoudré. C'est donc pour cette raison que lorsque Michel dépoussière un animal, geste qu'il fait avant chaque restauration, il se met sous la hotte d'aspiration.

2. Une référence des poses dynamiques est le taxidermiste Yves Gaumétou.

Ci-contre, Michel qui montre la position finale du chevreuil avec le montage en cours, la sculpture est en mousse polyuréthane



**Hotte d'aspiration**

Sert aux restaurations des pièces contaminées par de l'arsenic, elle permet de renouveler l'air

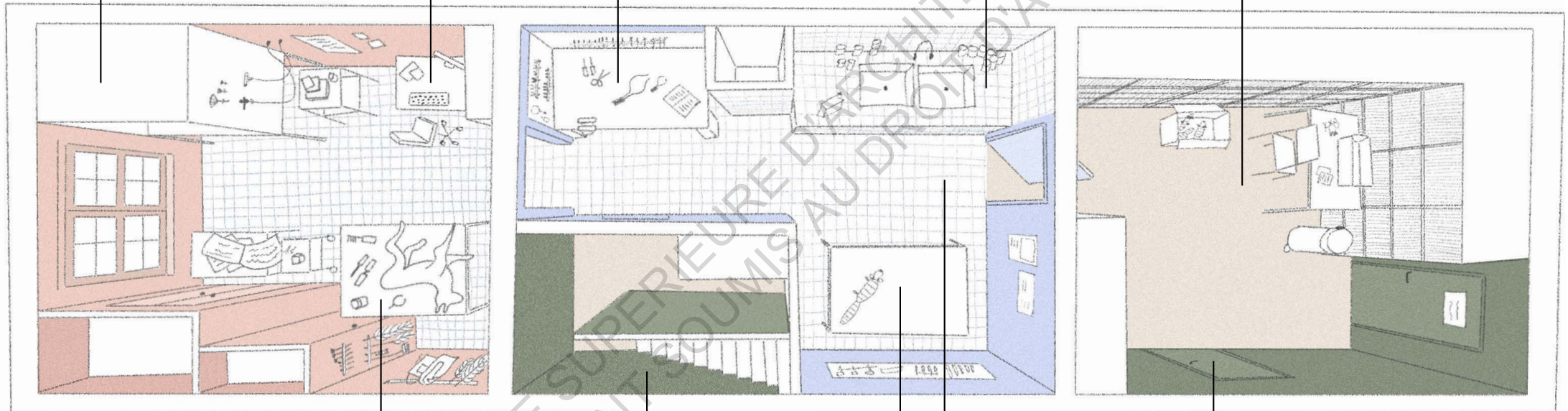
Établi avec les outils dont Michel se sert pour fabriquer la structure de l'animal naturalisé

Bureau où il effectue ses recherches avant d'entamer une taxidermie

Éviers où les peaux sont traitées  
Sur le bord, des bocaux contiennent des spécimens « en trempage »

**Réserve d'entomologie**

Les étagères sont pleines de boîtes remplies d'insectes



Escaliers qui mènent aux réserves du muséum

**Table de montage**

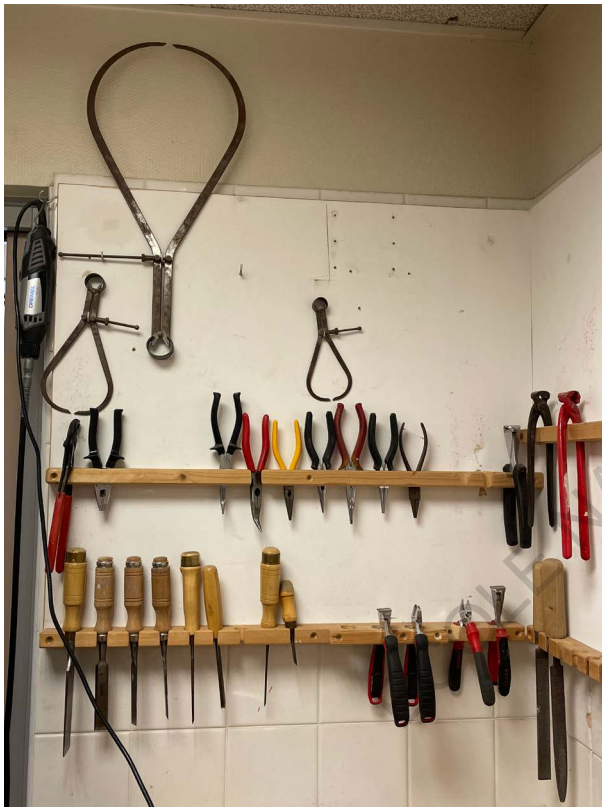
Consacrée à la sculpture du corps de l'animal et à l'assemblage final

**Salle de dépouillage**

Table où Michel prend les mensurations de l'animal, puis où il lui prélève sa peau

Porte d'entrée, accès au hall du musée





**Photos :**

À gauche, en haut, Marmotte abîmée

À gauche, en bas, Les outils au-dessus de l'établi

En haut, Les calques avec les mensurations du chevreuil

En bas, évier de la salle de dépouillage





## Du vivant, au mort, à la naturalisation

« Lui a été retrouvé écrasé sur le bord de route, ce renard là  
- Lui ? Ça va mieux là.  
- Ouais, il s'en est remis »

Deux personnes chargées d'inventorier les pièces à destination  
du muséum, discutent devant un renard  
[extrait 33'55]



Outre le ton humoristique, cet échange capturé dans le documentaire *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert, sous-entend que la taxidermie serait comme un « remède », qu'elle a en quelque sorte réparé l'animal en effaçant les traces de son accident. Loin de signifier la fin de quelque chose, c'est-à-dire la vie de l'animal, elle serait en fait la matérialisation d'un « après ». Un état particulier, visuellement identique au vivant, parfois même transcendé, rendu supérieur par les corrections qui y ont été apportées, mais pourtant privé de tout ce qui le caractérise.

“La taxidermie réalise le désir fatal de représenter, d'être une totalité ; c'est une politique de reproduction.”<sup>3</sup>

Donna Haraway

Malgré que le matériau principal, la peau, soit issu de la dépouille de l'animal, la réalisation du montage n'est rendue possible que par l'utilisation d'outils et de médiums artificiels.

Ne serait-ce que pour le tannage de la peau : celle-ci est traitée chimiquement, elle subit donc déjà une première transformation empêchant sa dégénérescence naturelle dans le temps. La structure définissant la forme de l'animal, quant à elle, est totalement fabriquée par l'homme, parfois le crâne est conservé, mais cela se fait plus rare pour les montages récents. Néanmoins cette architecture reste invisible car camouflée par la peau dont les coutures ont, elles-aussi, été dissimulées. D'ailleurs les incisions de départ sont souvent pratiquées en fonction de la position choisie : par exemple, dans le cas de Géant de Karisimbi qui est présenté debout, le torse bombé en avant et les bras levés, Carl Akeley a découpé la peau au niveau du dos. Finalement, des substituts utilisés, seuls les yeux en verre sont apparents, ce qui reste tout de même assez paradoxal, car le rendu final ne serait définitivement pas aussi réaliste sans eux. D'après l'anthropologue Lucienne Strivay<sup>4</sup>, ils ont une place importante dans la réalisation du montage, leur couleur, leur forme et leur brillance vont participer à l'expression de l'animal, mimer son intention et simuler sa présence.

3. *Le patriarcat de Teddy Bear*, taxidermie dans le jardin d'Eden, 1984, Donna Haraway. Publié dans le catalogue de l'exposition Diorama

4. Dans son article *Les messagers, configurations et reconfigurations en taxidermie* paru en 2019

Ci-contre, captures d'écran du documentaire de Nicolas Philibert

Or, réussir à invoquer cette présence, ce doute sur la mort de l'animal, est sans doute le but de toute taxidermie.

*« Le savoir scientifique annule la mort ; seule la mort d'avant le savoir était définitive, acte avorté dans l'histoire naturelle du progrès. »* Donna Haraway

Ainsi pendant le processus de taxidermie s'opère une transformation, l'animal qui était vivant et qui est maintenant mort est manipulé par l'homme. Et par ses soins il connaît une sorte de «renaissance», il atteint cet état intermédiaire d'animal naturalisé. Il possède les caractéristiques physiques et les symboles associés au vivant, mais malgré le fait que le mouvement soit suggéré, ses actions sont à tout jamais figées. Lors de l'entretien, Michel Beucher m'a confié ressentir des énergies dans son laboratoire, et notamment quand il travaille sur un montage, il se sent en profonde connexion avec l'animal. Il m'explique qu'au moment où il se retrouve face au corps dépouillé de sa peau, il éprouve un grand malaise : *«ça produit en moi une sorte de ... comme une frustration, je ne me sens pas bien... Il y a comme un manque»* me dit-il.

On est alors au milieu du processus, la peau gît, molle, privée de son maintien, les limites ont été abolies et l'animal a été littéralement vidé de sa substance d'être vivant, face à ce spectacle, on ne peut que le constater. Il ne reste plus qu'à aller au bout de la démarche, le reconstruire, le réparer : il faut redonner une forme à ce qui a été dissocié. On efface les causes de la mort, on découpe, nettoie, traite, fixe, tord, sculpte, façonne, assemble, coud, dissimule, peint, brosse, souffle ... Tant d'actions, invisibles elles-aussi à la fin, et qui nous donnent l'impression que «vaincre la mort» est une affaire facile.

De ce que je sais, la taxidermie n'a pas bonne réputation. J'avais moi-même, avant de commencer les recherches pour mon mémoire, une image assez sordide de cette profession. Le personnage qui me venait alors en tête étant celui de Norman Bates, le tueur schizophrène d'Hitchcock dans *Psychose*, dont le hobby principal (en-dehors de tuer des jeunes femmes) est la taxidermie, il a d'ailleurs momifié sa propre mère. Mais il s'agit en réalité d'un métier comme un autre. Les taxidermistes sont très méthodiques, ils n'agissent pas sous

le coup de l'instinct ou de pulsions lorsqu'il s'agit de préparer un animal, et comme le dit Michel Beucher *« (...) en fait, c'est plus propre que ce qu'on imagine »*.

Comme l'explique Michel, suivre ces étapes est aussi une question de respect des animaux, d'éthique. Il met un point d'honneur à redessiner la forme des muscles du chevreuil, même s'il n'est pas certain que ce travail soit visible une fois recouvert de la peau, mais cela contribue à la justesse de sa démarche.

Ainsi, la taxidermie s'inscrit dans une réflexion qui s'est faite en amont : autour d'une reproduction juste et pédagogique de l'animal ou d'un concept artistique qui peut être parfois plus engagé.

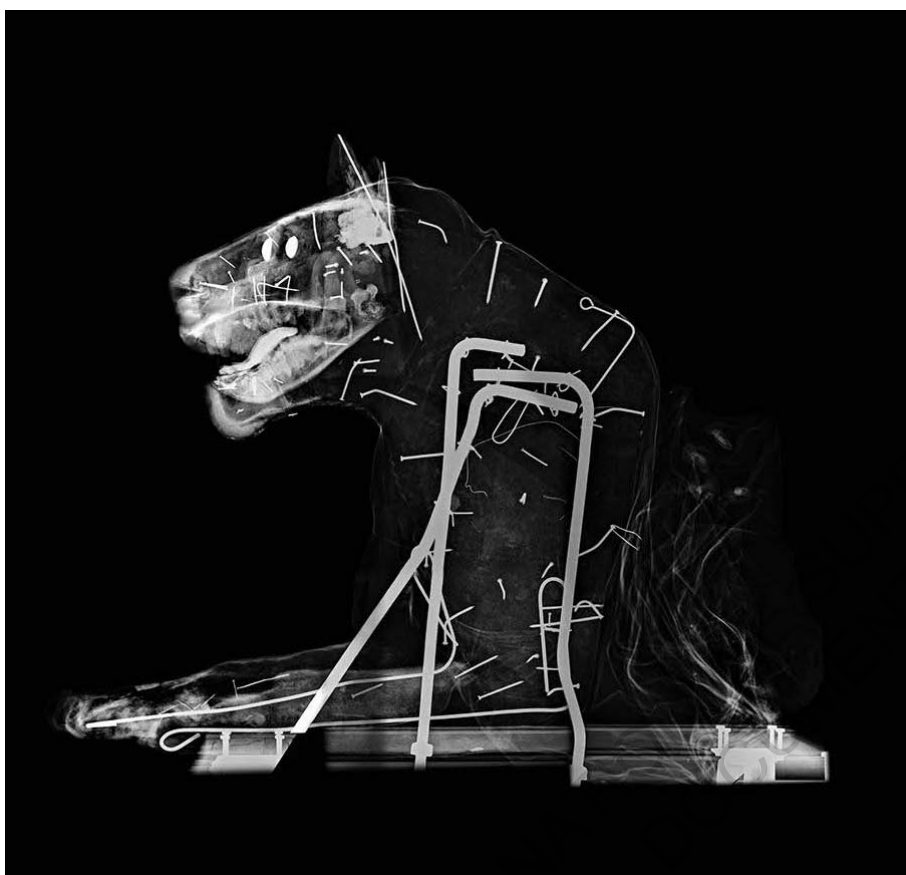
La relation qu'entretiennent les taxidermistes avec les animaux a beaucoup évolué depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, leur mentalité n'est plus du tout la même. Ils ne chassent plus eux-mêmes les animaux qu'ils naturalisent et tout est strictement contrôlé : les animaux proviennent pour la plupart de zoos ou d'accidents de la route. De plus, seuls les taxidermistes travaillant dans les musées ou ayant une dérogation préfectorale ont le droit de d'intervenir sur des espèces protégées.

Ils sont par ailleurs très soucieux que ces règles soient respectées. Michel m'a raconté être allé voir une exposition d'un artiste qui utilise des animaux naturalisés dans ses œuvres, pour celle-ci il les avait disposés en cercle et cimentés, dans le lot Michel a reconnu plusieurs oiseaux protégés, il m'a partagé sa colère et son incompréhension de comment cela avait pu être autorisé.

Lucienne Strivay décortique cette relation et son évolution dans ces travaux. Elle explique notamment que les taxidermistes, autrefois au service des naturalistes, ce sont progressivement détachés de leur façon de percevoir les animaux naturalisés. Les naturalistes, avec leur vision de scientifique, les considèrent davantage comme des objets au contraire des taxidermistes qui les envisagent comme des êtres qui ont été vivants et auxquels ils peuvent s'identifier, sensation décrite par Michel Beucher. Par exemple, un des professionnels que Strivay interroge se décrit comme animiste, un autre, Jack Thiney, aimerait que les animaux naturalisés puissent avoir un statut distinct de celui d'objet ou d'animal.

# Un objet particulier

## Scientifique, historique, artistique



À la fin du processus de taxidermie, l'objet final réalisé, l'animal naturalisé, possède plusieurs statuts. Ces différentes identités dépendent à la fois des intentions de la personne l'ayant montée mais également du regard qui sera porté sur lui une fois qu'il sera exposé.

Il est tout d'abord une source d'informations, sorte de banque de données de l'animal qu'il représente, il est en cela un objet scientifique. La taxidermie nous informe de ses dimensions, ses proportions, son allure en générale et sa façon de se déplacer, mais elle apporte également son ADN et son patrimoine génétique. Ainsi avec l'évolution des outils scientifiques et des techniques, des informations peuvent encore être découvertes aujourd'hui. Les spécimens naturalisés dont les espèces sont maintenant éteintes, peuvent aussi servir de base de comparaison pour l'étude d'animaux actuels.

Ainsi l'animal naturalisé a également une valeur historique, qu'on ne lit pas seulement sous le prisme de la science. Comme l'explique très bien Michel Beucher dans l'entretien, les pièces anciennes sont aussi le témoignage de savoirs de leur époque. Dans son exposition sur la taxidermie, il met d'ailleurs en scène trois oiseaux naturalisés au XIX<sup>ème</sup> par des personnes différentes, chacun accompagné de radios permettant de voir l'intérieur des montages. On constate alors que les techniques diffèrent d'un montage à l'autre, jouant sur la qualité de la taxidermie. Dans un des cas, le travail n'est fait «qu'à moitié» car l'architecture métallique ne s'étend pas jusqu'aux ailes. En revanche, pour les deux autres oiseaux, c'est le cas, mais on constate que la structure d'un des montages est plus brouillonne, notamment au niveau des articulations où le fil de fer est très torsadé<sup>5</sup>. Le travail a donc été réalisé par un amateur plutôt que par un professionnel.

Le fait de voir l'intérieur sans avoir à ouvrir l'animal est très important pour Michel, cela lui permet d'en apprendre davantage sur le spécimen sans pour autant intervenir



5. Radio d'un des oiseaux  
© Michel Beucher

Ci-contre, *Savane De L'est* de la série *Heart Lines*, 2016  
Portrait aux rayons X de  
© Revital Cohen & Tuur Van Balen



dessus, ce qui signifierai prendre le risque de le détériorer. C'est pourquoi, avant toute restauration, les taxidermistes doivent faire ce qu'on appelle un « constat d'état », une sorte d'inventaire des informations qu'ils ont récolté sur l'animal naturalisé tel qu'il est avant d'intervenir dessus. Ce constat va leur permettre de poser un diagnostic, et de prévoir une méthode d'intervention.

La restauration dont Michel Beucher est le plus fier est celle d'un crocodile issu des collections privées d'un chatelain de la région<sup>6</sup>. Pressentant que c'était une pièce rare et assez ancienne, mais n'ayant que très peu d'informations à son sujet, il a réalisé tout un travail d'enquête pour déterminer son origine et réussir à le dater. Il a, dans un premier temps, effectué une recherche documentaire, afin de retracer son parcours avant son arrivée au muséum d'Angers en 1798.

De l'extérieur, la posture raide du montage serait typique du XVIII<sup>ème</sup> et la couture faite sur le dos de l'animal, laisse supposer qu'il était destiné à être suspendu. Sur les radios, Michel constate que sa structure est assez sommaire : constituée de morceaux de bois qui ne sont pas reliés entre eux, cela semble indiquer que le montage aurait été plutôt fait au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

De plus il observe que la plupart des dents et des griffes sont manquantes, or, m'explique-t-il, au moins jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, le crocodile étant un animal peu connu en France et donc plus sujet à intriguer, il avait une forte présence dans la religion, notamment dans les églises où il était exposé pour symboliser une figure du bien ou au contraire une figure du mal. Ainsi les gens prêtaient certaines vertus divines et thérapeutiques aux parties de son corps, ce qui pourrait expliquer que ses griffes et ses dents aient été prélevées.

Lorsqu'il débute la restauration, Michel note au nettoyage qu'il y a des traces de mastic sur certaines zones de la peau, témoignage que le crocodile a déjà subi une première intervention avant son arrivée au muséum. Cela est presque confirmé quand il découvre que des papiers froissés datant des années 1790 ont été utilisés comme rembourrage, notamment un arrêté de 1792, il en déduit

6. Michel Beucher a d'ailleurs rédigé un article à ce sujet avec l'aide de Miguel Prôa, il a été publié dans la revue CeROArt

7. Citation p.8 de l'article  
*La restauration du crocodile historique du Muséum des Sciences naturelles d'Angers*

Photo du crocodile restauré  
© Michel Beucher



que la restauration doit dater de cette période. Ce qui lui fait supposer que le crocodile était alors déjà un montage ancien !

Il me confie qu'il aimerait que le musée ait plus de moyens afin qu'il puisse approfondir ses recherches, il a d'ailleurs effectué plusieurs prélèvements en prévision : par exemple, il serait intéressant d'analyser la résine qui maintenait les dents en bois ou l'essence du bois de la structure du montage. Il a déjà réussi à identifier des graines trouvées à l'intérieur, elles lui ont permis de certifier que la naturalisation avait faite dans l'ouest de la France. Concernant la réparation des lacunes dans la peau ainsi que la recoloration de celle-ci, il n'était pas question pour une raison déontologique, d'utiliser des produits de synthèse de notre époque. Michel a donc fait plusieurs tests afin de fabriquer un mastic naturel « à base de colle de poisson, de fécule de pomme de terre et de brou de noix »<sup>7</sup>, et une teinture similaire avec de l'eau, de la gomme arabique et de la brou de noix également.

Ainsi Michel Beucher estime qu'on devrait considérer les animaux naturalisés anciens au même titre que des objets d'art, et donc les manipuler avec des précautions similaires. Il est outré de certaines pratiques de ses confrères, il prend pour exemple la restauration d'un esturgeon pêché en 1811. Le musée l'avait fait externaliser chez un taxidermiste spécialisé dans les poissons, un « Ichtyotaxidermiste ». Le montage, vieux de deux siècles et demi, avait perdu ses couleurs. Mais selon Michel, pas question de le recolorer à la peinture, car « à l'époque (...) ça n'existait pas, tout simplement ». Quand il reçoit l'animal restauré, il se rend compte qu'il a été entièrement repeint à l'aérographe malgré ses recommandations. Pour lui ce n'est pas respecter le travail qui a été fait que de ne pas prendre en compte l'ancienneté du montage, il aimerait donc lui restituer son état d'origine avant de partir en retraite.

Cette question du respect du matériau d'origine, du vrai et du faux, nous la retrouvons à tous les niveaux des animaux naturalisés. Elle est d'ailleurs souvent appropriée et réinterrogée dans l'art contemporain.

Un versant artistique, assez connue de la taxidermie est celui des chimères, il s'agit d'hybrider des animaux d'espèces différentes afin de créer un nouvel animal n'existant pas dans la nature. Beaucoup de chimères peuplent nos contes et légendes, comme la sirène ou le dragon. Aujourd'hui, issues de réflexion des artistes sur la société, les chimères contemporaines véhiculent la plupart du temps des messages presque politiques. J'ai en tête les œuvres *Your majesty*<sup>7</sup> et *Waiting for Darwin*<sup>8</sup> réalisées par Michel.

*Your majesty* est un assemblage de deux oiseaux : une poule nègre-soie naine fauve, issue d'un élevage et un touraco violet provenant du zoo de Doué la fontaine. C'est un hommage à l'artiste irlandaise, Claire Morgan<sup>9</sup>, qui travaille notamment sur la question du temps et de son effet sur les êtres organiques. De la même manière, Michel Beucher interpelle sur l'animal du futur, réduit à ce qui n'a pas encore été détruit par l'humain. Le titre *Your majesty*, ainsi que la révérence faite par l'oiseau, sont aussi porteur d'un message, la chimère semble saluer ironiquement le visiteur venu la contempler.

Quant à *Waiting for Darwin*, hybridation d'un écureuil roux et d'un geai des chênes, il s'agit plutôt de se moquer de la théorie de l'évolution et de la classification strictes des muséums en proposant un animal aux proportions cohérentes mais pourtant inclassable.

Ainsi, par ces pratiques artistiques engagées, la taxidermie est aujourd'hui détournée pour dénoncer la société qui l'a créée.

7. *Your Majesty*

Ci-contre, en haut, photographie de © Michel Beucher

8. *Waiting for Darwin*

Ci-contre, en bas, photographie de © Michel Beucher

9. Selon Michel Beucher, elle réinvente la taxidermie en mettant en scène les animaux en train de tomber : Jamais on ne les verrait ainsi dans la nature, et pourtant il ne s'agit pas d'imiter des positions ne leur appartenant pas, mais bien de leurs propres corps soumis à la gravité

[À propos notamment de son œuvre *Plenty more fish in the sea* au musée Jean Lurçat, à Angers]







# Conclusion

Ainsi, il est indéniable que la mise en scène des animaux naturalisés dans les muséums a beaucoup changé. De l'animal exposé au XVI<sup>ème</sup> siècle, qui était alors un moyen pour l'humain d'asseoir sa domination sur une nature qu'il ne connaissait, ni ne maîtrisait, nous avons évolué vers des procédés de classification des espèces entre elles, essayant de comprendre et de rationaliser le «monde sauvage».

Actuellement, nous avons vu qu'il ne s'agit plus dans les galeries zoologiques de hiérarchiser les animaux ou de distinguer le domestique du sauvage. Les discours se sont réorientés, l'humain qui fait partie de l'arbre phylogénétique, est maintenant intégré aux expositions. La démarche des taxidermistes a également changé, on ne chasse et ne tue plus d'animaux dans le but de les naturaliser : la taxidermie est devenue une pratique très encadrée. Et en-dehors du cadre strict du muséum, les naturalisations peuvent s'accompagner de discours politiques sur les animaux.

Mais, si les mises en scène et taxidermies actuelles se font à partir de propos engagés et élaborés, elles sont également les héritières de la société qui leur a fait voir le jour. Et, comme nous l'avons analysé, de nombreux symboles persistent, qui au-delà de représenter notre vision des animaux et de la nature, témoignent des inconscients de notre propre société et de notre difficile rapport au sauvage. Il est important d'en prendre conscience et de continuer à interroger ce qu'on présente comme une "norme" des animaux.

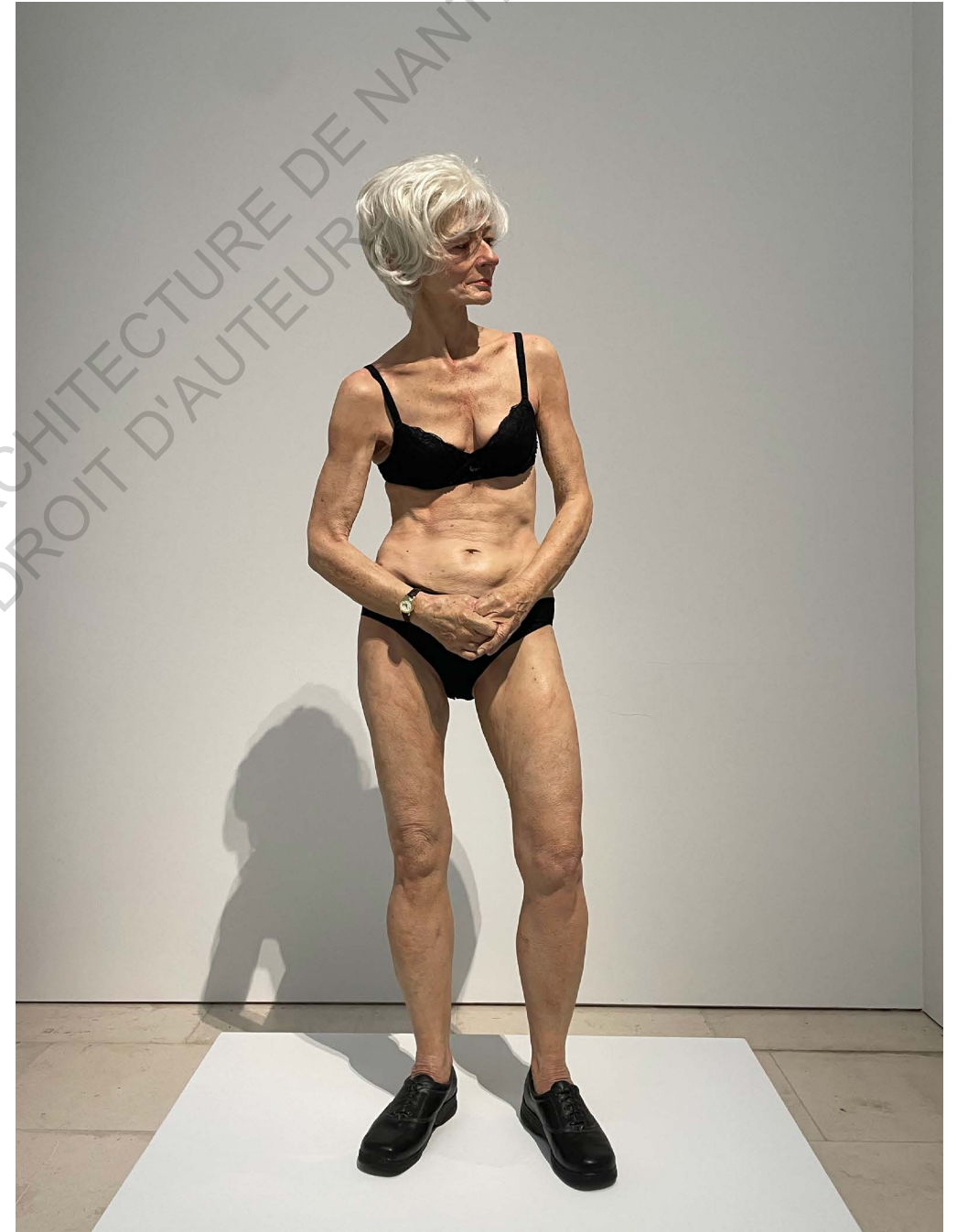
Il serait intéressant de requestionner la taxidermie au regard d'autres mouvements artistiques, comme l'hyperréalisme, né aux Etats-Unis dans les années 60. Il s'agit d'un art illusionniste, reproduisant le corps humain ou des parties de celui-ci avec une extrême précision. Si l'attention portée aux détails et à la posture est équivalente, contrairement à la taxidermie, ces œuvres hyperréalistes ne sont pas faites à partir de matériaux organiques. La posture de fabrication de vrai à partir de faux est donc pleinement assumée. Même si on en voit quelques exemples au Muséum, concernant notamment les espèces disparues ou parfois parmi les poissons ou les reptiles, les moulages ou les reproductions artificielles d'animaux se font rares, et ne sont surtout pas comparés à la taxidermie.

Le message véhiculé par ce type d'œuvres, met la plupart du temps l'accent sur l'individu en tant que sujet central et être sensible. Contrairement aux collections zoologiques ou les animaux sont censés représenter un panel objectif de la diversité au détriment de leur propre individualité.



En haut, *Cheerleader* (1988) de Duane Hanson  
 Cette oeuvre fait partie d'un travail de l'artiste qui représente des individus incarnant des stéréotypes américains mais avec des attitudes d'introspection qui renvoient à leur intériorité

En bas, *Untitled (babies)* (2013) de Sam Jinks



*Lady in Black* (2022) de Marc Sijan  
 L'artiste met en scène une vieille dame en sous-vêtements, ce corps réaliste, fripé et marqué renverse les standards de beauté occidentaux  
 Matériaux : résine polyester peinte à l'acrylique, acier, prothèses oculaires, cheveux naturels, vêtements

# Retranscription entretien

Michel Beucher, taxidermiste

Mardi 26 avril 2023, au muséum d'Angers

Fragments d'enregistrement réalisés au fil de la journée

Extrait n°1 :

*[Nous sommes le long de la rondes des mammifères]*

**“Nous parlions des mites, du coup il n’y a pas moyen que ça soit définitif ?**

Les mites sont des coléoptères, des petits papillons en fait. Donc ce n'est pas l'adulte comme chez beaucoup de parasites, ce n'est pas l'adulte qui est dommageable, c'est sa larve, la chenille. Donc la chenille mange la racine des plumes ou des poils. Vu que là nous sommes sur des mammifères. Il est très difficile de s'en séparer, et je pense qu'ici ils ont eu le même problème qu'au Muséum de Paris, dans la Grande galerie qui a été restaurée. Eux, c'était plus embarrassant qu'ici parce que c'était général. Et ils ont cherché cherché cherché ... et ils ont trouvé dans une salle attenante à la grande galerie, une sorte de débarras, il y avait un pigeon crevé. C'est lui qui a attiré au départ les mites car elles peuvent être aussi nécrophages. Et après, il y a un foyer de mites qui s'est installé à l'intérieur du muséum. Et ici je pense qu'on est dans la même configuration. C'est-à-dire que je pense que sous ce podium là (désigne le grand socle de la ronde des mammifères), parce que les mites sont lucifuges, c'est-à-dire qu'elles ont peur de la lumière, elles n'aiment pas la lumière. Donc là en-dessous, elles sont très bien, il n'y a pas de lumière. Il faut qu'il y ait un peu de poussière et ça leur suffit pour se reproduire, se développer. Et il faut savoir qu'elles sont extrêmement bien adaptées, si la chenille sent que les conditions ne sont pas optimales, elle va se mettre dans ce qu'on appelle "en diapause", elle se met en vie ralentie, ça peut durer plusieurs années, donc c'est hyper complexe de s'en séparer. Au Muséum ils ont commencé comme nous, ils ont utilisé les insecticides. Puis ça ne marche pas. Parce qu'elles sont adaptées aux insecticides.

Et donc ils ont trouvé la solution, sauf que c'est très complexe

et ça coûte plus d'argent. C'est-à-dire qu'il faut faire venir un entomologiste, donc un spécialiste des insectes qui est dans la restauration et c'est un travail sur les spécimens eux-mêmes. Ils capturent des mâles sur lesquels ils vont mettre des hormones qui font qu'ils ont la même odeur que les femelles pour faire simple. Donc les nouveaux mâles qui arrivent, parce que les mites au départ ce sont des insectes qui arrivent de l'extérieur, ils naissent dans la nature. Et donc, nous comme on est moyennement étanche au niveau du bâtiment, et puis même dès que quelqu'un ouvre la porte pour aller dans le jardin, elles peuvent rentrer. Donc les nouveaux mâles qui vont être attirés par l'hormone de la fausse femelle vont s'accoupler mais il n'y aura pas d'œufs puisqu'ils sont entre mâles. Et c'est comme ça qu'au Muséum, ils ont réussi à éradiquer le foyer, mais ça a duré plusieurs années. Ici, c'est ce qu'il faudrait qu'il se passe. Le truc que vous voyez là-bas avec la lumière verte et qui ne sert plus à grand-chose, ça s'appelle un insectron. C'est un appareil qui a une température de lumière particulière, qui va attirer plutôt la nuit les insectes. En bas du truc il y a un papier collant, on peut voir les insectes qui sont venus. C'est à double tranchant, on trouve souvent des araignées. Le problème c'est que c'est fait pour attirer, donc on attire aussi les parasites. C'est pas du tout une bonne idée. Dans plein de musées ça a été arrêté mais ici on continue.

Donc à part cette technique avec les phéromones il n'y a pas vraiment de solution, les bombes insecticides ça ne fait plus rien.

**Les bombes insecticides ne vont pas abîmer le spécimen ?**

Le principal animal qui était ici avant l'ours, qui a été enlevé, on ira le voir après, est un Okapi. Qui est mort au zoo de Doué la fontaine, qui est dans le département. C'est un zoo avec lequel on a un partenariat. L'okapi c'est gros comme un cheval. Donc je ne pouvais pas le naturaliser parce qu'il ne rentrait pas dans le laboratoire et je suis tout seul et il faut être plusieurs pour faire ça. Résultat des courses on l'a fait externaliser chez un taxidermiste qui est agréé et qui a travaillé entre autres pour le Muséum de Paris. Le problème c'est que c'est lui qui a commencé à attirer les mites, il a été très très attaqué. Et comme c'est un mammifère qui a le poil très ras on voit bien les galeries des chenilles. Donc on a pratiqué une autre technique qui s'appelle



l'anoxie, qui est pas mal utilisée dans les musées d'Art, en fait on fabrique une sorte de bulle étanche en plastique et on injecte à l'intérieur, il y a plusieurs techniques, nous ici ça a été la solution avec de l'azote, qui va manger tout l'oxygène. Donc à l'intérieur de la bulle il n'y avait plus d'oxygène pendant trois semaines. Ce qui est dommageable, chez beaucoup de parasites, mais chez les mites en particulier, ce sont les œufs. C'est-à-dire que les œufs sont extrêmement adaptés à la survie de l'espèce, ils sont très résistants. La meilleure solution est de les asphyxier. C'est très bien comme technique car c'est curatif, mais ce n'est pas préventif. L'autre solution est la surgélation, c'est-à-dire qu'on met le spécimen dans un congélateur qui va descendre à -30 -35. Sauf que lui ne rentre pas dans nos congélateurs, au Muséum de Paris ils ont des chambres froides. Mais c'est le muséum de Paris. Le problème reste le même, ce n'est pas efficace pour prévenir des futurs parasites qui vont venir de l'extérieur. Donc le problème des parasites est quelque chose qui est récurrent dans tous les Muséums du monde. Et depuis la création des musées.

Après c'est ça pour les insecticides, on ne connaît pas du tout l'incidence, parce que ce n'est pas un insecticide particulier qui nous aurait été fourni par une entreprise de restauration. C'est vraiment les bombes du commerce à destination des mites. Moi, je n'ai pas remarqué d'incidence sur l'Okapi parce que je l'ai quand même bombé toutes les semaines pendant plusieurs années [*hors enregistrement : le musée n'étant pas ouvert le lundi, pendant des années il traitait les animaux exposés ce jour-là, jusqu'à qu'il tombe en descendant du podium*]. Ça n'a pas l'air d'altérer les poils mais on ne sait pas.

**Et sinon, vous faites d'autres choses ? Comme la poussière ...**

Oui ça peut être la poussière, je le fais très régulièrement, car ça peut avoir tendance à attirer les parasites, qui la mange en quelque sorte.

**Vous faites ça avec des outils particuliers ?**

Oui vous verrez ça dans le labo tout le matos que j'ai pour le dépoussiérage, la restauration. Or labo le plus simple c'est un plumeau, ça peut être des pinceaux ou encore de l'air comprimé. Le souci avec ça c'est que ça envoie la poussière ailleurs. J'ai aussi un aspirateur que je mets sur le dos comme un sac à dos. Et voilà, et on aspire et c'est bien aussi.

**C'est vous qui décidez si l'Okapi doit être déplacé ? Vous participez à la composition des animaux ?**

Oui, oui, en général c'est fait avec le directeur. On n'a pas de conservateur mais un directeur. C'est fait en collaboration. (...)

**Il n'y a pas d'habilitation particulière pour déplacer les animaux ? Devez-vous être présent ?**

Oui des fois je suis présent, mais en général ça se fait avec le directeur, lui aussi connaît les consignes de sécurité de base. Et c'est important parce que, par exemple sur les oiseaux, il y a beaucoup d'oiseaux que j'ai restauré qui avaient le cou complètement déchiré tout autour et je ne comprenais pas pourquoi. Je me disais, ce n'est pas possible, est-ce que ça peut être une chute, ils sont sur une étagère dans la réserve en hauteur, l'oiseau tombe sur la tête et ça déchire le cou. Ils ne sont pas tous tombés sur la tête quand même ! Et en fait, c'est tout simple, je suis le premier taxidermiste ici depuis un siècle, donc avant c'était des agents de la ville ou des gens qui faisaient du gardiennage qui déplaçaient les collections etc... Et on ne leur a jamais montré, parce que personne ne le savait. Donc un spécimen quand on le déplace, s'il n'a pas de soclage c'est un peu plus compliqué. Mais s'il en a un comme l'ours, ou par exemple un oiseau sur son perchoir, on le prend par son socle. Sauf que les oiseaux ils les prenaient par la tête, c'est pour ça ! Mais je n'ai pas compris tout de suite. C'est quand même fragile, les mammifères le sont moins mais quand même.

**La sélection des espèces devant s'est faite ...**

Alors ça a été fait par l'ancien conservateur qui est décédé. C'est un petit peu pour illustrer toute la variété des mammifères qu'il y a dans le monde voilà. En sachant que c'est plus ou moins l'idée. Parce que là on a quand même trois félins, on n'est peut-être pas obligé d'en avoir autant. Après tout est matière à discussion. L'idée était de présenter des nouveaux montages que j'ai fait et des spécimens qu'on avait en collection que j'ai restauré. Plus ceux qui ont été faits par les taxidermistes qui sont extérieurs au musée."

Extrait n°2 :

[*Nous sommes dans la galerie de taxidermie. Elle existe depuis 12 ans et a entièrement été réalisée par M.B. qui souhaitait*

*répondre aux questions que les gens se posaient au sujet de son métier. Cette exposition est très complète et sans doute la seule traitant ce thème à exister dans un Muséum. A Paris il y a à peine une vitrine d'y consacré. Il me présente la répartition des sujets par vitrine, de l'histoire de la taxidermie, à l'explication précise du montage et de la restauration, ainsi qu'une vitrine sur le lien entre art et taxidermie, sujet lui tenant particulièrement à cœur.]*

**“Pourquoi ça [le lien entre art et taxidermie] vous importe particulièrement ?**

Parce que je me considère un peu comme un artiste, si on parle, parce qu'il y en a qui considère ça comme de l'artisanat, pour moi ce n'est pas ça. Après tous les arguments sont bon à entendre.

Par rapport à la scénographie, puisque là j'ai tout pensé. Les reproches qu'on m'a faits c'est qu'il y a trop de trucs à lire. Je suis d'accord, mais pour parler de la profession d'une manière complète il y a beaucoup de chose à dire. Et puis il y a l'histoire que les trucs en haut pour les petits enfants ... Mais je n'ai pas fait ça pour les petits enfants.

**Pour vous, c'est à destination d'un public plus adulte ?**

Oui, et ça fonctionne, parce que j'ai quand même eu trois personnes en tout qui à la suite d'avoir vu ces vitrines-là, on veut apprendre la profession. Ce n'était pas l'idée au départ, mais je me suis dit comme je fais un truc sur la taxidermie comme il n'y en a pratiquement pas ... Même ce qu'il y a au Muséum de Paris, je ne veux pas me glorifier, mais c'est autre chose, ce n'est rien du tout par rapport à ça. Il y a une panthère que l'on voit à différentes étapes ... Mais il n'y a rien sur la restauration par exemple. On a la chance d'avoir un partenariat avec le zoo doué la fontaine pour avoir de nouveaux spécimens mais on a aussi la chance d'en avoir un avec le CHU d'Angers, c'est-à-dire que par exemple pour le pangolin, un des plus anciens spécimens de nos collections, on a pratiquement aucune information. Mais moi je voulais savoir ce qu'il y avait dedans, sans faire d'intervention invasive à l'intérieur. Donc on l'a fait radiographier.

**Un vrai travail d'enquête !**

Ce que j'ai trouvé à confirmer ce que je pensais : quand c'est un montage très ancien, à l'intérieur il n'y a pas de métal,

d'architecture métallique, c'est juste des bouts de bois. Il y a juste là [montre la pattes arrière], le trait qui ressort c'est du métal. Mais ça concerne une seule patte, on le voit à peine. Il y a longtemps que ça a été fait, maintenant si on le ramenait au CHU, on ferait faire des scanners et tout ça pour en savoir plus.

**C'est déjà impressionnant ce que vous me montrez, et celles-là [montre trois radiographies d'oiseaux] ?**

Là c'est l'exemple de trois spécimens qui ont été naturalisés à la même période au XIX<sup>ème</sup>, il y en a un qui a été fait par mon illustre collègue, Alexandre Deloche. Les deux autres ce sont des collectionneurs qui étaient ornithologues, des chasseurs d'oiseaux. Parce que souvent on nous demande “comment est-ce que vous avez vos collections”, eh bien au XIX<sup>ème</sup> les oiseaux étaient tués, il n'y avait pas de problème de rareté des espèces. Et ils étaient souvent taxidermistes amateurs. Donc là j'ai fait faire les radios pour que les gens voient les différences. Ce qui est important pour qualifier la qualité d'une taxidermie, c'est la qualité de l'architecture métallique à l'intérieur.

Deloche est pas mal fait, sauf qu'on voit qu'il y a aucun fil de fer dans les ailes, ça c'est un petit peu ennuyeux quand même. Après lui, le Arnal est pas mal fait non plus, mais les fils de fer sont torsadés dans tous les sens, ce qui prouve que ce n'est pas quelqu'un de vraiment professionnel qui l'a fait. Quelqu'un qui est plutôt autodidacte ou qui a ... Je présente un bouquin là, un ouvrage de 1825, sur l'art de la taxidermie au XIX<sup>ème</sup> siècle. Une des premiers manuels, j'ai eu du mal à l'obtenir, il nous a coûté un bras, je suis content. [Il s'agit d'un original de Pierre Boitard dont je parle dans ma première partie] Pour une fois, le conservateur m'avait donné carte blanche pour les vitrines, il voyait bien que lui n'y connaissait pas grand-chose en taxidermie donc il fallait mieux me laisser me débrouiller tout seul.”

Extrait n°3 :

*[Devant la vitrine Art et taxidermie]*

**“Est-ce que les chimères sont forcément issues du folklore par exemple, ou existent dans des légendes ? ...**

Non, là je suis ... Ma démarche est un peu particulière, c'est un peu ce qui est illustré dans les autres photos : Thomas Grünfeld, lui il part de spécimens déjà naturalisés, qu'il va couper en deux et faire des assemblages. Moi c'est différent, je pars de ce que j'ai en stock dans le congélateur et c'est tout simple. La première c'est elle, la fouine à ailes bleues, j'avais cette fouine qui était en

mauvais état, j'avais un ara qui venait du zoo doué la fontaine, qui avait été attaqué par un félin, donc il était en mauvais état aussi. Je me suis dit je vais faire un mix des deux, c'est comme ça que c'est parti.

Pour l'œuvre en hommage à Claire Morgan, il faut lire le texte qui va avec. Et celle que j'aime bien c'est la grenouille obscure. Et ça, "Waiting for Darwin", deux animaux frais que j'ai fusionnés, là par contre la grenouille obscure, c'est deux grenouilles naturalisées qu'on avait dans nos collections et on n'avait aucune documentation. Le premier conservateur, l'année où je suis arrivé ici, il y a 30 ans, a dit "Michel, il faut se séparer de tout ce qui est ...". Et je pensais m'en débarrasser, j'ai juste scié les têtes, parce que à l'intérieur il y a les crânes et là c'est toujours intéressant de pouvoir préparer le crâne si c'est possible pour nos collections, mais je les avais pas balancé je les avais gardé. Et quand j'ai eu l'idée de faire les chimères je me suis dit que j'allais faire avec. J'ai un copain qui est prof à la faculté et qui est spécialiste des amphibiens, et quand il vient avec ses étudiants ici, il passe dans la galerie de taxidermie, il ne dit rien. Et, si on ne lit pas trop, on ne se dit pas forcément que c'est une chimère. Et il dit "Vous voyez, ça c'est un spécimen exceptionnel et c'est très rare" et ils marchent ! Tous ! Et après il leur dit la vérité. Je n'avais pas pensé à ça au départ, c'est un trompe-l'œil et ça peut même tromper les scientifiques. J'ai aussi fait des chimères d'insectes mais c'est un autre sujet. Le travail sur les insectes ce n'est pas de la taxidermie c'est de l'entomologie."

Extrait n°4 :

*[Au sujet des renardeaux]*

Ils datent du XIX<sup>ème</sup> siècle, on les a eus à une vente aux enchères. Vous voyez celui de droite a une posture humaine, pas du tout de renardeau. Et l'autre chose intéressante aussi, dans les restaurations, parce que je les aies restaurés, on ne voit pas beaucoup, mais il y a un petit point à la base de l'œil et ça je sais ce que ça veut dire car j'avais photographié des amis qui faisaient du théâtre de rue et dans les coulisses quand ils se maquillaient avant de faire leur spectacle, ils se mettaient un point blanc. Donc c'est une technique de comédien, une technique humaine pas un trait des renardeaux, ils avaient ça avant que je les restaure. C'est la chose qui m'a fait dire en plus que c'est anthropomorphe, que c'est une œuvre d'art et que c'est pas du tout des animaux naturalisés normaux."

Extrait n°5 :

*[Nous sommes dans une des réserves, près de l'okapi, M.B. m'explique le cadre d'exertion de son métier]*

"Le taxidermiste privé, qui a une clientèle de chasseur essentiellement, n'a pas le droit de travailler sur les espèces protégées. Moi, puisque je travaille ici, dans le cadre du musée et que pour le musée, j'ai une dérogation préfectorale, j'ai droit de travailler sur toutes les espèces, y compris protégées, de toute façon je ne travaille que sur des espèces protégées. C'est une des grandes différences entre les taxidermistes artisans et les taxidermistes de musées.

Il existe des taxidermistes qui sont artisans mais qui ont une agrémentation pour travailler pour les musées. Donc, par exemple, le taxidermiste qui nous a fait la taxidermie de l'Okapi, quand on lui a emmené l'animal on avait les papiers correspondants qui prouvaient qu'il avait le droit de le naturaliser. C'est-à-dire que s'il avait un contrôle par les gens de l'office français de la biodiversité, avant ça s'appelait l'office de la chasse et de la faune sauvage, ils contrôlent les taxidermistes pour voir si justement il y a des espèces protégées ou pas. Là on est dans le cas où c'est une espèce archi protégée mais ils ont le papier pour montrer que c'est pour le musée d'Angers. Sinon ils peuvent avoir des amendes, il y a saisi des spécimens tout ça, ça peut même aller jusqu'à la prison.

(...) Deyrolles est un cas un peu particulier, c'est une institution qu'on va dire historique et ils ont, si par exemple vous voulez acheter un lion chez eux, ils ont tous les papiers pour prouver sa provenance. C'est un cas un peu particulier, ils sont complètement en règle."

*[Au sujet de la taxidermie de l'okapi qui a coûté 12000 euros]*

"Ça prend beaucoup de temps *[de naturaliser l'animal]* et puis le taxidermiste qui a fait le travail, c'est une grosse boîte il y a 12 ouvriers.

**Il y a 12 personnes qui ont travaillé dessus ?**

Non, non, mais c'est beaucoup. Je suis allé le chercher et je ne m'attendais pas à ça, c'est gigantesque. Dans un endroit il y avait une tête d'éléphant d'Afrique. Donc la clientèle c'est essentiellement, ce n'est plus le petit chasseur local qui tue son faisan ou son lièvre, ce sont des gens qui vont dans le monde entier et qui font des safaris. La tête d'éléphant c'est légal, je ne sais plus dans quel pays c'était, mais dans l'endroit où ils ont droit



de tuer les éléphants il y a ce qu'on appelle une taxe d'abattage qui est énorme. Donc en général les pays en question sont assez miséreux, donc ça leur fait un apport d'argent. Alors, c'est réglementer, c'est-à-dire que sur la population d'éléphants ils ont droit ..., évidemment que les mâles pour la reproduction et la survie de l'espèce. Et c'est très réglementé mais ça existe quand même, c'est valable pour tous les animaux.

Je vais vous montrer un livre, qui pour moi est le meilleur livre sur la taxidermie, d'un anglais qui s'appelle Alexis Turner. Et il y a tout, tous les muséums du monde entier et il y a aussi toutes les collections privées. Et ça c'est quelque chose dont on n'a pas connaissance, il y a des privés qui ont des châteaux, des collections équivalentes à celles des musées !"

Extrait n°6 :

*[Nous sommes dans la réserve se trouvant juste avant son labo, devant des amphibiens sous éprouvette, M.B. me parle de sa collaboration avec un maître verrier pour les "fonds" d'éprouvettes]*

"Donc ça il avait déjà les spécimens et on choisissait ensemble les verres qui allait être sélectionnés et il me le faisait tout de suite. Je faisais un patron que je taillais dans une petite planche de bois. Celui qui est le plus extraordinaire est celui-là [point une éprouvette avec deux petits amphibiens difformes, le fond est une plaque de verre opaque dans des nuance de marrons et verts, elle est en relief et donne l'impression qu'elle ondule], on dirait une peau, ce n'est pas lisse, c'est en relief. Ce verre là il ne peut plus en avoir. Et c'était une expo sur les monstres et donc les deux petits bestiaux qu'on voit ce sont des monstres, c'est-à-dire qu'ils ont plus de quatre pattes. Ce ne sont pas des chimères, ce sont des vrais animaux, de vrais monstres, pas de faux monstres comme les chimères. Et j'ai trouvé que déjà la couleur, plus l'aspect réticulé, l'aspect de la peau ça allait complètement avec les bestiaux."

Extrait n°7 :

*[Dans son labo, devant le lavabo, où sont alignés différents spécimens dans des bocaux]*

"... Le formol est un produit interdit. Donc là ils [les spécimens devant nous] sont ce qu'on appelle en "trempage", c'est-à-dire qu'ils passent du formol à l'alcool dilué donc il y a un certain temps. Il faut attendre que l'alcool reste bien transparent dans la durée pour estimer que le trempage est bien terminé. Là par exemple, lui il n'a rien avoir, c'est un fœtus de lamas qui a été ramené par un particulier. Il n'a jamais été trempé avant dans

l'alcool, on l'a ramené desséché, il vient directement du Pérou. Là par exemple, il va falloir que je change l'alcool car la couleur a changé, ce qui veut dire qu'il y a eu des échanges entre l'alcool et l'intérieur du corps de l'animal en particulier ce sont les graisses qui donnent cette couleur jaunâtre. Donc il faudra que je mette de l'alcool neuf et réattendre X temps, ça peut être des mois voire plus, jusqu'à temps que l'alcool reste transparent, et là ça veut dire que c'est fini : soit il reste comme ça en réserve, soit on le sort du bocal et on le met dans une éprouvette et il est présenté au public."

Extrait n°8 :

*[A propos des réserves, au-dessus de son laboratoire]*

"On a des réserves. Ici on est dans la partie qui concerne encore l'hôtel particulier. Donc au-dessus dans l'ancienne partie des domestiques il y a les réserves, il y a encore le papier peint d'origine. Ce ne sont pas vraiment des réserves, ce sont plus des lieux de stockage, dans la mesure où pour des réserves il faudrait qu'il ait l'hydrométrie qui soit contrôlée, qui soit toujours à 55% été comme hiver et qu'il y ait toujours une température à 18 degrés, ce qui n'est pas le cas, l'hiver ça descend car il n'y a pas de chauffage et l'été ça monte très haut. Et donc le seul truc qui a été fait dans ces anciennes chambres, on a juste installé des étagères, mais il n'y a rien qui est fait pour la conservation par contre."

Extrait n°9 :

*[M.B. tient examine une marmotte, il a été prévenu qu'elle avait peut-être des signes de dégradation]*

"Elle est quand même dans un sale état, les poils qui manquent c'est dû au tannage de la peau qui n'a pas dû être super top, et puis je pense que je lui ai bien nettoyé les poils et en faisant ça je vise les cardes et si le poil ne tient pas bien ça l'arrache."

**Et vous ne pouvez pas en rajouter ?**

On peut, mais c'est très compliqué et ce sont des poils synthétiques. Après il y a les histoires de déontologie. C'est-à-dire qu'au début quand j'ai commencé à travailler ici je ne faisais que de la restauration. Ici, le labo n'existait pas, c'est un ancien logement de fonction d'un gardien qui vivait ici. Donc je ne pouvais pas faire de nouveaux montages mais que des restaurations. Et les restaurations j'ai un peu appris moi-même, j'ai aussi contacté des collègues dans des muséums et j'ai fait des formations à l'institut national du patrimoine à Paris. Et donc pour une restauration, ou un nettoyage, il faut commencer par

un constat d'état. Dedans on note tout ce qui ne va pas, il faut être très observateur. Et puis après, on envisage ce qu'on va faire comme restauration, et selon le spécimen, la restauration va être différente. C'est la même chose que pour les gens qui restaurent les objets d'art en fait."

Extrait n°10 :

*[Visite du laboratoire]*

"Quand on est dans le registre de la préparation d'un nouveau spécimen, d'une nouvelle naturalisation, on appelle ça la salle de dépouillage, donc c'est la salle où je prélève la peau du spécimen. Souvent on a un imaginaire assez fourni sur la taxidermie, qui n'est pas forcément correct. Souvent les gens imaginent des choses assez affreuses avec du sang partout. Donc en fait c'est plus propre que ce qu'on imagine et je prélève uniquement la peau. Evidemment si c'est une bestiole qui a été égratignée par une voiture c'est un peu vilain quand même. Donc la peau il faut la nettoyer, il faut enlever toute la graisse qu'il y a dessus, que ce soit pour les mammifères, les poissons, les reptiles, les oiseaux. Et après il faut la traiter. On la passe dans des bains, ce qu'on appelle le tannage de la peau. Les bains vont avoir deux fonctions principales, de rendre la peau imputrescible, elle passe de peau fraîche à cuir. Et de faire que ce qu'il y a dessus, que ça soit les poils, les plumes ou les écailles demeurent dessus d'une manière définitive. Voilà ce sont des techniques avec des bains particuliers, au début c'était des produits chimiques dits naturels, issus de la potasse ou des choses comme ça, ça c'était presque à l'époque de l'antiquité. Et maintenant, ce sont des produits beaucoup plus sophistiqués chimiquement, ce sont que des produits de synthèse et il y a eu beaucoup de recherches dessus, entre autres par les Américains. On connaît l'action de ces produits au niveau moléculaire donc c'est hyper complexe. J'ai des bains particuliers quand ce sont des mammifères de petite taille, quand c'est un grand mammifère, et bien je n'en fais pas, l'Okapi ici ce n'était pas possible. Après j'ai d'autres produits pour les peaux d'oiseaux, et puis pour les reptiles et les peaux de poissons, sachant qu'ici je n'en fais pas puisque je suis pas très bon dans là-dedans. Voilà on ne peut pas être bon partout en taxidermie.

Ça veut dire que les peaux je commence à les travailler ici, après les bains peuvent être fait dans les éviers ou dans des bassines. Après l'autre partie c'est la partie avec l'établi et les outils un peu multi artisans. Parce que je travaille le fer dans la mesure ou chaque montage a une architecture métallique à l'intérieur, je travaille le bois, je travaille ... par exemple les râpes à bois vont

plutôt me servir à travailler cette matière-là qui est de la mousse de polyuréthane.

Ici on est dans la salle à la fois de montage et de respiration. Donc le montage, là c'est un exemple concret, c'est un chevreuil, donc c'est la forme qui va remplacer le corps de l'animal et sur laquelle je vais mettre la peau, recoudre etc. Donc là c'est un travail de sculpture animalière, c'est assez compliqué parce qu'il faut reproduire les muscles, en sachant que ça par exemple [Pointe les muscles de la cuisse], une fois que la peau va être dessus, on ne le verra pas forcément, mais déontologiquement je préfère le faire quand même. Mais je ne vais pas aller ... Par exemple là, il faudrait aussi que je reproduise la trace de chaque côte, mais ça je ne vais pas le faire car ça ne se verra pas de toute façon. Ce serait perdre du temps pour pas grand-chose. Alors ce n'est pas un mannequin que j'ai tout bricolé moi-même, c'est-à-dire que j'ai cherché chez un fournisseur de matériaux en taxidermie, un chevreuil qui était dans cette posture-là. Donc j'ai passé commande et je l'ai reçu en kit. C'est-à-dire que j'avais la tête et le cou et le corps et les quatre pattes, donc en six morceaux. J'ai tout assemblé et après je resculpte tout en fonction des mensurations de mon chevreuil à moi. Ça c'est un temps vachement important, pour un animal de cette taille là je fais même une photo du spécimen avant intervention et je prends déjà les mensurations dessus. Il sera dans cette posture-là. Pour moi c'est intéressant c'est la première fois que je fais ce genre de position.

**Par qui a été décidé cette position ?**

Elle a été décidée avec le directeur du musée. En fonction de quoi ? C'est-à-dire que dans un muséum traditionnellement ils sont dans des positions assez statiques. Un chevreuil on va le faire en train de marcher. Donc l'idée est de proposer des choses plus dynamiques, après c'est aussi dans l'ère du temps, dans les musées maintenant c'est quelque chose qui est envisagé un peu partout. On aime bien les positions qu'on ne peut pas voir à l'œil nu. Cette position là ça dure un cinquantième de seconde, donc avec une appareil photo c'est bon mais avec l'œil nu ce n'est pas bon. Un autre exemple j'ai fait un cygne en train de s'envoler [taxidermie filmée par la cinéaste Noëlle Pujot]. L'image que j'ai utilisé qui est une capture d'écran, donc l'œil humain ne peut pas trop la capter. Mais j'ai échangé avec le conservateur et il m'a dit ok. Par contre dans certains musées, certains directeurs ou conservateurs ne voudront pas, parce que ce n'est pas un truc

que nous pouvons capter en réalité. Voilà, ce sont des histoires de cuisine interne. Et puis ça dépend aussi du discours du musée, il y a ça aussi qui rentre en ligne de compte.

**Vous êtes en lien avec des spécialistes des espèces que vous naturalisez ?**

Alors non, parce que ce serait trop compliqué, ce serait trop de temps à passer aussi. C'est une bête qui est commune, celui-ci est quand même particulier parce que c'est un chevreuil albinos. Il ne s'est pas fait tuer à la chasse, mais taper par une voiture. Donc on l'a récupéré. A chaque fois pour la posture il y a une recherche documentaire, et là je peux passer du temps. Il y a longtemps je consultais les ouvrages, il y a une bibliothèque ici avec que des ouvrages scientifiques. Maintenant, j'ai internet mais du coup ce n'est pas forcément mieux car on perd beaucoup de temps à chercher des sites où il y a vraiment des documents intéressants. Mais bon voilà, c'est quand même bien. Dans ce cas j'ai réussi à faire des captations de photos où j'ai des chevreuils qui sont pratiquement dans la même posture, pour m'aider, pour la sculpture etc. Mais non, contacter les spécialistes ce serait bien dans l'absolu, mais ça voudrait dire passer encore plus de temps.

**Pour des animaux plus rares ça peut se faire ?**

Si, je me souviens, il y a quelques années j'ai fait une loutre. C'est assez compliqué à faire surtout au niveau de la face. Et donc j'avais contacté un collègue du musée d'Orléans qui était un scientifique, un des spécialistes français de la loutre. Il avait fait un documentaire sur la loutre donc il m'avait envoyé son documentaire. Et puis on avait échangé par téléphone, il m'avait bien mis en garde parce que la loutre qu'on a ici, la loutre d'Europe ressemble assez à une loutre asiatique qui a un peu près la même taille. Mais la grande différence qu'il y a c'est le faciès, où la loutre de chez nous on a l'impression, un peu comme les bouledogues, qu'elle a eu la tête aplatie. Et ça faut faire attention, je pense que j'y suis arriver. Son conseil était assez judicieux, mais après c'est à nous, avec la documentation dont on dispose d'arriver à résoudre toutes les petites problématiques qu'on peut rencontrer.

**Du coup, qu'est-ce que vous avez fait comme formation ?**

Au début quand je suis arrivé ici ce n'était pas le début de ma carrière. J'ai appris ici le métier chez des artisans dans le Loir-

et-Cher, chez un artisan qui était meilleur ouvrier de France. A l'époque quand j'ai commencé à apprendre en 1980, il n'y avait aucun diplôme qui sanctionnait la profession, c'est-à-dire que n'importe qui pouvait s'installer taxidermiste artisan. Le CAP a été créé en 1982 et je l'ai passé en candidat libre en 1985. Après je travaillais chez l'artisan qui m'avait formé et j'ai été licencié économique, j'étais ouvrier en fait ça voulait dire de l'argent en plus à sortir avec toutes les cotisations en fait. Donc je me suis retrouvé deux ans au chômage et je me suis installé en tant qu'artisan en Sartres parce que je suis originaire de là-bas. Je me suis installé pendant cinq ans, ça n'a pas marché. C'est-à-dire que j'avais une clientèle mais je ne pouvais pas me permettre de pratiquer des tarifs tellement plus élevés que mes autres collègues, nous étions quatre ou cinq dans le département à ce moment-là, pour que les gens viennent quand même chez moi. Sauf que je passais deux fois plus de temps sur une bestiole que mes collègues, donc ce n'était pas rentable. Et donc au bout de cinq ans j'ai arrêté mon activité. Et j'avais la chance d'être ami avec le gardien qui habitait ici, qui l'a contacté en me disant "Michel, la ville d'Angers vient de recruter un vrai conservateur pour le musée" C'est-à-dire que jusqu'à présent c'étaient des conservateurs bénévoles et là c'était un conservateur détaché du musée de Paris. Et quand il est arrivé en 1993, une des premières choses qu'il a dites "Ici je veux un taxidermiste". Donc j'ai fait une candidature spontanée et j'ai envoyé des photos de ce que je faisais à l'époque en tant qu'artisan et je suis venu le rencontrer. Il m'a dit que je faisais l'affaire, voilà c'est comme ça que j'ai été recruté ici.

Quand je suis arrivé, c'était en tant que taxidermiste mais ce labo-là n'existait pas encore, donc je ne pouvais pas faire de nouveaux montages donc je faisais des dépoussiérages et des restaurations très légères et puis j'ai été aussi pendant quelques années aussi le musée n'était ouvert que l'après-midi, donc le matin j'étais taxidermiste et l'après-midi j'étais agent d'accueil. Ça a duré des années, jusqu'en 2000 où le labo a été créé et opérationnel. Donc à partir de cette date-là j'ai pu commencer à faire de nouveaux montages et de la taxidermie à plein temps.

**Vous avez la peau du chevreuil ?**

Oui. Alors, comme c'est une bête assez grande, les peaux des spécimens il faut qu'elles trempent bien comme il faut dans les liquides, donc il faut des récipients assez grands. Pour un chevreuil comme ça il faut un récipient de la taille d'une baignoire. Donc je n'ai pas ça ici, donc j'externalise la peau. Je



l'ai prélevée du spécimen, je l'ai lavée, enlevé la graisse etc., je la congèle et on la fait envoyer par transporteur dans une tannerie spécialisée qui tanne aussi bien les peaux de vaches ou veaux pour faire les carpettes de lit que les montages de taxidermie. Ils m'ont tanné la peau, me l'ont préparé et ils me l'ont envoyé par courrier parce qu'une fois tannée elle ne craint plus rien."

Extrait n°11 :

*[Devant la hotte d'aspiration]*

"La majorité de nos collections datent de la moitié jusqu'à la fin du XIXème siècle, donc c'est le fameux taxidermiste Alexandre Deloche qui a travaillé pour le musée pendant 32 ans. Il n'y avait pas de labo chez lui mais il était taxidermiste chez lui sur Angers et il faisait des montages que pour le muséum. Donc c'est lui qui a constitué une bonne partie des collections. Dans l'histoire de la profession, on a été confronté depuis le début au problème des parasites et jusqu'au jour où un apothicaire à Mulhouse, monsieur Bécœur qui a inventé le fameux savon de Bécœur. Il était donc l'ancêtre d'un pharmacien et il était aussi taxidermiste amateur. (...) Ce savon est constitué de ... J'ai la liste et donc le produit actif est l'arsenic. L'arsenic s'est très efficace sur une période très longue ; en fait ce n'est pas un insecticide mais c'est un répulsif pour les insectes. Sauf que l'arsenic ce n'est pas très bon pour l'être humain donc maintenant c'est interdit. Mais les spécimens sur lesquels je travaille ... Ce savon on le passait, c'est une sorte de pâte plus ou moins solide / liquide, on le passait au pinceau à l'intérieur des peaux. Mais par sécurité on utilisait un autre arsenic, qui est appelé à l'époque l'arsenic pulvérulent, déjà le nom fait un petit peu peur. Donc c'est de la poudre tout simplement, une poudre blanche. Et on soupoudrait les spécimens à l'extérieur. Quand on fait une restauration, on commence par faire une fiche de constat d'état, c'est super important. Une fois que ça s'est fait on commence. La première intervention c'est le dépoussiérage. Ça veut dire je souffle la poussière, la crasse et l'arsenic qui est en extérieur du spécimen. Donc c'est pour ça que j'ai la hotte d'aspiration. Et j'ai souvent des gants et aussi des masques mais ça dépend de quoi et de quelle bestiole il s'agit. Et quand ce sont des spécimens trop grands pour rentrer sous la hotte je le fais à l'extérieur, on a une espèce de petite cour intérieur qui est à l'air libre, donc je me mets là. (...)

L'année dernière j'ai restauré une bonne quarantaine de canards qui étaient dans une salle qui s'appelait la "salle des canards" avant qui a été fermée. Donc ces canards étaient en réserve et je les ai restaurés d'une manière continue et la médecine du travail

est tout près de la ville d'Angers et je m'entends très bien avec une des toubibs de là-bas et elle m'a dit "Michel, vous travaillez quand même avec des bêtes où il y a de l'arsenic". Donc on a fait un test à la fin d'une semaine de travail, un test d'urine pour voir la concentration d'arsenic. Ça va, j'ai un taux qui est limite haut, mais c'est un taux qui est admis au truc mondial de la santé. Mais j'ai des collègues quand même, plusieurs qui sont morts. Mais parce qu'ils utilisaient l'arsenic qu'ils mettaient à l'intérieur.

**Vous n'en avez jamais utilisé ?**

Quand j'étais chez mon ancien patron on utilisait un truc qui n'était pas vraiment mieux ... On utilisait une pâte à base d'insecticide, de DTT, un produit qui est aussi interdit maintenant. (...)

**Est-ce qu'il s'agit du pistolet à air comprimé ?**

*[Je montre ce qui ressemble à un stylo avec un petit réservoir sur le dessus, il est relié à une machine par un tuyau]*

Alors, le pistolet à air comprimé normalement c'est celui-là, c'est pour souffler sur des spécimens assez gros. Quand il s'agit d'un oiseau il faut faire attention parce que si on le souffle dans le mauvais sens on va ébouriffer toutes les plumes et on risque de les casser et de les abîmer. Ça au départ on appelle ça un stylo de micro-sablage, à l'intérieur dans la buse on peut mettre plusieurs choses, en général ce sont des poudres d'aluminium. Et c'est le même principe que du sablage. J'ai fait acheter ça, parce qu'un jour j'ai eu un rapace à restaurer, qui s'appelle la "harpie féroce", qui est un rapace qui vit en Amazonie, c'est un très gros rapace. C'est un oiseau qui vit dans la forêt amazonienne et sa particularité est que ses proies sont essentiellement des singes. Mais pour arriver à les chopper, si vous êtes allée dans la galerie des espèces disparues où on présente quelques espèces disparues qu'on a en collection et que j'ai restauré et aussi des espèces menacées. Et donc il y a une vitrine avec plusieurs rapaces et il y a cette fameuse harpie féroce. Pour arriver à choper les singes et à les tuer elle joue sur l'impact, c'est à dire qu'elle a des pattes d'une taille disproportionnée par rapport à sa taille. Ça veut dire que quand elle fond sur un primate le choc est tel qu'il est déjà à moitié ... Elle a juste à serrer ses serres. Donc ce que je n'ai pas encore expliqué. Dans un montage, pour les oiseaux, les couleurs des pattes, des becs et des paupières, nous n'arrivons pas à les conserver comme elles sont quand ils sont vivants. Ça va changer de couleur quand le montage sera terminé et il faudra

reprendre ça et recolorer. Moi je travaille soit avec des encres d'aquarelle ou des peintures acryliques mais cette harpie là c'est un montage de la fin du XIX<sup>ème</sup>, de mon ancêtre Deloche. Je ne sais pas quelle peinture il a utilisé sauf que là j'ai utilisé ... Parce qu'en restauration, sur un oiseau par exemple, on va enlever l'ancienne peinture ou l'ancien vernis qu'il va y avoir sur le bec et sur les pattes pour déjà voir l'état de la kératine ou de la peau écailleuse en-dessous. Et puis après, soit ça reste comme ça si ce n'est pas présenté au public ou sinon on fait une recoloration et là j'utilise plutôt les peintures acryliques qui sont plus réversibles. C'est le même principe que pour les objets d'art. Donc là j'ai essayé tous les solvants que je connaissais et rien à faire la peinture ne se barrait pas. Alors après j'ai essayé d'une manière mécanique avec un scalpel avec une lame très fine pour gratter chaque écaille. Sauf que j'altérais les écailles. Donc j'ai fait acheter ça [*le stylo de micro-sablage*], j'ai mis la poudre d'aluminium dedans, j'ai protégé l'oiseau et j'ai tout décapé les deux pattes très rapidement. Evidemment j'avais fait des tests avant et la poudre projetée n'altérait absolument pas la surface des écailles. Donc c'est pour ça que je l'ai fait acheter au départ, je ne m'en sers plus mais maintenant je l'utilise pour l'air comprimé mais pour les petites choses comme un passereau, les petits oiseaux, parce qu'on peut moduler.

Alors il y a aussi l'aérographe, c'est un truc que je n'utilise pas, mais j'ai beaucoup de collègues qui bossent avec ça. Quand je parlais de la couleur des pattes par exemple, moi je fais ça au pinceau, je sais faire des dégradés, après il y en a qui font ça à l'aérographe. C'est surtout utile par exemple sur les poissons, parce que les poissons c'est la même problématique, les couleurs s'estompent une fois que la peau a été tannée, pour ça l'aérographe c'est quand même pas mal car ça permet des dégradés qui sont assez subtiles, pointus. Mais bon, je n'en fais pas je suis pas trop bon en poisson.

Après les poissons, on a un collègue qui est à Concarneau, lui il s'est inventé un nom il est "Ichtyotaxitermiste" ça veut dire qu'il ne fait que des poissons. Alors, on lui achète des poissons et j'ai une grosse anecdote avec ce gars-là. Vous avez dû voir dans la salle de la faune marine, il y a un gros esturgeon, c'est une pièce historique, il a été pêché dans la Loire en 1811, il a plus de deux siècles. Il était déjà dans cette pièce là quand je suis arrivé ici. J'ai fait ma restauration à moi dessus, c'est-à-dire, que pièce historique alors pas question de mettre des peintures acryliques. Parce qu'à l'époque où il a été naturalisé ça n'existait pas tout simplement.

**Pour vous, il faut réutiliser les méthodes de l'époque ?**

Oui, c'est exactement la même chose que pour un objet d'art.

**C'est ce qu'on vous apprend en formation ?**

Oui et je suis ça à la lettre, c'est très important. J'étais sur ...

**Votre collègue et l'esturgeon**

Donc je l'ai dépoussiéré, j'ai passé une éponge humide pour enlever la poussière. Il n'y avait pas de peinture dessus, il avait juste été verni, dans un cas de figure comme ça on ne refait pas une peinture, on enlève le vieux vernis, on en remet un nouveau point barre. C'est ce que j'ai fait. J'ai mis un nouveau vernis, un glacis plutôt avec de l'huile de lin, de l'essence de térébenthine, tous les trucs utilisés il y a deux ou trois siècles. J'étais content de ce que j'avais fait.

Si c'est toxique il faut essayer de trouver un substitut, après si c'est possible il faut qu'il soit compatible avec l'ancienneté du spécimen.

Pour terminer sur l'esturgeon, au début des années 2000, il y a eu une somme d'argent débloquée pour faire une restauration mais à l'extérieur du musée. Le directeur de l'époque voulait faire restaurer l'esturgeon, c'était un peu ballot parce que je l'avais déjà fait. Donc on est allé chez ce monsieur, j'ai accompagné le conservateur. Et j'ai bien expliqué à ce taxidermiste : vous allez faire une restauration, pas un nouveau montage, si vous envisagez une recoloration à la peinture alors que ça n'a jamais été fait, il faut faire quelque chose d'extrêmement léger. Je ne le sentais pas le gars. Et je lui dis "Vous m'envoyez des photos des étapes du montage". On n'a jamais reçu de photos, un jour il appelle "C'est prêt". Et là quand j'ai enlevé l'emballage... Vous avez vu, on a l'impression qu'il sort de l'eau, il est tout frais. Ça c'est bien sur un nouveau montage mais pas sur une bestiole qui a deux siècles et demi.

Alors j'espère arriver à faire ça avant de partir en retraite, je vais le dé-restaurer, c'est-à-dire enlever la peinture.

**Même si ça signifie une nouvelle intervention dessus ?**

Oui car je pense, il faut que je le contacte pour savoir quel genre de peinture il a utilisé, parce qu'il a fait ça à l'aérographe et ce n'est pas dit que ça soit des acryliques par exemple. Mais

j'aimerais bien le faire pour lui restituer son état d'avant. Donc ça c'est pour l'histoire de l'aérographe.

**C'est intéressant d'un point de vue éthique, déontologique.**

C'est la même chose que les objets d'art. Ça a été débattu pendant vachement longtemps ces histoires de restauration, il y a un gars qui était taxidermiste artisan dans le privé qui a suivi une sorte de formation spéciale à l'institut nationale du patrimoine qui est devenu le premier restaurateur de ce qu'on appelle les naturalias, les objets d'histoire naturelle, en France. Et j'ai vu son boulot et il ne fait pas les choses correctement. Par exemple ... Le crocodile, un jour je reçois un mail d'une dame qui est conservatrice des objets et des antiquités de la région auvergne. Je ne sais pas comment elle a eu mes coordonnées. Elle me dit "j'ai en charge la conservation de plein de bâtiments et de leurs collections, et dans un ancien édifice qui est maintenant une maison de retraite, on a trouvé des réserves pleines d'objets et livres anciens et d'un crocodile naturalisé. Elle m'envoie une photo pour me demander ce que j'en pense : c'est une pièce exceptionnelle ! Naturalisé il y a au moins trois siècles et toute la tête en bois sculpté. C'est le vrai corps du crocodile, il a une espèce de gros collier autour du cou et la tête est en bois polychrome. Je le lui dis. Elle préparait une expédition sur l'art de cette période-là, c'est à dire XVII<sup>ème</sup> et ça a été présenté au public dans une expo temporaire. Après le crocodile est revenu dans la maison de retraite. Et la maison de retraite a été cambriolée et ils ont emmené le crocodile, sauf qu'ils se sont rendus compte qu'ils ne pouvaient rien en faire. Le crocodile a été retrouvé un mois après dans un champ de maïs, il était dans un état je ne vous raconte pas ... Donc là, elle m'a recontacté la première fois elle voulait mon avis de professionnel mais elle savait aussi que j'étais restaurateur. Mais je lui ai dit non, si c'était dans la collection du Muséum d'Angers je pourrais le faire mais il fallait qu'elle fasse appel à un restaurateur dans le privé. Donc elle a fait appel à ce fameux restaurateur dont je vous ai parlé. Il y avait des lacunes dans la peau, des endroits où il n'y avait plus de peau. Donc il a fait des moulages de partie de peau, il a créé de la fausse peau en résine, en polyester et il a mis ça sur le crocodile du XVII<sup>ème</sup>. Pour moi c'est une faute professionnelle, et je l'ai dit à la conservatrice.

**Vous auriez fait comment, vous auriez laissé les lacunes ?**

Je ne sais pas comment j'aurais fait, j'aurais peut-être laissé les

lacunes oui. Donc là au niveau déontologie ... Pour moi ce n'est pas une bonne façon de faire. J'ai fait une restauration, truc dont je suis le plus fier ici, d'un crocodile, il est en réserve. Un crocodile dont je n'ai pas l'origine, on sait qu'il vient d'un cabinet de curiosité qui était dans un château à la limite du département. J'ai commencé par faire des recherches documentaires, le château a disparu. On sait seulement que le chatelain était un passionné d'histoire naturelle et qu'il s'était constitué un cabinet de curiosité. A la révolution ses collections ont été saisies et sont arrivées ici à la ville d'Angers.

**Donc il date d'au moins la Révolution ?**

Il date même d'avant. Et après il a constitué les premières collections du muséum. De tout ce qui a été saisi il n'y a que le crocodile qui est resté. Et ça faisait longtemps que j'avais envie de le restaurer et la première expo qui a eu lieu au musée des beaux-arts était une expo qui s'appelait "La grande parade des animaux". Donc ils ont sorti des représentations d'animaux et nous, on a participé, mes chimères sont allées dans l'expo, j'étais très content, plein d'animaux que j'ai restaurés, des montages que j'ai faits. Et l'excuse c'était ça, restaurer le crocodile pour le mettre dans l'expo.

J'ai fait des recherches, mais pas d'informations. Donc je commence la restauration. Il était gueule ouverte évidemment, il était gueule ouverte avec deux anneaux dans le dos, typique des cabinets de curiosité. Il se trouve qu'à l'endroit des commissures des deux mâchoires, pour cacher la misère, il y avait une pièce de cuir qui avait été mise, elle était aussi à l'intérieur. Il n'y avait pas de langue, comme il était suspendu on ne pouvait pas voir. Et il n'avait pas d'yeux, par contre l'emplacement était marqué, donc à une époque il devait y en avoir. J'écarte cette pièce de cuir et je me rends compte qu'il y a des papiers dessus. Le premier que je sors, c'est un arrêté où il y a la date de 1791 dessus, j'en ai sorti huit en tout, ce ne sont que des trucs incroyables. Un est tiré d'un livre d'église, tout est écrit en latin, la page 300 et quelque... Et il y a une couverture d'un ouvrage qui s'appelle "mercure de France" et à cette époque-là on avait un chercheur portugais qui s'appelait Miguel, c'était un anatomiste hors pair. Et Miguel a participé avec moi à la restauration et il a identifié que cette revue n'a été éditée seulement pendant quatre ans, donc à une date encore précise. Tout ça se sont les mêmes dates. Je passe tous les détails mais j'ai fait une publication avec Miguel dans une revue scientifiques qui est uniquement sur internet. Pour moi c'est déjà le témoignage d'une première restauration



qui a été faite bien avant. On l'a emmené au CHU, parce que je voulais voir ce qu'il y avait dedans. Dedans il y a des bouts de bois, il a une position comme s'il était crucifié. Sur une des pattes un bout de bois sort à l'extérieur, je voulais voir ce qu'il y avait dedans. Donc à l'intérieur, il y a un grand bout de bois qui va de jusque derrière son vrai crâne jusqu'au tout début de la queue. Et ce qui est intéressant c'est qu'il y a un bout de bois dans chaque patte qui vient toucher pratiquement la voie centrale mais rien du tout qui vient les relier entre eux. Et ça c'est le témoignage d'une taxidermie très très ancienne.

Il faut savoir qu'un crocodile a une peau très solide, il a sur le dos ce qu'on appelle des plaques osseuses dermiques et à l'intérieur de ça il y a des choses osseuses, une fois que c'est sec, pour la bouger bonjour. C'est le seul avantage peut-être. Et puis derrière les bouts de papier, il y avait du foin (...) Avec des graines, donc Thomas m'a identifié les graines, parce que l'espèce c'est une espèce d'une île, donc soit il a été naturalisé au bord de la méditerranée soit en France. Et ce sont des graines de plaines et elles viennent de la région, donc il a été fait dans l'ouest de la France.

Pour terminer, il était gueule ouverte, la tête noire de crasse. Je commence à nettoyer les dents et je me rends compte qu'il y en a qui ne sont pas pareil. En fait sur toutes les dents il y a un peu près la moitié qui sont des dents en bois sculpté. Bon pourquoi ? C'est une énigme qu'on n'a pas encore résolue. Mais avec mes recherches, j'ai fait des hypothèses. A l'époque, les représentations naturalisées des crocodiles avaient des fonctions très fortes au niveau symbolique et entre autres pour la religion, donc il y en avait dans les églises. C'était pour monter soit une figure du diable, c'était des animaux qu'on ne connaissait absolument pas, ou quelque chose de bénéfique. C'est l'un ou l'autre. S'il est bénéfique ça veut dire que des parties de son corps sont miraculeuses, donc on lui pique toutes ses dents parce que pour les femmes, elles avaient une meilleure fertilité, pour éviter plein de maladie etc. Elles avaient des vertus thérapeutiques. Et je pense que notre crocodile a nous a eu le même problème. Il s'est fait piller ses dents mais pas que, parce qu'il a plus non plus ses griffes. Et j'ai regardé à la loupe, ça a été arraché, elles ont été prélevées aussi. J'aimerais bien que le musée est beaucoup plus d'argent, j'ai fait plein de prélèvement sur ce bestiau-là. Par exemple ces fameuses dents en bois étaient scellées avec de la résine de pin brut. J'aimerais savoir de quelle espèce d'arbre elle vient, là c'est ADN aussi."

Extrait n°12 :

[Au sujet de Claire Morgan]

"Il y avait cinq animaux naturalisés qu'elle a fait elle-même. Elle est venue d'Angleterre pour le vernissage et elle restée plusieurs jours. Je l'avais déjà rencontré à une autre expo, je m'étais déjà présenté donc elle me connaissait, elle a voulu voir mon labo et on a sympathisé, façon de parler car je parle très mal anglais. Par contre elle m'a bien expliqué comment elle a appris la taxidermie, elle s'est formée un peu elle-même et en Angleterre contrairement à ce qu'on a en France, elle est allée au Muséum de Londres, car il y a des taxidermistes là-bas qui donnent des espèces de cours ouverts au public. Après, l'œuvre a été présentée aux gens et j'ai fait une petite conférence pour parler de la taxidermie en général et de ce que je pensais de son travail. Pour moi, c'est une nouvelle approche qui n'a jamais été faite, elle m'a expliqué, le renard par exemple, en fait dans les animaux qu'elle avait faits il y ce renard là et le reste ce sont des oiseaux. Ils sont tous en train de tomber. Et elle m'a expliqué comment elle a fait : le renard, avant de commencer à le naturaliser, elle l'a pris dans ses bras, comme ça [il fait le geste], et ça donne cette posture-là, c'est-à-dire elle a réalisé une posture que l'animal n'a jamais dans la nature, parce qu'un renard qui tombe ce n'est pas possible ou alors c'est fini. Pour moi c'est une nouvelle approche de la taxidermie. Donc pour moi c'est une artiste majeure. (...) Elle voulait voir comment moi je bossais.

**Elle aussi a un labo ?**

Alors, elle a un atelier qui est gigantesque, parce qu'elle fait des œuvres qui sont monumentales et elle naturalise elle-même. Ce qu'elle fait par exemple, quand elle dépouille une bestiole, elle met un papier en-dessous, donc il va y avoir du sang etc... Et ça après ça devient une œuvre.

**Ah oui, tout est utilisé.**

Oui, après je trouve que dans sa démarche c'est légitime. Ce n'est pas pour vendre un truc en plus. Elle a vraiment une approche intéressante.

**Elle est engagée ?**

Elle est un peu engagée oui. La première fois que je l'ai vu en France, c'était la première fois qu'elle exposait en dehors de l'Angleterre, j'avais un ami des beaux-arts que j'ai connus parce qu'il avait fait un stage ici et quand je venais à Paris je dormais

chez lui. Et donc il m'a emmené dans la galerie Karsten Greve, qui la représente maintenant aujourd'hui. Et c'est comme ça que je l'ai repérée. (...) Elle fait aussi des expos avec des végétaux, par exemple elle a fait une expo avec des fraises suspendues et le concept était de les laisser pourrir, au début elles se couvrent de poils tout verts et c'est joli [rire], après ça l'est un peu moins. Là dans son expo, elle présentait une vieille pomme qu'elle avait coupé en deux et laissé sécher. Elle devait avoir je ne sais plus combien d'années de dessèchement, et à côté il y avait deux petites mouches parce qu'elle aime bien les insectes aussi. Et quand j'y suis allé, je lui ai dit de quelle espèce il s'agissait parce que je connais les insectes. Et elle était scotchée, elle m'a dit « Mais comment c'est possible que vous connaissiez ça ? », et j'ai expliqué. Et voilà, c'est comme ça que nous avons commencé à échanger sur la taxidermie.

**Vous êtes confrères en quelque sorte ?**

[Rire] Si on veut, si on veut. Alors, elle est confrontée à un souci c'est que dans ses œuvres il y a des espèces protégées

**Comment est-ce qu'elle fait pour se fournir ?**

Eh bien, il faut qu'elle ait des autorisations de transport, d'exposition, c'est une misère sans nom.

**Mais ces animaux sont issus ... de zoo ... ?**

Alors elle récupère ça par des particuliers, parce que maintenant elle a un réseau, tous les gens qui trouvent des bestiaux qui se sont fait taper par des voitures la contacte et puis elle fait aussi les zoos. Par exemple, elle a fait une exposition, ça c'était étonnant parce que c'était un petit musée du Maine-et-Loire, dans ce village il y a moins de 10 000 habitants, et dans cette ville il y a un homme célèbre qui à la fin du XIX<sup>ème</sup> a créé un musée, un musée un peu comme un cabinet de curiosités en fait : donc à la fois des œuvres d'art, des objets d'archéo, d'ethnologie, d'histoire et une collection d'histoire naturelle. (...) Il y a aussi une momie égyptienne sans sarcophage, ça veut dire qu'on voit ses os. C'est un musée qui est extraordinaire, et il a été restauré et tout la partie au RDC est devenue une salle d'expo d'art contemporain. Et donc, elle a exposé là-bas. Et dans les œuvres exposées, il y avait toujours ces histoires de fils suspendus et en-dessous il y avait un petit hérisson, et donc elle s'est faite emmerdée pour ça, parce que le hérisson est une espèce

protégée. Et elle n'avait pas les papiers pour ça. Mais je pense que maintenant avec la notoriété qu'elle a dans le monde entier ils ne la feront plus chier avec ça je pense... Je lui souhaite.

**Après c'est peut-être bien qu'il y ait des réglementations ...**

(... *intelligible*) Là par exemple on a eu deux artistes en résidence sur Angers et l'un des deux fait soi-disant de la taxidermie. Je suis allée voir l'expo quand même. C'était une ronde d'animaux naturalisés qui regardaient ce qui semblait être une pièce d'eau. Et ils étaient tous cimentés, il avait mis du ciment dessus et dans le lot j'ai reconnu moi, des oiseaux protégés. J'ai quand même mis un mot sur le livre d'or en disant que c'était pourri [rire] fin avec d'autres mots. Et en disant, comment ça se fait qu'ils aient eu les autorisations alors que c'est complètement interdit. C'est un gars qui est normand, qui a fait les beaux-arts et qui s'est formé je ne sais pas trop comment. Il n'a pas son CAP de taxidermiste, donc déjà... Je suis allé sur son site, il se prend vraiment pour un grand artiste.

**Après, c'est l'art contemporain ... Parfois il faut vraiment creuser pour comprendre la démarche ...**

Oui, mais par exemple lui aussi il fait des chimères, mais pour moi ça n'a aucun intérêt.

**Mais par exemple ça va être quoi la différence ?**

Moi il y a une démarche, un concept aussi et un discours. Par exemple « waiting for Darwin » pourquoi ça s'appelle en attendant Darwin ? Parce que ça aurait pu exister, c'est pour me foutre de la gueule de la théorie de l'évolution, voilà.

**C'est-à-dire ?**

C'est-à-dire que ce n'est pas possible qu'un animal soit une partie oiseau une partie mammifère. Parce que c'est le corps d'un geai, les pattes, la queue et les oreilles d'un écureuil. Comme la fouine, j'ai fait une fusion mammifère oiseau. Alors ... C'est aussi pour, parce qu'un muséum c'est censé être un lieu scientifique. Moi des fois ça me gave ça. Je préfère l'imaginaire, la poésie. Voilà, c'est pour faire un petit pied de nez à ça. Que dans un muséum qui est scientifique il y ait ça qui soit inclassable, pour ouvrir un peu la tête des gens. Après c'est peut-être un peu prétentieux de ma part de dire ça."

Extrait n°13 :

*[Devant les feuillets et calques où il a reporté les mesures du chevreuil]*

“Donc ça c'est la patte arrière, j'ai pris la vraie patte arrière que j'ai posé sur le calque pour tracer les contours et puis j'ai reporté toutes les mensurations que je prends. C'est échelle 1. On va passer à une autre échelle, c'est la tête, pourquoi sa tête est compliquée, et bien il a les bois qui sont en velours et qui sont en train de pousser.

**Il était jeune alors ?**

Non, pas forcément, c'était un animal assez âgé mais ces animaux là tous les ans leurs bois tombent et repoussent, les cervidés c'est comme ça. Donc quand ça repousse, au début il y a une peau qui est à l'extérieur, qui est gorgée de sang et les bois, la partie osseuse, poussent jusqu'à devenir adulte et après cette peau-là va tomber. Donc lui s'est fait heurter par la voiture à ce moment-là. Donc cette peau-là a été extrêmement difficile à détacher, elle adhère beaucoup et elle est pleine de coups de scalpels je ne pouvais faire pas autrement. Ça va aller sur la sculpture que vous avez vue mais je ne vais pas pouvoir recoudre, c'est impossible, ça va être collé dessus, mais je pense que ça ne se verra pas. Donc j'ai fait une photo du crâne, que j'ai préparé également et j'ai fait le truc sur l'écran de l'ordinateur, je l'ai marqué. Parce que le crâne de l'animal est plus petit que ça. C'était pour avoir les bonnes formes mais j'ai pris les bonnes mensurations. Il y a des faces aussi. Après il faut tout refaire en sculpture. Ça c'est le corps mais taille réduite, j'ai marqué « corps de profils sans cou ».

**Vous avez un outil particulier pour prendre les mesures, un ruban comme les stylistes ?**

Alors, j'ai un ruban, mais j'ai aussi un compas d'épaisseur. Ce sont des objets que les gens adorent voir parce qu'ils ne connaissent pas, c'est ça. J'ai fait acheter ça le jour où j'ai fait la tigresse, parce que pour prendre les mesures c'est compliqué. J'en ai un qu'il ne m'a pas servi beaucoup parce qu'il est très grand. Ce sont des outils qui servent aux charpentiers. Quand ils font les charpentés, pour prendre les épaisseurs de bois etc... On peut faire une mesure super précise. Et après je mesure l'écart. Ce sont des objets qui sont très anciens, ceux-là sont récents mais c'est inspiré ... Ils devaient être utilisés dès le moyen-âge.

**Le crâne vous le gardez ?**

Alors le crâne va être spécial. Donc tout le squelette je l'ai gardé et on va le faire préparer par un gars qui est spécialiste. Je sais préparer des os, un crâne comme ça. Mais monter un squelette c'est un travail à part entière. Ça s'appelle ostéologue. Alors le crâne, en fait il avait une anomalie, je ne m'en rendais pas compte avant d'enlever la peau mais à cet endroit-là il y avait une boule comme ça [*il me montre*], ça veut dire que l'os est totalement déformé. J'ai cru que c'était un troisième œil, et en fait non. J'ai tout enlevé, a chair etc., et j'ai commencé à traiter l'os à mon fameux collègue Miguel qui est anatomiste. Il m'a dit que non c'était une maladie, alors pourquoi l'a-t-il eu, eh bien parce que c'est un chevreuil albinos. Ils sont déjà fragiles au niveau santé et exposés à des soucis auxquels ne sont pas exposés les autres chevreuils. J'aimerais bien qu'on garde le crâne à part, parce que pour moi c'est une pièce ... Presque un truc monstrueux.

**Vous allez reproduire la bosse sur le spécimen ?**

Alors non, parce que quand j'ai découvert ça, j'ai tout de suite regardé les photos que j'avais faites avant que j'enlève la peau, et ça ne se voit pas du tout. Et puis, il était en poil d'hiver, ça a quand même le poil assez long, assez épais ces animaux-là.

**Son poil ne tombe pas, vu que c'était son poil d'hiver ?**

Alors, s'ils sont en mue pour prendre le poil de printemps ou l'inverse. Il vaut mieux éviter de les naturaliser à cette période-là, parce que le poil tient beaucoup moins bien. C'est encore plus évident avec les oiseaux, parce qu'ils changent de plumage deux fois par an. Et un oiseau qui change de plumage, ses plumes tombent et à l'emplacement va pousser la plume d'été. Mais ça repousse vraiment, c'est-à-dire que ça fait un fourreau au début qui s'agrandit avec la pousse de la plume. Et ce fourreau est un tube gorgé de sang, qui a le même principe que les bois de chevreuil. Et une fois que la plume a sa taille terminée, cette espèce de fourreau de kératine va s'estomper et la plume va apparaître. On appelle ça les tuyaux dans la profession, et quand on voit qu'un oiseau est en tuyau ça veut dire qu'à plusieurs endroits ses plumes sont en train de pousser, il ne faut pas le naturaliser car tous ces tuyaux-là vont tomber. Parce qu'ils ne sont pas bien fixés sur la peau, le tannage de la peau ne va pas avoir d'incidence sur eux.



Extrait n°14 :

*[Son rapport aux animaux]*

“La première fois que j’ai préparé des singes ça a été compliqué. Parce que le crâne d’un singe ça ressemble à un crâne humain. C’était chez mon ancien patron, c’étaient des macaques, donc beaucoup plus petit qu’un être humain.”

(...)

“Ça fait longtemps que je pense avoir un rapport chamanique aux animaux, c’est entre autres pour ça que je suis dans cette profession-là. En général quand on me demande pourquoi je fais ce métier, la réponse que je donne maintenant, c’est que j’aime bien les animaux. Même si c’est un petit peu paradoxal. C’est-vrai que j’ai fait entre autres des travaux photos il y a une vingtaine d’années sur les premiers singes que j’ai naturalisé ici. C’étaient des petits singes. J’ai fait des photos des dépouilles, donc le corps sans la peau pour avoir les postures des muscles etc. C’est la première fois que je travaillais sur des primates. Et en fait je me suis rendu compte assez vite qu’ils dégageaient des trucs que je sentais, mais j’étais incapable de mettre des mots dessus. Je me suis dit que peut-être qu’avec l’image ... Donc j’ai fait un boulot photo dessus. Et ... ça envoie, comme il faut. Et je pense que les gens qui voient ces images ressentent des trucs très particuliers. Je ne peux pas en dire plus. Il faudrait que je vous montre les photos. (...) J’ai exposé dans un centre d’art contemporain et il y a un catalogue d’exposition qui a été fait. Cette expo sur les singes s’appelait “chaman blues” et tout est expliqué là-dedans. Il y a une anthropologue belge qui s’appelle Lucienne Strivay qui a fait une recherche sur les taxidermistes, donc elle en a interviewé plein. Plusieurs que je connais et chacun parle de sa façon d’aborder l’animal etc. Mais il n’y en a aucun qui parle de chamanisme donc ... Je la contacterai peut-être un jour pour lui parler de mon approche à moi.”

**Chamanisme dans le sens ... où vous ressentez des énergies ?**

Oui ce sont des énergies ... C’est vraiment difficile à expliquer avec des mots. Il y a une étudiante des beaux-arts que j’ai eu en stage plusieurs fois ici. Elle est revenue après pour faire un travail photo sur moi et j’étais en train de monter un chat sauvage. Et il y a une photo où je suis ici mais à contrejour et il y a le chat qui est en cours de montage et j’ai un regard... On sent qu’il y a une communication avec la bestiole. Voilà, c’est particulier. Ce n’est pas évident, ça ne le fait pas forcément tout le temps

et ça ne le fait pas au même moment. C’est-à-dire que dans le documentaire qui a été fait sur moi et cygne j’en parle un petit peu de ça et je dis par exemple que quand il n’y a que la peau, ça produit en moi une sorte de ... comme une frustration, je ne me sens pas bien... Il y a comme un manque. C’est comme si je faisais une identification à la bestiole. C’est-à-dire que je me projette dedans voilà. C’est un peu confus ce que je raconte. Comme si je me projetais dans son corps à lui, et quand je dis dans son corps c’est-à-dire que je ressens des trucs qui sont animal.

**Et votre rapport à l’animal vivant ?**

Eh bien c’est que je sais que l’animal, ça va être avec mes mots, ça peut être dans un état de sauvagerie qu’on n’imagine même pas. C’est-à-dire que pour moi c’est quelque chose d’extrêmement violent, extrêmement sauvage. Je ne sais pas comment qualifier ça autrement, parce que je n’arrive pas vraiment à trouver les mots qui correspondent. Et tout ça s’est venu à partir des dépouilles des singes. Après je ne sais pas, peut-être c’était un truc qui était déjà en moi et ça a été comme une sorte de révélation, un truc de cet ordre-là.

**Est c’est parce que le primate, physiquement ça nous ressemble plus ?**

Pas du tout, c’est l’inverse. C’est-à-dire qu’effectivement c’est ce que ça donne de premier abord la vision de ces photos. Mais c’est l’inverse, c’est moi qui ressentais quelque chose d’animal en fait, donc c’est l’être humain qui devient animal plutôt que l’inverse. Il y a un philosophe qui s’appelle Gilles Deleuze qui a écrit un texte qui s’appelle “devenir animal”. Ce n’est pas la même chose mais c’est un écho. C’est Noëlle, la vidéaste, plasticienne qui m’a fait connaître.”

# Bibliographie

## Articles

- Humans are animals too*, Crispin Sartwell  
*Reputations*, Donna J Haraway, Peg Rawes  
*The secret life of taxidermy*, Ariane Harrison  
 The Architectural Review n°1488, February 2022
- Le corps animal comme puissance subversive des normes architecturales. Retour réflexif sur cinq cas d'étude*, Léa Mosconi  
 Les Cahiers de la recherche architecturale, Ministère de la culture, 2022
- Animal City*, Véronique Descharrières  
 Plan libre n°184, Juin 2021
- Les habitats de groupe, recréer le paysage suédois*, Karen Wonders  
*Le rêve de la grande galerie africaine*, Carl Akeley, 1923  
*Le diorama du gorille des montagnes*, Stephen Christopher Quinn, 2006  
*Le patriarcat de Teddy Bear*, Donna Haraway, 1984  
*Nature peu naturelle*, Hiroshi Sugimoto, 2014  
*Rowland Ward*, Pat Morris, 2003  
*La taxidermie londonienne au service des premiers dioramas français*, Amandine Péquignot  
*Walter Potter et la taxidermie anthropomorphique*, Pat Morris, 2010  
*Dioramas*, Claire Garnier (commissaire d'exposition)  
 Flammarion, Palais de Tokyo, catalogue d'exposition, 2017, 348p.
- La restauration du crocodile historique du Muséum des Sciences naturelles d'Angers*, Michel Beucher et Miguel Prôa  
 Revue électronique CeROArt, <https://journals.openedition.org/ceroart/6921>, 2019

## Ouvrages

- Une chimère nommée Your Majesty*, Michel Beucher  
 Ocim, la lettre n°194, Mars-Avril 2021
- Les messagers. Configurations et reconfigurations en taxidermie*, Lucienne Strivay  
 Cahiers d'anthropologie sociale n°19, éditions de l'Herne, 2019
- Mondes animaux et monde humain*, Jacob Von Uexküll  
 traduction française : éditions Denoël, 1965, 195p.
- Zoocities - des animaux sauvages dans la ville*, Joëlle Zask  
 Premier Parallèle, 2020, 256p.
- Dioramas*, Claire Garnier (commissaire d'exposition)  
 Flammarion, Palais de Tokyo, catalogue d'exposition, 2017, 348p.
- Le zoo vidé*, Agnès Rosse  
 Éditions Naima, livre interactif au format epub, 92p., 3 sons, 21 vidéos, 212 images
- Pierre entourée de chutes – Écrits et entretiens sur la peinture, la politique et le théâtre (1953-1998)*, Gilles Aillaud  
 Coédition L'Atelier contemporain et éditions Loevenbruck, 2022, 605p.
- Pourquoi regarder les animaux ?*, John Berger  
 Éditions Héros-Limite, 2011, 136p.
- Paris-Animal : histoire et récits d'une ville vivante*, sous la direction de Léa Mosconi et Henri Bonni  
 Pavillon de l'Arsenal Paris, catalogue d'exposition, 2023, 256p.
- Vivre avec le trouble*, Donna J. Haraway  
 Traduction française : les éditions des mondes à faire, 2020, 375p.

**Vidéos**

*La genèse de la Grande Galerie de l'Evolution* 1/5  
*Exemples d'évolution et idées reçues* 2/5  
*Les Hommes et la nature, quel propos muséal ?* 3/5  
*Une scénographie toujours innovante* 5/5  
 Tables rondes pour les journées du Patrimoine et les 20 ans de la Grande Galerie de l'Evolution, Canal-U. <https://www.canal-u.tv/58225>, 2014

*Le préparateur*, Noëlle Pujol  
 Documentaire de 37 mn, 2006

*Un animal, des animaux*, Nicolas Philibert  
 Documentaire de 59 minutes, 1995

**Recherches**

La taxidermie dans l'histoire des musées d'Histoire naturelle, Amandine Péquignot – extrait thèse Histoire de la taxidermie en France (1729-1928), 2003

**Audios**

Une différence cérébrale, Alain Prochiantz 1/5  
 L'élevage est une relation morale, Jocelyne Porcher 2/5  
 Sauver le sauvage, Virginie Maris 4/5  
 Animal humain - France Culture, Novembre 2019

**Sites**

Muséum de Nantes : <https://museum.nantesmetropole.fr/home/museum/presentation.html>  
 Muséum de Paris : <https://www.mnhn.fr/fr>  
 Muséum d'Angers : <https://musees.angers.fr/lieux/museum-des-sciences-naturelles/index.html> WWW





*Merci ma belle pour ces deux beaux billets et l'avantage de la taxidermie est de montrer des animaux qui parfois n'existent plus tels le DODO qui a fait dire un jour à JL que le jour ou je serai plus de ce monde faudrait aussi m'empailler et me placer à côté de lui en tant que moi aussi ESPECE en voie de disparition, ah je te jure!!!! bisous*

Posté par Fabymary POPPINS, vendredi 06 novembre 2015 | [Recommander](#) | [Répondre](#)



*C'est la loi de la nature. Le taxidermiste a su rendre les animaux si expressifs, ce qui est un travail très difficile. ça redonne vie en quelque sorte à ces pauvres bêtes. Bisous !*

Posté par edith, samedi 21 novembre 2015 | [Recommander](#) | [Répondre](#)



*Bon alors ne m'en veux pas Evelyne mais je ne supporte pas les animaux empaillés, je n'arrive pas à les regarder ! Savoir qu'ils sont morts, et en même temps qu'ils paraissent si vivants ... c'est impossible pour moi !  
Belle soirée, bisous !  
Cathy*

Posté par CathyRose, vendredi 06 novembre 2015 | [Recommander](#) | [Répondre](#)