

PROGRAMME DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MUSÉALISER LA FORME ANIMALE
L'expérience esthétique des spécimens naturalisés
dans les musées de sciences naturelles

TRAVAIL DIRIGÉ (9 CR.)
PRÉSENTÉ À
MONSIEUR BERNARD SCHIELE, PHD.

GIL CHATAIGNER

HIVER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son encouragement et ses riches conseils lors de nos discussions, merci à mon directeur de travail dirigé, Bernard Schiele.

Un grand merci également à Viva Paci, dont j'ai eu la chance de croiser la route à l'occasion de son enseignement du séminaire doctoral *L'animal : figure, relique, miroir, question*. Sans notre rencontre, j'aurais été privée de pistes de réflexion aiguisées ainsi que de plusieurs précieuses lectures qui ont considérablement enrichi ce travail, j'en suis très reconnaissante.

Merci pour tout à mes parents, Karine et Gaëtan, inspirant·e·s car sans cesse inspiré·e·s, à Anton, à Anouk, et à tout le reste de cette belle famille, même au loin !

Merci fort à mes très chère·s ami·e·s. Pour ne citer que quelques un·e·s, merci à Suzanne et Camille qui m'ont notamment accueillie comme elles savent toujours bien le faire lorsque j'allais visiter mon musée parisien ; à Zoé et Constance qui me comprennent toujours, tout le temps ; et à mes admirables zoologistes toujours présent·e·s même éparpillé·e·s sur plusieurs continents – Léna, entourée de suricates kahalariens ou de manchots antarctiques, et Silvère « Silvos », prenant grand soin de ses moustiques réunionnais.

Et puis, enfin, merci à mes colocataires rigolos et bienveillants, Carl et Adam, et leur chaleureuse famille. Ça ne peut être un hasard, que cette rédaction se soit déroulée sous le même toit que les homonymes de ceux qui ont, au 18^e siècle comme au 6^e jour, d'une manière ou d'une autre, nommé les animaux... Plus particulièrement, mille mercis à Carl pour ses lectures, son infatigable soutien et ses généreux sourires.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	iv
LISTE DES ANNEXES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : Revue de littérature	6
1.1. Ce que la naturalisation donne à voir, au gré des cadres de pratique	6
1.1.1. Évolution des savoir-faire, au service des vœux taxidermiques	7
1.1.2. Un accès changeant à l'animal	14
1.1.3. Aux origines de la pratique	16
1.2. La forme animale esthétique, <i>per se et a priori</i>	24
1.2.2. La taxidermie biophilique	26
1.2.3. Un charisme réticulé	27
1.3. Paradigmes scientifiques, paradigmes muséographiques	44
1.3.1. La présentation institutionnelle des spécimens d'époque en époque	45
1.3.2. Une expérience esthétique modelable	70
CHAPITRE 2 : Études de cas	72
1. La diversité du vivant de la Grande Galerie de l'Évolution	75
1.1. Présentation de l'exposition au sein de son musée	75
1.2. Organisation et opérativité de <i>Diversité du Vivant</i>	79
2. Les mammifères du Musée Canadien de la Nature	98
2.1. Présentation de l'exposition au sein de son musée	98
2.2. La Galerie des mammifères	101
2.4. Synthèses croisées	116
CONCLUSION	123
ANNEXES	126
MÉDIAGRAPHIE	130

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1.	Cabinet de curiosités de Ferrante Imperato au Palazzo Orsini di Gravina	46
1.2.	« Bullock's Museum, 22 Piccadilly, No. 18 of R. Ackermann's Repository of Arts »	53
1.3.	Diorama de Gustav Kolthoff au Biologiska Museet de Stockholm	57
1.4.	Vitrine des félins de la Galerie de Zoologie du MNHN	59
1.5.	Museum of Natural History, Dublin	64
1.6.	Exposition <i>Wild</i> au Melbourne Museum, 2010	66
1.7.	Exposition Planète vivante au Muséum des Sciences naturelles, Bruxelles, 2020	66
2.1.	Plan schématique du niveau 2 de <i>Diversité du Vivant</i>	79
2.2.	Entrée dans la section <i>Milieux aquatiques</i> de <i>Diversité du Vivant</i>	80
2.3.	Étalement sur deux niveaux de la zone <i>Arctique et Antarctique</i>	81
2.4.	Plan schématique de la section <i>Milieux terrestres</i> de <i>Diversité du Vivant</i>	82
2.5.	Îlot des mammifères de la zone <i>Arctique et Antarctique</i>	82
2.6.	Zone <i>Savane africaine</i> au centre de la section <i>Milieux terrestres</i>	82
2.7.	Une des vitrines de la zone <i>Savane africaine</i>	83
2.8.	Léopard naturalisé isolé de la zone <i>Savane africaine</i>	83
2.9.	Îlot de la zone <i>Désert saharien</i>	84
2.10.	Arbre de la biodiversité de la zone <i>Forêts tropicales d'Amérique</i>	84
2.11.	Vitrine de présentation des vertébrés dans la section <i>Classification des espèces</i>	86
2.12.	Vitrine de présentation des chordés (3 spécimens manquants) dans la section <i>Classification des espèces</i>	86
2.13.	Entrée dans la Galerie des mammifères, telle qu'en novembre 2021	102
2.14.	Vue globale du diorama de la première salle de la Galerie des mammifères	103

2.15.	Vue détaillée du diorama de la première salle de la Galerie des mammifères	103
2.16.	Plan schématique de la Galerie des mammifères	104
2.17.	Plan schématique des zones thématiques de la Galerie des mammifères	104
2.18.	Diorama 5 et ses outils de médiation	106
2.19.	Diorama 6	106
2.20.	Dioramas 7, 8, 9, et leurs outils de médiation	107
2.21.	Vitrine des mustélidés	107
2.22.	Dispositif de présentation des bois et cornes des mammifères	107

LISTE DES ANNEXES

Annexe		Page
1.	Tableau moyennant le nombre de visiteur·se·s du MNHN et de la GGE depuis 2010	126
2.	Tableau de notes personnelles concernant la progression d'ambiances lumineuse et sonore globales de la Grande Galerie de l'Évolution	127
3.	Dispositifs des quatre zones de la section <i>Milieux terrestres</i> de la GGE	128
4.	Concepts et dispositifs associés aux dioramas de la Galerie des mammifères	129

INTRODUCTION

Parmi les réserves de collections du Museum of Comparative Zoology de l'université Harvard siège un oiseau noir aux yeux qui ne clignent jamais. Ailes et queue sont parsèment teintées de jaune et de blanc. Son bec long et mince se courbe pour dessiner un arc de cercle descendant, donnant l'illusion d'une kératine ramollie par la gravité et le temps. Ses deux pattes sont retenues à un lot d'étiquettes délavées retraçant son parcours de collection en collection. L'oiseau figé porte les traces des deux siècles de sa conservation, tant par la fine couche de poussière qui le constelle que par l'odeur des produits qui le maintiennent dans un semblant d'immortalité.

Ce précieux spécimen de drépanide mamó¹ est le point de départ de Poliquin lorsqu'elle met en évidence la polysémie inhérente à tout animal taxidermisé et muséalisé dans son article *The matter and meaning of museum taxidermy* (2008). À partir d'une même peau montée pour emprunter sa forme originelle, ce mamó est un représentant des caractéristiques biologiques moyennées des individus de son espèce pour le phénotype qu'il exhibe, en même temps qu'il est le témoignage tangible de l'expédition à Hawaï où le Capitaine Cook trouva la mort, au cours de laquelle l'oiseau a été collecté, et enfin il est la preuve de l'irrémediabilité de l'activité humaine sur la nature en tant qu'espèce d'oiseau désormais éteinte. Ces trois lectures sont autant de significations, recensées par Poliquin, qu'une institution muséale peut mettre en valeur à partir d'un même individu observable, respectivement nommées *descriptive*, *biographique* et *de mise en garde*. Celles-ci ne peuvent faire effets de sens que par l'annexion à d'autres outils de médiation dont il faut prendre connaissance. Toutefois, à cette combinaison s'ajoute une quatrième et dernière catégorie significative que peut attribuer une institution à un spécimen, dont l'effet de sens n'est conditionné par aucun complément d'information. La signification expérientielle est celle qui est reçue dès la rencontre immédiate avec le spécimen d'animal naturalisé. Comme un aura dégagé par la

¹ *Drepanis pacifica*, Gmelin (1788), spécimen type, MCZ n°236875

silhouette de cette créature étrange, elle suscite la surprise, l'émerveillement, le dégoût. Spontanément, cette expérience transmet les « connaissances viscérales, c'est-à-dire les connaissances acquises dès la reconnaissance de la présence somatique de l'animal et des lacunes à combler pour notre compréhension de celui-ci » [Notre traduction] (p. 129). Le spécimen d'animal naturalisé fascine et captive car il appelle la curiosité. Parfois attirant, parfois malaisant, il ne laisse pas indifférentes les émotions de la personne qui le perçoit, en fonction des intentions ayant régi sa préparation et sa disposition dans l'espace. D'emblée, Poliquin annonce que cette lecture sensible des spécimens d'animaux naturalisés muséalisés est la plus difficile à théoriser. En prenant l'exemple plus précis des dioramas, elle interroge :

« Une question qui n'est presque jamais posée est celle qui explore pourquoi les peaux d'animaux naturalisés artificiellement posées devant des décors fabriqués sont capables de concrétiser et de communiquer un aussi laborieux et puissant jeu d'aspirations » [Notre traduction] (p. 126).

Les effets affectifs produits par la rencontre avec un animal naturalisé font suite à un ensemble de perceptions sensorielles immédiates, tant visuelles qu'olfactives ou auditives. Cette faculté perceptive de la réalité est désignée par le terme grec ancien *aisthesis*, offrant au français *esthétique* son étymologie. Ainsi, parmi le large spectre de définitions offertes à ce mot, nous qualifierons d'*esthétique* ce qui possède l'aptitude qualifiable de stimuler les sens et les affects d'une personne perceptrice. Si la taxidermie animale est présentée par Poliquin comme un objet esthétique par essence, l'auteure précise bien que sa forte capacité de signification expérientielle réside également dans les choix qui sont faits à son égard. C'est-à-dire, l'expérience esthétique que la rencontre d'un spécimen d'animal naturalisé provoque est non seulement le fait d'une esthétique intrinsèque mais aussi d'une somme de facteurs liés aux agencements et aux propriétés des espaces et autres objets perçus. Ces facteurs seront qualifiés de muséographiques lorsqu'ils prennent lieu dans des espaces d'exposition destinés à être visités. Comment se construisent et se hiérarchisent les choix des institutions muséales en regard de la procuration

d'une expérience esthétique à leurs visiteurs, tant dans la sélection des animaux à exposer que dans leur mise en exposition dans l'espace ? Afin de comprendre ce qui rend certaines de ces formes animales plus productrices d'effets de sens que d'autres, il s'agit de mieux saisir leur qualité esthétique. Aussi nébuleuse soit-elle, nous comprenons déjà que décortiquer la complexe force expérientielle des spécimens d'animaux naturalisés, et de leur traitement muséographique par les musées de sciences naturelles, doit passer par trois échelles d'analyse. Pour passer en revue la nature esthétique du spécimen naturalisé mis en exposition, il s'agit d'abord de considérer celle du spécimen naturalisé hors muséographie ainsi que de celle du corps animal en tant que tel ; ces trois strates étant étroitement interreliées. Nous verrons comment elles sont respectivement documentées dans la littérature.

Le corps animal est présent sous différentes formes dans les musées de sciences naturelles. Entre autres méthodes, la conservation en fluide est préférée pour les corps mous, si ce n'est par plastination, celle par soufflage pour les invertébrés au corps dur, la conservation ostéologique pour les vertébrés, sans compter les moulages et diverses autres reproductions artificielles. La taxidermie, quant à elle, consiste en la conservation de la peau de l'animal mort par son dépeçage suivi de son tannage, avant d'être bourrée ou montée (Péquignot, 2006a). En effet, encore une fois, cette forme de conservation se présente sous plusieurs déclinaisons avec, comme exemples de taxidermies bourrées, celles mises en peau ou celles en herbier, plus méconnues (Péquignot, 2006b). La taxidermie montée consiste en donner à la peau la forme de l'espèce ou de la chimère représentée en la posant sur un mannequin dont la silhouette est le plus souvent taillée pour correspondre à un réalisme épistémique, partiel ou intégral. Traditionnellement, cette technique vise à donner l'illusion parfaite de la vie en s'appliquant à effacer tout signe matériel de l'activité humaine (Maleuvre, 1999, p. 214), alors nommée technique de naturalisation. De fait, chaque spécimen d'animal naturalisé est soumis à une ambiguïté ontologique imposée par la main humaine, reflet d'un rapport de mainmise sur l'animalité représenté dans les musées. L'individu devenu spécimen porte alors un statut liminal entre la vie et la mort, entre l'objet et l'être (Harman,

2007, p. 44), plus fort encore que dans le cas des autres formes de conservation du corps animal alors qu'il n'en reste plus que la peau. C'est cette « ironie fondamentale » inhérente aux formes animales naturalisées (Desmond, 2002, p. 161) qui font d'elles les muséales privilégiées dans notre étude. Aussi, du fait de la technicité même de la naturalisation taxidermique, son champ d'application est restreint à seulement certains taxons zoologiques. Par conséquent, l'expression *spécimens d'animaux naturalisés*, en tant que sujet de notre étude, désigne implicitement des spécimens dont la représentation est celle d'espèces de vertébrés, malgré le haut degré de généralité du concept animal, *ecce animot*².

Un engouement récent pour les spécimens d'animaux naturalisés en dehors des musées de sciences naturelles est progressivement observé (Dalla Bernardina, 2013), notamment dans les institutions artistiques où la capacité signifiante de ces objets est réinterprétée (Baker, 2000). Cependant, nous choisissons de nous concentrer sur l'étude du premier cas muséal, au moins parce qu'il donne le contexte historique du second. Au plus, car la propriété des musées de sciences naturelles à être des lieux propices à une expérience de visite forte en émotions cohabite avec leur figure d'autorité en tant que porte-paroles d'un discours scientifique. En effet, les musées de sciences naturelles comptent traditionnellement la mission irréductible de la vulgarisation d'une science véritable et objective aux publics. Dans le sens commun, celle-ci a longtemps été considérée comme incompatible avec la transmission d'émotions, subjectives, par le recours à l'esthétique (Rodrigues Barbosa, 2010, p. 53). Dans l'ouvrage *Stuffed Animals and Pickled Heads*, Asma aborde l'histoire de la dissociation résiduelle entre raison scientifique et émotion esthétique en prenant l'exemple d'une citation du chercheur polymathe Robert Hooke dans les années 1660 au sujet des images en science : « L'image de choses qui ne servent qu'à l'ornement ou au plaisir ou à la démonstration de choses qui peuvent être mieux décrites par des mots est plus

² « *Ecce animot*. Ni une espèce, ni un genre, ni un individu, c'est une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu'un double clone ou un mot-valise, une sorte d'hybride monstrueux, une chimère attendant d'être mise à mort par son Bellérophon. » Derrida, J. (2006). *L'Animal que donc je suis*, Éditions Galilée, p. 65.

nuisible qu'utile, et sert à divertir et à troubler l'esprit, et le fait vaciller avec une sorte de partialité ou de respect » [Notre traduction] (issu de : Asma, 2001, p. 41). L'observation d'une tendance des musées de sciences naturelles à minimaliser la stratégie esthétique dans leurs mises en exposition à la suite de cet événement d'ordre épistémologique donne un premier indice d'un lien logique entre l'histoire des savoirs scientifiques et les choix muséographiques dont découlent l'expérience esthétique des spécimens d'animaux naturalisés (Davallon, 2000, p. 284). C'est donc la co-évolution de ces deux composantes des stratégies de mise en exposition propres aux musées de sciences naturelles qu'il nous intéressera notamment de relever.

Ainsi, notre travail dirigé a pour intention d'étudier la signification expérientielle des spécimens d'animaux naturalisés et l'évolution de leur recours esthétique dans les expositions de musées de sciences naturelles. Dans un premier temps, nous passerons en revue l'histoire des cadres qui initient et délimitent la pratique des naturalisations muséales, tant des cadres technologiques, qu'idéologiques et légaux, conditionnant la relation sensible qui peut être vécue avec l'objet. Dans un second temps, nous identifierions les éléments qui constituent l'appréciation esthétique des différentes espèces animales, ce qui permettra de comprendre la relativité de leur capacité signifiante pour un sujet percepteur (visiteur·se, mais également concepteur·rice d'exposition en processus de sélection de spécimens). Enfin, nous retracerons chronologiquement les grandes tendances muséales de la mise en exposition de spécimens d'animaux naturalisés, afin d'en relever les principales caractéristiques muséographiques et de mettre en lumière comment elles sont étroitement corrélées aux courants scientifiques en vigueur. L'étude de deux cas institutionnels permettra d'identifier concrètement des facteurs muséographiques influençant la production d'effets de sens par un spécimen d'animal naturalisé. Pour cela, nous nous pencherons sur deux expositions permanentes, l'exposition *Diversité du Vivant* de la Grande Galerie de l'Évolution, appartenant au Muséum national d'Histoire naturelle, et la *Galerie des mammifères* du Musée Canadien de la Nature.

CHAPITRE 1 : Revue de littérature

1.1. Ce que la naturalisation donne à voir, au gré des cadres de pratique

Dans son ouvrage *Still Life*, Milgrom s’amuse du terme français de *naturalisation* en le qualifiant de « gourmandise » linguistique déployée occasionnellement lorsqu’il s’agit de parler d’œuvres aussi poignantes de réalisme que celle de Carl Ethan Akeley, célèbre taxidermiste américain depuis l’aube du 20^e siècle (2010, p. 69). Pourtant, ce terme employé depuis au moins la fin du 19^e siècle est loin d’être aussi restrictif. Le verbe dont il dérive, *naturaliser*, apparaît en 1874 dans le dictionnaire français de Littré pour désigner sur son chemin tout acte de « préparer les dépouilles des animaux, pour leur rendre l’aspect naturel » (1874). Si Milgrom s’égare dans sa traduction, c’est que l’anglophonie privilégie un autre concept pour parler de ces formes de taxidermies : *mount*, soit *montage*. Là où le premier désigne l’intention de la méthode de conservation, le second désigne l’étape technique qui lui est spécifique, soit l’articulation de la peau sur une armature ou mannequin. Finalement, l’un et l’autre, objectif visé et chemin emprunté, se complètent pour donner un spécimen à contempler. Si depuis le 17^e siècle, toutes les naturalisations n’ont pas pu recevoir les mêmes reconnaissances de qualités esthétiques que celles d’Akeley au American Museum of Natural History, il apparaît évident que leurs taxidermistes n’ont pas toutes et tous eu accès aux mêmes matériaux, outils, savoir-faire, animaux, ni mêmes courants de pensée quant aux standards de réalisme assujettissant les naturalisations muséales et pré-muséales. Avec presque autant de spécimens préparés que d’intentions visées par la *naturalisation* et de processus de *montage*, chacun de ces spécimens procure un florilège d’émotions qui lui est propre. Ainsi, cette première partie de travail dirigé passera en revue l’histoire des cadres qui délimitent la préparation de spécimens destinés ou admissibles à des collections muséales scientifiques, tant des cadres technologiques, qu’idéologiques et légaux en Europe et Amérique du Nord. Il nous sera alors possible de souligner comment ces cadres participent à conditionner l’expérience esthétique du spécimen

d'animal naturalisé, mais également de mettre en lumière la part essentielle jouée par la force expérientielle de ces naturalisations dans les origines et la perpétuation de cette pratique taxidermique.

1.1.1. Évolution des savoir-faire, au service des vœux taxidermiques

Il est tout de même un consensus lexical sur lequel s'entendent anglophones et francophones : c'est le plus souvent la notion généralisante de *taxidermie/taxidermy* qui est employée comme synonyme de *naturalisation* et de *mount* dans la littérature, à commencer parce qu'elle y est apparue plus anciennement. Le terme de taxidermie provient du grec, combinant *taxis*, soit arrangement et *derma*, peau. Sa première utilisation écrite recensée remonte à 1803, par Louis Dufresne dans le *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle* (p. 507-565). Cependant, malgré des origines peu retraçables de cette pratique, les premières tentatives taxidermiques inventoriées remontent à bien avant le 19^e siècle, dès le 16^e. Elles sont attribuées à un noble néerlandais ayant dépecé des oiseaux et rempli leurs peaux de sels de conservation avant de les faire tenir en position verticale, suivi d'un baron autrichien ayant monté et exposé chez lui un bison européen sur un simple cadre en bois (Péquignot, 2006a, p. 246). Dès lors, la pratique n'a cessé d'évoluer, afin d'améliorer la conservation du spécimen dans le temps ainsi que l'efficacité de la technique, et de permettre d'accéder au niveau de réalisme ciblé lors de la préparation. Un travail de recensement des techniques employées depuis le 17^e siècle, en France seulement, a recensé 54 familles de rembourrages différents ; un résultat probablement non exhaustif puisque seuls les matériaux et les techniques ayant été documentés par écrit et/ou conservés ont pu être analysés. Somme toute, cette étude a surtout mis en valeur l'aspect expérimental et artisanal, et donc diversifié, de la pratique, se prêtant mieux à une transmission orale s'il y en a une et à l'utilisation par les préparateur·rice·s des matériaux « sous la main » (Duffau, 2017). Nous allons tout de même tenter de donner les grandes lignes de l'histoire pratique de la naturalisation muséale.

Des premiers essais de montage

Au 17^e siècle, la naturalisation consiste principalement en le rudimentaire bourrage de la peau avec des matériaux souples, essentiellement d'origine végétale, dont un mélange de paille et sciure qui vaudra aux spécimens naturalisés d'être encore aujourd'hui familièrement nommés *animaux empaillés*. Lorsqu'un mannequin un peu plus solide est intégré dans cette étape de bourrage, il est le plus souvent difforme et le tout fait preuve de peu de vérisimilitude avec l'animal représenté (Péquignot, 2006a). Si la grande majorité des premières naturalisations effectuées a disparu, c'est certes en raison de la mauvaise conservation des matériaux utilisés, mais également de l'absence de l'étape de tannage de la peau avant que celle-ci ne devienne rapidement incontournable (Duffau 2017). À partir du 18^e siècle, il est d'usage que la préparation des spécimens se fasse à partir d'une armature interne simplement constituée d'autant de tiges de fer que de pattes de l'individu. Ces tiges sont fixées à une dérive verticale en bois, d'où partent deux autres tiges pour soutenir le crâne, et une autre pour la queue le cas échéant. Éventuellement, les principaux os du squelette de l'animal sont conservés pour être disposés de part et d'autre de cette armature. L'interstice entre la peau animale tannée et cette armature interne est bourrée de divers matériaux mous végétaux, tels que de la mousse, du tabac, de l'étope, du chanvre, du coton ou de la paille, voire des matériaux animaux et minéraux tels que des poils, de la laine ou des argiles (Péquignot, 2006a). La peau est alors moulée pour reproduire les reliefs naturels de la silhouette, dont ceux des muscles contractés, mais à mesure que la peau sèche, les plis et rides s'aplatissent, éliminant toute impression de musculature ou de forme naturelle (Poliquin, 2012, Chapitre 3). Les naturalisations ne sont donc pas encore exemptes de traîtres défauts de fabrication.

Une volonté de conserver dans le temps

Si la pratique taxidermique est dans ses premiers temps principalement effectuée sur des animaux régionaux, divers spécimens anciens de collections muséales témoignent de l'intérêt porté à la faune des continents éloignés, par exemple la

présence d'un hippopotame datant d'au moins 1763 dans les collections du Museo di Storia Naturale de Florence (Thorsen, 2004). En effet, l'importation de peaux d'animaux exogènes est croissante, et nécessite des méthodes de conservation plus efficaces que le transport dans des tonneaux de sel pour assurer leur traversée. Pour limiter les pertes, les naturalistes commencent à publier des manuels en vue d'améliorer la conservation lors de l'expédition des collections, tels que le *Mémoire instructif sur la manière de rassembler, de préparer, de conserver et d'envoyer les diverses curiosités d'histoire naturelles* de Turgot (1758). Cet intérêt pour l'élaboration de techniques de conservation s'étend de manière plus générale à l'ensemble des préparations taxidermiques, qu'elles soient à importer ou non. Les taxidermistes des 18^e et 19^e siècles se consacrent donc surtout à améliorer la durée de conservation des spécimens, par la création d'agents préservatifs à appliquer lors du tannage, pour contrer les insectes nuisibles et la perte des poils et plumes (Boitard, 1881). Plus de 140 agents préservatifs ont ainsi été conçus dans divers pays occidentaux depuis le 18^e siècle, pouvant prendre la forme de poudre, savons, pâtes, infusions liquides, bains, etc., (Péquignot, 2006a, p. 248) par exemple, pour ne citer que celui-ci, un mélange de genêt vert et fougère hachés avec des excréments animaux (Péquignot, 2002, p. 36) En France, c'est le savon arsenical inventé par l'apothicaire Jean-Baptiste Bécoeur au 18^e siècle qui connut une popularité rayonnante, au point d'être utilisé au Cabinet du Roi du Jardin Royal des Plantes par Buffon et Daubenton, puis au Muséum national d'Histoire naturelle. Peu après le décès de Bécoeur, en 1779, le poète Bernardin Pierron fait une description du cabinet de l'inventeur qui rend compte de l'apport de ces moyens de conservation à la procuration d'une riche appréciation esthétique des spécimens naturalisés, à commencer grâce à la mise en valeur de leurs couleurs :

« Si Becoeur avoit vécu dans des siècles plus reculés, on l'auroit accusé de sortilège & d'enchantement. Que de prodiges cet excellent Naturaliste n'a-t-il pas rassemblés dans son cabinet? C'est-là que les animaux sont immortels. Le Chien aboie; (vous le croiriez du moins). Le Singe change de posture; le Hérisson se couvre de ses pointes; le Lièvre craintif dresse une oreille attentive; le Paresseux ose à peine se remuer pour chercher sa nourriture; la Biche des Indes brise la

canne à sucre [...]. Les Oiseaux voltigent ou se jouent avec leurs aîles peintes de mille couleurs différentes. Leur mélange est admirable dans l'Oiseau de Paradis; sa tête est dorée, son collier vert, son dos d'un rouge éclatant, & ses aîles égalent en beauté les couleurs de l'arc-en-ciel: cependant il ne l'emporte pas sur le Colibri, dont le vif éclat surpasse tous les chefs-d'oeuvre de l'art. Le plumage du Coq de roche semble le disputer aux rayons de l'aurore. Le Toucan au bec recourbé, le Cardinal, le Carouge ... mais j'entendois en vain de vous nommer tous les oiseaux que Becoeur a rassemblés. » (p. 148)

Le secret de l'efficacité du savon arsenical de Bécoeur est révélé dans les pages de la première définition de *Taxidermie* du dictionnaire de Dufresne, partageant la composition de sa « recette » de 5 onces de camphre, 2 livres d'arsenic en poudre, 2 livres de savon blanc, 12 onces de sel de tartre et 4 onces de chaux en poudre (p. 515). Il demeura une base pour l'élaboration de nombreux autres agents préservatifs, malgré sa nocivité reconnue quelques lustres plus tard (Péquignot, 2002, p. 36). De manière plus générale, l'arsenic resta un composant très utilisé entre le 18^e siècle et la fin du 20^e siècle aux États-Unis et dans plusieurs pays d'Europe, bien que proscrit dans plusieurs d'entre eux en raison de sa toxicité (Péquignot *et al.*, 2006, p. 5).

Vers une utopie réaliste

Au 18^e siècle, la préparation taxidermique est pratiquée pour les cabinets par des préparateurs de professions diversifiées, chirurgiens, artistes, médecins, marchands, hommes d'église (Péquignot, 2002, p. 37), mais devient aussi un passe-temps amateur qui se démocratise au 19^e siècle (Desmond, 2002, p. 176). Ainsi, les oiseaux et petits mammifères naturalisés font partie intégrante de la décoration d'intérieure, surtout au Royaume-Uni lors de l'époque victorienne (Amato, 2015, p. 183). Cette diversification de la pratique est l'occasion pour certain·e·s d'explorer le champ de possibilités de représentations que permet l'utilisation d'une peau animale. Certaines représentations chimériques ou atypiques apparaissent, par exemple des reconstitutions du légendaire wolpertinger, lapin ailé et corné aux canines menaçantes (Youdelman, 2017, p. 48), ou encore l'affabulation de la

célèbre sirène des Fidji (Vidal, 2006). Si les plus insolites des naturalisations, *naturalia* comme *artificialia*, ont connu leur heure de gloire dans les cabinets de curiosités du 16^e et 17^e siècle, elles ont par la suite été écartées des cabinets d'histoire naturelle et musées scientifiques, non intéressés par ces formes alternatives, « vulgaires », qui continuent d'être fabriquées (Daston et Park, 1998, p. 328-331 ; Niittynen, 2020). En effet, ces institutions convergent vers certains critères ciblés pour qu'une naturalisation soit digne d'intérêt. Entre autres, le naturaliste Lamarck recommande de « présenter les spécimens en bon état, jamais défigurés, changés, ni embellis par l'art » (1790). La zoologie du 18^e siècle s'attarde alors sur les naturalisations dont la taille, la couleur et la forme correspondent au mieux à la description en vigueur de l'espèce représentée, ou, s'il n'y a pas de description, à une sorte de moyenne des caractères phénotypiques observés chez les individus de cette espèce. Ainsi, les descriptions d'espèces sont basées sur des individus dits *types*, c'est-à-dire choisis car considérés représentatifs de leurs espèces, ne présentant pas d'anomalies physiques ni d'handicap. Dans l'enceinte des institutions de sciences naturelles, l'accent est donc mis sur la vérisimilitude de la naturalisation avec l'animal représenté dans sa silhouette originale, dans un but annoncé de ne pas induire en erreur le sujet percepteur quant à sa classification :

« 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. » (Boitard, 1881, p. 1)

Cette importance pour un spécimen illusoire élève les standards de la qualité des naturalisations prétendantes à intégrer des collections de cabinets d'histoire naturelle puis de musées. De ce fait, jusque la première moitié du 19^e siècle, la qualité et la quantité d'oiseaux naturalisés sont bien supérieures à celle des mammifères naturalisés. En effet, ces derniers sont plus complexes à préparer du fait de leurs corps généralement plus volumineux et plus articulés, leurs visages plus expressifs. Il est alors plus risqué de ne pas obtenir un spécimen répondant à l'objectif primordial de vérisimilitude. En parallèle, les spécimens d'oiseaux

peuvent être plus sobrement posés sur des branches, leurs plumes recouvrant les potentiels défauts taxidermiques. Il devient donc de mise pour les taxidermistes d'atteindre un grand bagage de connaissances zoologiques et de compétences techniques pour élever leurs naturalisations de mammifères à un haut niveau d'exactitude anatomique (Poliquin, 2012, p. 90-91). Dans le même courant, les collectionneur·se·s attendent des spécimens qu'ils expriment quelque chose du charisme et de la beauté des créatures, de leur disposition et de leur posture. Pour parer à ces ambitions, les taxidermistes se consacrent à diversifier les techniques employées, rendant alors mieux compte de la morphologie des animaux, ainsi que de leurs expressions corporelles et faciales (Péquignot, 2002, p. 38). « Les colombes, les faucons et les vautours diffèrent non seulement par leur taille, leur couleur et leur plumage, mais aussi par leur humeur, leur port et leur attitude » [Notre traduction] (Poliquin, 2012, p. 75).

Enjeux techniques du spécimen expressif

Ainsi, en même temps que l'expansion de l'utilisation du savon arsenical à des fins de conservation, le 19^e siècle est considéré comme « l'âge d'or de la taxidermie, de l'explosion des cabinets de naturalisation, et des écrits [sic] techniques » (Duffau, 2017, p. 3). C'est notamment accru par l'importation de plus en plus massive d'animaux exogènes que les sociétés occidentales souhaitent conserver pour le divertissement et la recherche scientifique, soit vivants dans les jardins, ménageries, et autres, soit morts dans les collections scientifiques et d'expositions (Lajoinie Dominguez, 2020). Il devient coutume de ne résoudre plus incorporer les os à la monture par laquelle la naturalisation est portée afin de diminuer le poids du spécimen monté, permettant du même coup d'enrichir des collections ostéologiques. À la fin du 19^e siècle, apparaît une nouvelle étape révolutionnaire dans le procédé taxidermique, dont plusieurs taxidermistes se revendiquent à l'origine de l'invention : la création d'une sculpture interne recouverte d'une couche adhésive épousant la peau de l'animal (Poliquin, 2012, p. 83-84). Pour cela, il s'agit de recouvrir la sculpture interne obtenue d'un matériau modelable, tel que l'argile, utilisé par William Hornaday (Ibid., p. 84), le papier-mâché, la cire ou le

plâtre. Les efforts considérables permettent d'obtenir une peau parfaitement moulée, formant parfaitement chaque ondulation et chaque muscle qui définissent la silhouette de l'animal. Enfin, il s'agit de s'appliquer à reproduire avec un autre matériau modelable le visage et la bouche, en particulier si celle-ci est ouverte en un grognement, exposant les dents, ainsi que les peu conservables gencives et langue. Cette étape charnière est celle qui détermine si la bête féroce aura davantage l'air de bailler que de rugir, changeant considérablement l'approche qu'en font les visiteurs, hilares ou impressionnés par le prédateur (Ibid., p. 87). Ainsi, au 20^e siècle, une naturalisation réussie dépend le plus souvent de mesures soigneusement relevées avant le dépeçage de l'animal représenté, de dessins et schémas préalables, mais aussi parfois de moulages du visage, des pieds et d'autres parties du corps plus détaillées. C'est alors que le public percepteur pourra être épaté et saisi par la perception du spécimen naturalisé, faisant le succès de son ou sa taxidermiste mis au défi par la démocratisation de l'accès à de la documentation photographique et audiovisuelle offrant un autre regard sur la forme animale.

Encore du chemin technologique à parcourir

Les changements taxidermiques de la fin du 20^e siècle et du début du 21^e siècle continuent d'être orientés vers la recherche et l'utilisation de matériaux qui semblent résoudre les contraintes résiduelles de conservation et facilitent la mise en forme de la peau montée, en se tournant principalement vers les matériaux synthétiques. Le plus souvent, le mannequin interne est obtenu à partir d'un large bloc de mousse ou résine dont la matière est retirée et sculptée pour correspondre aux reliefs de la peau. Cependant, à l'image du cas de la mousse de polyuréthane, les compositions de ces matériaux synthétiques se révèlent à l'usage souvent chimiquement instables et nocifs pour l'humain (Duffau, 2017, p. 4). Par exemple, avec un manque de recul qui ne permet pas de promettre la longévité de cette méthode, Duffau note qu'en 2017 ce sont surtout des matériaux en polystyrènes extrudés qui sont prioritaires pour obtenir le squelette interne, enrobé d'une couche de verre enrésiné pour limiter les échanges gazeux toxiques (p. 10). Quoiqu'il en soit, ces dernières orientations de recherches pour l'amélioration de la pratique

taxidermique démontrent que cette dernière est rendue à un stade où ce n'est plus vraiment le degré de réalisme de la naturalisation qui est à consolider, si souhaité, mais des enjeux d'efficacité et d'obtention d'un milieu de travail sain, qui ne concernent donc plus tant l'aspect esthétique du spécimen obtenu.

1.1.2. Un accès changeant à l'animal

« Au cours des dernières décennies, la taxidermie a fait l'objet d'une réévaluation critique en tant qu'objet historique et culturel. J'entends par là deux choses : premièrement, la mise entre parenthèses historique de la taxidermie et des pratiques de collecte et de montage des animaux, et deuxièmement, le démêlage des diverses forces culturelles, politiques et idéologiques qui ont façonné la manière dont la nature a été utilisée et interprétée dans les musées » [Notre traduction] (Poliquin, 2008, p. 125).

L'enrichissement des collections de sciences naturelles est désormais limité par la remise en question des méthodes et contextes de la collecte de corps animaux pour leur exhibition funeste. En effet, la déontologie muséale suit l'évolution des idéologies en vigueur, et son respect resserre désormais les possibilités d'acquisition de carcasses à naturaliser (Ducharme et Thiney, 2002). Désormais, les taxidermistes et musées occidentaux commanditaires s'appliquent à collecter des animaux qui n'ont pas été tués délibérément. Ces animaux sont donc acquis principalement par des dons ou ventes de zoos et centres vétérinaires ou par des visiteurs ayant croisé la route d'animaux morts « naturellement ». De plus, ces différentes sources d'acquisitions sont soumises à diverses obligations légales apparues depuis le 20^e siècle, au gré de la conscientisation à l'environnement (le cas français est discuté dans : Billet, 2002). Les musées sont tenus de s'enquérir des lois, décrets et conventions qui leur incombent selon leur pays ou région, ainsi que selon le pays ou région de provenance de l'animal ou du spécimen considéré. À l'échelle internationale, la *CITES (Convention on International Trade in Endangered Species of wild fauna and flora)*, signée en 1973, est la principale source de régulation des commerces et échanges d'animaux vivants et spécimens

entiers et partiels, y compris dans les accessoires et vêtements, ou encore dans des produits médicaux, par exemple. Plus encore, en vigueur depuis 2014, le *Protocole de Nagoya*, deuxième protocole de la *Convention sur la diversité biologique*, s'assure d'un partage plus équitable et transparent de l'utilisation des ressources génétiques entre les pays signataires, venant répondre à des enjeux environnementaux mais également de décolonisation et de justice aux pays du tiers-monde. Il participe à prohiber l'importation de certains produits d'origine animale selon les demandes formulées par le pays d'origine, influençant le champ d'activité de la taxidermie. Par exemple, un document de position produit par *Resource Africa* souligne les bénéfices économiques et sociaux que les pays du sud de l'Afrique auraient à voir intégrer « la chasse au trophée et l'industrie associée de la taxidermie » [Notre traduction] parmi les ressources biologiques indigènes à utiliser durablement selon le *Protocole de Nagoya* (2021). Finalement, l'ensemble de ces impositions limitent le recours à certaines espèces animales pour leur naturalisation, ainsi que l'enrichissement des collections par des acquisitions de spécimens depuis des sources extérieures au musée. Hors des murs des musées de sciences naturelles, lorsque l'authenticité ou le matériel génétique de l'individu représenté n'importe pas, les taxidermistes peuvent emprunter des détours dans leur préparation. L'artiste Mark Dion a ainsi pu présenter un spécimen s'apparentant à un ours polaire, préparé à partir de peaux de chèvres, pour son œuvre *Ursus maritimus* en 1991. Dans la même lignée, l'auteur historien de l'art Giovanni Aloï recommande l'utilisation de la peau d'alpaga en substitution à celle de grizzli (2018, p. 257). Ces deux exemples contemporains sont certes sans vocation à être intégrés dans une institution scientifique mais mettent en lumière la distinction à faire quant à l'espèce de la peau utilisée et l'espèce représentée par le spécimen. Plus généralement, dans le cas des musées de sciences naturelles, nous pouvons observer une augmentation du nombre de représentations artificielles d'animaux (Thiney et Grisolia, 2012). Moulages, sculptures, etc., viennent parer les interdictions quant à l'acquisition de spécimens naturalisés et actualiser l'offre muséale à la demande changeante des visiteurs, tant en regard de l'actualité scientifique que éthique (« Programme de recherche sur les spécimens artificiels de sciences naturelles en Sorbonne (SPEscies) », 2018).

1.1.3. Aux origines de la pratique

Le retracement chronologique des grandes lignes de la pratique de la naturalisation en Europe et Amérique du Nord met en exergue l'étroite corrélation entre technologie taxidermique et objectifs de représentation. Ces processus sont également encouragés ou limités par l'accès physique à l'individu animal à naturaliser. Dans un premier temps, cet accès est surtout restreint aux animaux indigènes, avant une riche diversité représentée pendant les périodes d'expansions territoriales, puis une pratique limitée par les méthodes scientifiques et les idéologies changeantes, incluant davantage de sensibilités environnementales et décoloniales. Cette première base contextuelle nous permettra d'avoir en tête pour la suite de ce travail pourquoi, avant tout choix de nature esthétique, ce sont tels individus animaux qui sont naturalisés et non d'autres ; pourquoi il y a des variations d'aspects entre une naturalisation et une autre pour un même animal représenté ; pourquoi les naturalisations muséales visant un standard de réalisme ne sont que des alternatives parmi d'autres ; pourquoi le niveau de savoir-faire taxidermique est une influence dans l'évolution des présentations dans les cabinets et musées et dans l'expérience qu'en font les publics. Toutefois, une question que ce détail de procédés n'a pas mis de l'avant est celle qui interroge l'intention d'origine de cette pratique impliquant la manipulation d'un corps animal tué à cette fin ou trouvé mort. Il y a fort à parier que, à l'échelle d'une vie, les taxidermistes du 16^e siècle n'ont jamais obtenu ou vu un résultat de vérisimilitude illusoire avec l'animal représenté. Pourtant, l'action était répétée. Alors, qu'est-ce qui a initié cette pratique et qui la fait perdurer dans le temps depuis près de cinq siècles ?

Lorsqu'ont fusées les théorisations des points de similitude entre les deux formes d'embaumement que sont la naturalisation et la momification pratiquée dans l'Égypte antique, il a notamment s'agit de questionner la similarité des intentions les ayant motivées. Toutefois, il a été conclu que si la momification était systématiquement mise en œuvre dans un but absolument religieux, tout rapprochement conceptuel avec la taxidermie naturalisée a été écarté ; l'une ne passant ni par des étapes de dépeçage et éviscération ni de falsification d'apparence

de vie, l'autre ne relevant en rien du rituel confessionnel, sauf rares exceptions (Poliquin, 2012, p. 25). À l'opposé d'une utilisation sacrée, quelques-unes des premières naturalisations se sont révélées avoir été utilisées comme leurres et appâts pour oiseaux pris en chasse (Schulze-Hagen *et al.*, 2003, p. 466-467) et malgré que ce recours soit toujours pratiqué (Desmond, 2002, p. 163), nous pouvons douter que ce soit un besoin cynégétique qui ait initié et perpétué cette utilisation du corps animal. C'est avant tout la fonction scientifique des spécimens qui est nommée pour expliquer la raison d'être de ces objets de musée, à commencer par le fait qu'ils ont historiquement été des outils probants pour la détermination de nouvelles espèces sur la base des descriptions anatomiques et morphologiques (Péquignot, 2006a). En fonction de leur état de conservation et de leur valeur documentée, les spécimens naturalisés deviennent de précieux outils, révélateurs d'informations sur les caractéristiques propres à leur espèce, des indicateurs d'état des lieux de la biodiversité à un temps donné, témoins des individus et des institutions entre les mains desquels ils sont passés de leur vivant et de leur *après-vie*, entre autres... Cependant, ces fonctions scientifiques ne sont pas moins assurées par des spécimens issus d'autres formes de conservation — un rostre osseux de cétacé, un embryon de tortue flottant dans de l'alcool, une simple mise en peau de toucan... De plus, les premières formes de taxidermie, brutes, étaient tellement grossières, qu'elles ne permettaient pas leur instrumentalisation scientifique. Celle-ci n'est apparue que dans un second temps d'intention de classification et de mise en ordre de la nature, qui s'étendait hors du simple champ de la taxidermie.

Poliquin avance l'hypothèse que, sans émerveillement pour la diversité des formes de la nature, l'idée d'une pratique taxidermique n'aurait pas émergée avant le 18^e siècle, lorsque la taxonomie et la classification ont commencé à dominer les quêtes intellectuelles humaines (2012, p. 13). La manipulation de la saisissante animalité, morte, et la proximité par la réification sont venues avec le désir de possession de l'insaisissable et d'exploration de la forme, par la représentation, avant tout désir d'étude et d'outillage. Ou, comme l'écrit Haraway, « La taxidermie réalise le désir

fatal de représenter, d'être une totalité ; c'est une politique de reproduction » (1984–1985/2007, p. 154).

Ne plus être pour apparaître

En effet, l'historienne américaine Findlen argumente que beaucoup des plus anciennes taxidermies ont été issues de dilemmes de naturalistes du 17^e siècle face aux carcasses d'animaux rares, où la contemplation d'un crocodile ou d'un hippopotame s'avérait finalement plus satisfaisante que sa dissection, malgré toutes les connaissances que ce corps anatomisé pourrait procurer (1996, p. 221). À cette époque, là où l'os de l'animal ne peut être physiquement connu que sous sa configuration la plus statique, l'animal total, lui, n'est rencontré que lorsqu'il est dynamique, tant dans une autonomie de mouvements que de décomposition incontrôlable. À une ère où la photographie n'existe pas, la naturalisation trahit le caractère inaliénable de la forme animale et offre à l'humain le loisir de regarder cette forme, cette peau, aussi longtemps que souhaité. Et même lorsque de nouveaux médias de représentation ou zoos, ménageries et aquariums exhibent les corps animaux vivants, ils ne le permettent jamais avec la même proximité physique que celle offerte par la taxidermie, aussi « ratée » puisse être cette dernière. La tortue la plus immobile carapatera sa tête, le lionceau qui dort recouvrira ses yeux de ses pattes, le hérisson apeuré n'offrira que ses piquants, tous se dérobaient sans cesse du regard humain. Cet *extraordinaire* laissez-passer technologique pour la libre rencontre perceptive avec l'individu animal suspendu apparaît comme une première source de jubilation pour l'humain. « L'une des valeurs de la taxidermie, du moins à l'origine, était son pouvoir de ralentir, voire de geler, la créature suffisamment longtemps pour que notre équipement perceptif puisse en enregistrer les détails » [Notre traduction] (Asma, 2001, p. 46). Ce faisant, ce n'est pas nécessairement l'inaction de l'animal que l'humain a le luxe de percevoir mais aussi sa pleine action, justement, par exemple lors des tendances du 19^e siècle de figer les corps dans des positions dynamiques ordinairement trop rapide pour être méditées (Poliquin, 2012, p. 81). Ainsi, l'animal naturalisé est doublement prisonnier, simultanément privé de son environnement réel et de sa liberté de

mouvement. Il voit le modelage de sa peau sur des matériaux étrangers suffire pour donner son identité et son histoire à ce nouvel objet bricolé. Anna Samuelsson affirme la pertinence du néologisme *zoo/mbie*, ou *zoombie*, pour désigner les naturalisations animales, en référence directe aux zombies, individus dont le corps sans âme est rendu esclave : « Les zoo/mbies sont des peaux ou des corps sans organes, mais remplis de significations matérielles et symboliques » [Notre traduction] (2017, p. 139).

Par la naturalisation, non seulement l'humain percepteur dispose de la peau de l'animal et analyse les motifs du plumage, formes des oreilles, longueur des griffes, et autres détails que lui ou ses pairs possèdent désormais, mais il est également saisi par l'au-delà auquel cet objet possédé lui permet d'accéder. L'individu animal est simultanément vu et vu *à travers*. Il fascine lorsqu'il se révèle être un portail puissant vers la vie qu'il menait fut un temps à une cadence étrangère à l'humain, dans un écosystème autre. Pomian parle de l'invisible auquel l'objet visible permet d'accéder car il y a appartenu. « L'invisible, c'est ce qui est très loin dans l'espace : de l'autre côté de l'horizon, mais aussi très haut ou très bas. Et c'est, de même, ce qui est très loin dans le temps : dans le passé, dans l'avenir » (Pomian, 1987, p. 35). Et si l'auteur s'appuie surtout sur l'invisible des paysages et des sociétés aussi intrigants et exotiques que lointains (Ibid., p. 49), nous pensons également à l'invisible de la canopée de sapins de la forêt voisine où le geai bleu naturalisé transporte modestement. Même sans connaître la répartition géographique ou le statut de conservation de l'espèce représentée par le spécimen, être au contact de ce dernier ouvre un vaste terrain d'imagination et de projection, proportionnellement à son caractère illusoire : Puisque cet animal existe, il existe un milieu dans lequel il évolue, il existe d'autres espèces avec lesquelles il interagit... peut-être était-ce il y a plusieurs siècles... Aussi, selon l'état de la taxidermie, si elle paraît avoir été abîmée ou empoussiérée par le temps, alors ce portail matériel permet de rêver à des époques lointaines révolues. Posséder une rencontre avec une naturalisation c'est posséder la preuve sensible qu'un ailleurs spatiotemporel existe véritablement.

Il suffit de la regarder, de la toucher, pour y croire encore un peu plus et trouver des réponses à un « qu'est-ce que c'est ? » étourdissant.

Or ce « qu'est-ce que c'est ? » interroge non seulement l'identité de l'individu représenté, détenteur de cette peau recyclée, et le décor de son passé pré-spécimen, il interroge aussi l'ontologie de l'objet (Poliquin, 2012, p. 38). De l'animal, l'humain a fait une chose dénuée de vie, aussi déconcertante que ses yeux vitreux maintiennent le regard. La naturalisation réalise le souhait de la présence de l'animal auprès de l'humain, rendue possible par son absence ; mais c'est désormais cette absence qui fait acte de présence : « [La taxidermie] saisit ce qui s'échappe et le perd dès qu'elle croit se l'être approprié. Elle trouble le regard et autorise un toucher inespéré mais pour le trahir aussitôt » (Strivay, 2015, p. 251). Alors, à l'unisson, l'animal-chose provoque, défie, fascine, attire et repousse... (Poliquin, 2012, p. 39). Son·sa percepteur·rice est plongé·e dans un nuage de stupéfaction devant les contradictions auquel il·elle fait face. « C'est cette reconnaissance d'une vivacité capturée, ou plutôt d'une immobilité capturée, qui est au cœur de l'étrange pouvoir visuel de la taxidermie. Je dirais que cette reconnaissance est une rencontre esthétique avec la forme animale » [Notre traduction] (Ibid., p. 50). L'ambiguïté ontologique de la naturalisation participe donc à fructifier un cocktail d'émotions, s'échelonnant des plus agréables aux plus désagréables, dépendamment de l'interprétation critique immédiate qu'en fait le·a percepteur·rice.

Aussi, la pluralité des effets de sens que peut provoquer le saisissant objet dépecé et rapiécé dépend fortement des qualités qui lui sont propres, dues à la main de l'humain qui prépare et qui conserve. Le spectacle émotif tient aux conditions de fabrication et de conservation. « Plus le taxidermiste est compétent, plus il est capable d'imposer une vision artistique à l'animal, de créer une ambiance, de façonner une disposition, un sentiment, une aura, un spectacle » [Notre traduction] (Ibid., p. 82-83). Toutefois, si le plus souvent c'est le rognement total de la manipulation humaine qui est nommé comme la consécration ultime de l'appréciation taxidermique (Ibid., p. 93), ce sont parfois des traces résiduelles de fabrication qui frappent et accentuent l'expérience incongrue de la chose-animal.

Loin d'inhiber l'expérience esthétique du sujet perceuteur, les défauts d'artisanat ou de préservation n'ont pas moins le potentiel d'être ceux qui provoquent le plus d'incrédulité. Par exemple, le portail spatiotemporel qu'est le spécimen peut ne plus tant faire accéder à l'existence passée de l'animal, mais à la rencontre avec son ou sa taxidermiste et à l'après-vie qui en a suivi. Le·a perceuteur·rice peut alors ressentir le trouble d'imaginer le spécimen oublié dans la cale d'un navire ou dans un tiroir de réserve de collection zoologique. Il s'agit certes moins d'être affecté par le mirage de la représentation, que par l'étrange statut de l'appropriation *ad vitam aeternam* de la peau animale, dont le chemin croisé par celui de l'humain est on ne peut plus apparent. Dans les deux cas, l'immobilité de l'objet, empruntant l'apparence d'un être connu pour être mouvant, trahit ce qui pourrait être le plus illusoire, et Asma suggère que c'est une oscillation cérébrale du sujet perceuteur qui permet d'accéder à une riche expérience émotionnelle : « Vous devez osciller entre la prise de conscience qu'il s'agit d'une construction artificielle et la mise en suspens de votre incrédulité pour entrer dans une relation de jeu avec la présentation. Ce n'est qu'en jouant un peu ce jeu et en prenant la représentation pour la réalité que l'on peut être transporté par des bois tranquilles avec des cerfs en quête de nourriture [...], ou être au fond de l'océan avec une baleine bleue géante, ou regarder les oiseaux voler au-dessus de nos têtes » [Notre traduction] (2001, p. 38).

Immortaliser la mort

Et lorsque cette oscillation n'opère pas ? Que ressent le sujet perceuteur qui ne se laisse pas prendre au jeu de l'apparence de la vie, et ne voit là que la mort intrinsèquement nécessaire pour l'obtention de la naturalisation ? Au-delà du lot de bivalences - entre être et apparaître, entre objet et sujet - c'est le basculement entre la vie et la mort qui est remarquée (Meehitiya *et al.*, 2019). La singularité de la rencontre avec la naturalisation repose sur la reconnaissance que la peau animale exposée appartenait autrefois à un être doué de sensibilité. Certes, cette vague d'empathie que la taxidermie a le pouvoir de provoquer est liée au rapport sociétal entretenu avec l'animal, dont la reconnaissance de la sentience n'est qu'un fait

récent. Il se peut donc que cette composante esthétique de l'animal naturalisé ne soit expérimentée que depuis peu. Toutefois, il reste suggérable que le rapport à la mort ait participé à l'émergence de la pratique taxidermique dès le 16^e siècle, comme une conquête de la temporalité et de la mortalité. C'est en tout cas ce qui peut être déduit de l'affirmation du naturaliste Adolf Portmann dans son essai *What does the living form mean to us ?* :

« *Ce monde dans lequel l'individu et la mort se produisent est le monde dans lequel nous nous trouvons tous dans une union profonde et une solidarité indéfectible - et c'est le monde avec lequel, même si c'est par des détours longs et parfois étranges, la formation artistique y revient sans cesse* » [Notre traduction] (1990, p. 157, essai non daté traduit et publié après le décès de Portmann en 1982).

En analysant la potentialité éducative de conversations autour des mises en expositions de taxidermies, les autrices de l'article *Life, Living and Lifelessness in Taxidermy* souhaitent ne pas négliger les émotions fortes, parfois inconscientes, induites par la présence de la mort dans les musées (Meehitiya *et al.*, 2019). Le sujet percepteur est mis face à ses peurs et angoisses ou son attirance et sa fascination pour la mort, résidant parfois déjà en lui avant la rencontre. « Les peurs de la mort nous rendent très curieux à son sujet, [...] l'odeur de la mort est partout dans un musée d'histoire naturelle » [Notre traduction] (Asma, 2001, p. 37). Cette inévitable et provoquante omniprésence peut être le point de départ de réflexions, plus ou moins positives d'un individu à un autre. En effet, si Andrews affirme que « le statut liminal de la taxidermie est précisément ce qui la rend si intéressante pour les visiteurs » [Notre traduction] (2012, p. 60), comme s'il s'agissait d'une réception forcément méliorative, d'autres expriment une aversion et un rejet prononcé de la pratique. Par exemple, si le philosophe naturaliste Thoreau partage clairement son malaise muséal, il n'en est pas moins le résultat d'une forte expérience esthétique, l'affect chamboulé :

« *Je déteste les musées ; rien ne m'entame autant le moral. Ils sont les catacombes de la nature. [...] La vie imprégnant une seule herbe verte a plus de valeur que toute*

cette mort. C'est de la nature morte collectionnée par des hommes morts. Je ne sais pas si je médite davantage devant des corps remplis de coton et de sciure ou devant ceux remplis d'entrailles et de chair debout devant les cases. [...] De quel droit les mortels font-ils se pavaner à nouveau ces choses dressées sur leurs jambes, avec leurs fils de fer, et, alors que le ciel a décrété qu'ils doivent retourner à la poussière, de quel droit les rendent-ils à la sciure ? » (Thoreau, 1842–1844/2018, p. 33-34).

Thoreau semble ici affecté par les mêmes ironies taxidermiques que celles relevées par Desmond, à savoir que la naturalisation nécessite irrémédiablement une mort animale à camoufler, et qu'elle donne l'impression d'être face à l'animal alors qu'il n'en reste que la peau et autres phanères. « Dans un montage moderne de tête de cerf, par exemple, seuls la peau et les bois sont utilisés - les paupières sont sculptées en argile, le nez et la bouche en cire, les yeux sont en verre et le mannequin ou la forme sur laquelle la peau est drapée est en mousse de polyuréthane » [Notre traduction] (Desmond, 2002, p. 176). Pour certain·e·s la funeste naturalisation devient un véritable bateau de Thésée.

Là encore, certaines naturalisations sont plus enclines à provoquer des réflexions sur la mort impliquée du fait de leurs caractéristiques propres. Par exemple, les naturalisations ne représentant que la moitié du corps d'un animal, ou seule sa tête, paraissent résolument plus mortes que celles qui représentent un corps entier (Meehitiya *et al.*, 2019). Du même coup, l'illusion de la vie de l'individu représenté est limitée, mais pas nécessairement sa capacité d'être un portail vers l'invisible : puisque la mort de l'animal devient évidente, le sujet percepteur peut potentiellement se sentir émerveillé à l'idée d'un victorieux ascendant humain dans un milieu sauvage rempli de bêtes féroces.

Finalement, les gestes, les technologies et les motivations sous-tendant l'unicité de chacune des naturalisations muséales divergent tous d'un même panel complexe de sensations que pose et impose la rencontre perceptive avec le spécimen d'animal naturalisé. L'ensemble de ces ressentis sont inhérents à la propriété du spécimen d'être une *naturalisation* d'un animal, c'est-à-dire d'être un objet issu de la mort,

du dépeçage, de la manipulation et de la présentation d'un corps anciennement vivant. Toutefois, ce spécimen obtenu est défini non seulement par la pratique humaine qui le crée, mais également par le corps animal qu'il exhibe. Nous allons désormais étudier comment le pouvoir émotionnel d'une taxidermie est très fortement dû à la présence pure et brute de l'animal qui, mort ou vivant, est un vecteur affectif immédiat.

« *La mort et la préservation peuvent offenser, dégoûter et entacher notre capacité à apprécier de manière éthique la beauté animale exposée. Mais, comme l'affirme ce livre, la mort n'efface pas l'esthétique animale.* » [Notre traduction] (Poliquin, 2012, p. 55)

1.2. La forme animale esthétique, *per se et a priori*

Si la dénomination de *naturalisation* définit le geste intentionné qui résulte en un spécimen muséal, et lui confère sa saisissante ambiguïté nécrologique et ontologique, elle ne révèle pas le sujet traité par la procédure : l'individu animal. Plus précisément, c'est la peau de l'animal, à qui est réservée une xénogreffe de matériaux qui n'ont pas grand-chose en commun avec les viscères et muscles originaux. Les reliefs de cette structure artificielle sont taillés sur mesure pour être portés par le drapé superficiel. Alors, le spécimen naturalisé offre une vue totale sur un animal paradoxalement vide. Puisqu'il ne lui reste plus que sa peau, il ne lui reste plus que ses proportions, ses parures, ses plumes, ses poils, ses écailles, son éventail de couleurs ou sa monochromie totale, son envergure ailes déployées, sa carapace tête repliée, ses ornements, ses phanères exhibées, bois, dents, griffes, bec, cornes et défenses aiguisées. Il ne reste plus que sa peau et pourtant il ne reste plus que ce qu'il suffit pour constater : « La forme animale est devant nous comme un grand mystère » [Notre traduction] (Portmann, 1961/2013, p. 90).

Le fait de l'exposition d'une forme animale naturalisée n'est pas le fruit du hasard. Derrière chaque contemplation d'un spécimen muséal réside une succession de

prises de décision. L'animal auquel a appartenu cette peau a possiblement été l'unique d'un groupe d'individus qu'un chasseur a choisi de tirer pour le remporter avec lui. Sa carcasse a été celle qu'un préparateur a choisi de naturaliser après avoir balayé du regard l'ensemble conservés dans son congélateur. Puis, il se peut que son spécimen ait été l'un des quelques acceptés parmi un grand lot donné à un musée appliquant une contraignante politique d'acquisition, avant d'être celui choisi par des muséographes lorsqu'il·elle·s considéraient tous ceux de la même espèce étant conservés. Enfin, ce spécimen est parfois celui qui motive les visiteur·se·s à marcher dans sa direction davantage que la marmotte à sa droite et moins que le loup à sa gauche, exposés selon un même dispositif. Certes, ces décisions conscientes ou inconscientes ont plus ou moins été basées sur des besoins d'exhaustivité scientifique, sur un intérêt pour la biographie du spécimen, ou sur le résultat de son constat d'état, entre autres. Mais au-delà de ceux-ci, le spécimen est celui retenu selon le degré de sensations que sa vue procure aux personnes humaines qui le perçoivent, depuis la collecte de sa carcasse jusque dans les souvenirs du·de la visiteur·se nostalgique. Toujours dans l'optique de mieux qualifier l'expérience esthétique de la rencontre immédiate avec une mise en exposition de spécimen d'animal naturalisé, il s'agit ici de se concentrer sur la portion de cette expérience issue des qualités esthétiques de la forme animale, en tant que telle. Par là même, nous souhaitons investiguer les éléments relevés dans la littérature qui participent différemment à l'appréciation esthétique de la forme animale lorsque rencontrée *prima facie*, avant toute prise de connaissance via des outils de médiation sur les narratifs descriptifs, biographiques et de mise en garde que pourrait communiquer le spécimen.

« D'emblée nous sommes frappés par la profonde expressivité d'un monde parcourus de signes intenses : cris, couleurs, mouvements, formes, motifs... Mieux : comment ne pas être saisi par l'élégance souveraine qui affecte très souvent les formes animales ? La précision des zébrures, veinures, marbrures et autres taches qui ornent le pelage de nombreux mammifères ; les couleurs éclatantes de la livrée des poissons tropicaux et des perroquets [...] ; les plumes et leurs extraordinaires qualités : non seulement les couleurs et les motifs, mais encore tous les effets de

brillance, de matité, de velouté, d'irisation... Cette élégance ne s'arrête pas aux formes locales mais caractérise encore la configuration générale des animaux : pensons aux crêtes, aux crinières, aux queues, à toutes les formes d'appendice, aux ailerons... » (Prévost, 2009).

1.2.2. La taxidermie biophilique

En 2012, l'artiste Maria Fernanda Cardoso dépose sa thèse, *The Aesthetics of Reproductive Morphologies*, narrant sa création d'un musée temporaire sensibilisant aux organes sexuels des êtres vivants, végétaux et animaux, *The Museum of Copulatory Organs* (2012). L'élément moteur de ce musée est son émerveillement face aux formes et motifs diversifiés des organes reproducteurs des insectes ; un émerveillement qu'elle constate assez global chez les humains et qu'elle cherche à démystifier au travers de son projet (2012, p. 44). Cardoso propose que l'attraction pour la beauté des formes vivantes, et la curiosité que procurent leurs représentations muséales en tant que spécimens, est expliquée par le phénomène de biophilie. La biophilie est un concept développé par Edward O. Wilson en 1984, défini tel que l'envie irrésistible de s'affilier aux autres êtres vivants (1984, p. 85). Wilson précisera par la suite que ce besoin est inné et subconscient, bien que différentiel d'une personne à une autre (Kellert et Wilson, 1993, p. 33). Une telle aspiration à la subsistance émotionnelle, cognitive, esthétique et même spirituelle qu'offre la nature serait alors un point de départ aux démarches de conservation d'espèces animales et végétales et à la recherche en sciences biologiques, entre autres. Si Stephen Kellert recense neuf potentielles dimensions de la tendance biophilique, une d'entre elle est la composante esthétique, difficile à cerner, puissante et complexe, dont chacun des éléments participe à offrir un sentiment d'émerveillement devant la beauté du monde naturel (Ibid., p. 49-51). « Avec l'esthétique, nous retournons à l'énigme centrale de la biophilie » [Notre traduction] (Wilson, 1984, p. 104). Aussi étrange soit-elle, cette attirance nébuleuse ne serait pas contradictoire avec les formes de répulsions du vivant et les actions allant à l'encontre de ce vivant, telles que la biophobie, la cruauté ou le meurtre motivé par l'alimentation (Kellert et Wilson, 1993, p. 42). De

fait, Cardoso comme Poliquin suggèrent que la biophilie n'est pas antithétique avec la démarche de naturalisation, mais plutôt un argument en faveur de la bonne intention qui initie cette pratique mortelle (Cardoso, 2012, p. 44-45 ; Poliquin, 2012, p. 52-53). Cardoso base donc son travail sur la suggestion que la taxidermie permet ce spectacle esthétique de la forme animale dont nous avons *biophiliquement* besoin.

Aussi, le concept de biophilie ne contredit pas que, au contact de diverses formes animales, les affects sont différentiels, et si certains animaux reçoivent plus de dédain, d'autres reçoivent plus de sympathie. Le chercheur en géographie environnementale Jamie Lorimer parle de *charisme non humain* : selon son degré de charisme esthétique, une espèce animale déclenche de puissantes réponses émotionnelles chez les humains qui la perçoivent (2007, p. 918), catalysant les sensibilités à son égard. En effet, il est de plus en plus courant de parler de la *mégafaune charismatique*, englobant les animaux pour lesquels les sociétés occidentales font spécifiquement preuve de plus de dévotion et d'empathie pour la cause : tigres, lions, éléphants, girafes, panthères, pandas, etc. (Albert *et al.*, 2018). Sans consensus sur la définition de cette notion, les études remarquent qu'il est difficile de qualifier les propriétés catégorisant ces espèces de *charismatiques*, hormis leur point commun d'être de larges vertébrés (Ducarme *et al.*, 2013 ; Lorimer, 2007). Nous tenterons dans cette partie de relever les caractéristiques de la forme animale, et de l'animal qui la porte, qui participent à établir un rapport affectif avec son spécimen naturalisé, conduisant parfois à créer de véritables paradigmes esthétiques de la forme animale variant au cours du temps.

1.2.3. Un charisme réticulé

Degré d'altérité

Plus que les végétaux, plus que les minéraux, le monde zoologique grouille d'êtres dont les formes et les symétries renvoient imminemment à l'impression d'une vie apparentée à celle de l'humain, à laquelle ce dernier ne peut rester indifférent

(Portmann, 1990). D'ailleurs, il ne semble pas anodin que la naturalisation soit à la fois la forme de conservation du corps animal ayant été technologisée de sorte à être celle qui présente le plus grand potentiel de réalisme, mais aussi la forme de conservation assujettissant principalement les vertébrés terrestres, c'est-à-dire les taxons les plus proches de l'humain. La reconnaissance de l'identité dans l'altérité apparente joue-t-elle un rôle dans l'appréciation esthétique d'une espèce en faveur d'une autre ?

C'est ce qu'affirment plusieurs auteur·e·s. Dans *Aesthetic Values and Wild Animals*, Brady part du point de départ que l'intérêt esthétique pour de nombreux mammifères est naturellement lié à des critères de ressemblance avec les humains tenus comme points de référence (2014) : leurs yeux, leurs expressions faciales, leurs gestuelle, tout nous est familier (Rolston III, 1987). Plus précisément, le visage serait le médium vital au travers duquel toutes les interactions entre les humains se produisent (Jones, 2000). Dans cette continuité, les animaux non humains possédant un visage bénéficient naturellement de plus de considération, et plus encore s'ils présentent d'autres caractéristiques similaires (Lorimer, 2007, p. 919). Ainsi, non seulement, les organismes qui sont les plus radicalement différents des humains ont des probabilités amoindries de les rencontrer, étant donné l'altérité de leur écologie, et lorsque ces rencontres se produisent elles sont moins susceptibles de susciter des affections sympathiques (Ibid., p. 921). Ces théories participeraient à justifier une hiérarchie d'appréciation des spécimens d'animaux naturalisés, en fonction de l'espèce représentée.

De fait, au sommet de cette hiérarchie anthropomorphique, se situerait le primate avec lequel l'humain partage le plus de traits communs. En faisant un retour critique sur la vie et l'œuvre de Carl E. Akeley, Haraway met en exergue l'intérêt accru du chasseur-taxidermiste pour les gorilles, devenus les proies et spécimens les plus précieusement convoités (1984–1985/2007, p. 156). Lorsqu'elle interroge les qualités qui ont valu aux gorilles de devenir de tels sujets d'intérêt, c'est leur ressemblance avec l'humain qui s'impose avec évidence :

« Une des réponses tient dans sa ressemblance avec l'homme, la proie ultime, un adversaire de valeur. La proie idéale est l' "autre", le soi créature. [...] Akeley vit apparaître un signe de l'animal, [...] une empreinte de main, avant de le rencontrer face à face. [...] Plus tard, Akeley raconta que c'est cette empreinte, et non la face de l'animal qui lui avait donné son plus grand frisson. La marque de la parenté, inscrite en grand et de manière effroyable dans cette main, avait frappé l'homme de métier » (Ibid., p. 156-157).

Venant appuyer la réponse émotionnelle à ce degré d'altérité, l'humain, comme les autres mammifères, semble instinctivement attiré par les caractéristiques physiques des bébés de son espèce, et cette réponse évolutive est naturellement transférée aux autres animaux (Gould, 1979, p. 833). De larges yeux au milieu de petites parties du visage, combinés à une grosse tête posée sur un petit corps, une fourrure ou un plumage plus touffu et doux qu'il ne le sera par la suite... Ce jeu de proportions produit automatiquement un ensemble de réponses émotionnelles et comportementales plus fort que pour les adultes matures (Sunquist, 1992) qui ne manque pas d'être remarqué par exemple au travers de l'exposition d'animaux vivants dans les zoos (Bitgood et Patterson, 1987) Le cas du spécimen naturalisé est plus complexe : puisqu'il nécessite la mort, cet ensemble de réaction aux bébés animaux joue justement un rôle dissuasif au moment de tuer l'animal. Une fois naturalisé, l'attention que la mignonnerie d'un bébé phoque reçoit peut autant être liée à un émoi joyeux qu'à une déception désillusionnée, sa mort étant populairement perçue plus accablante que celle d'un adulte.

Une autre nuance qui peut être apportée pour compléter la théorisation du paramètre de l'altérité-identité est celle qui remarque que, par exemple, un cochon recevra en moyenne moins d'attention pour sa valeur esthétique qu'un zèbre ou une tortue. Pourtant, le premier est un plus proche parent de l'humain que les seconds. Alors, bien qu'utiles, ces théories basées sur la similarité anthropomorphique ne suffisent pas à expliquer toutes les expériences de rencontre avec la forme animale (Brady, 2014).

Valeur formelle ?

Dans son article *Styles Animaux*, Macé prend certes en considération l'intérêt pour l'Autre animal qui questionne ce qui le distingue et qui le rapproche du soi humain, mais cet intérêt lui semble témoigner du désir plus profond de faire attention « aux manières, aux *phrasés* du vivant, qui trouve dans le monde animal un champ d'expressivité infinie, une expressivité non dirigée vers notre œil, et pourtant infiniment différenciée, vive et sûre » (2011, p. 97, italique originale).

« Mais il se manifeste quelque chose de plus dans la nature organique. Les "machines" y sont merveilleusement bariolées, élégantes, construites avec goût, pavoisées de fanions aux couleurs vives par centaines [...] on a l'impression que toute cette machine saturée de raison n'a pour raison d'être que de manifester cette splendeur, au prix d'un gaspillage illimité d'énergie. [...] Ce qui dans le monde organique est premier, essentiel, c'est la pure valeur démonstrative de l'être. Sinon, nous aurions affaire à un organe, jamais à un organisme » (Buytendijk, 1952, p. 6-7)

Nul ne niera l'existence d'une appréciation purement formelle des animaux, basée sur le simple plaisir de leurs reliefs, couleurs et motifs (Parsons, 2007, p. 159). La faune émerveille par la gamme d'expressions physiologiques et corporelles qu'elle révèle. Ce panel de qualités expressives essentielles sont au cœur d'expériences que Brady qualifie elle aussi d'esthétiques, provoquant plaisirs et déplaisirs par réponse sensible (Brady, 2014, p. 196). Ces effets de sens ressentis face à la richesse des formes animales, un zoologiste en a fait son combat philosophique. Dans les années 50-60, alors que l'avis scientifique populaire affirmait qu'introduire une notion d'élégance dans les études sur le règne animal relevait d'une esthétisation culturelle hors-sujet en biologie, Adolf Portmann a souhaité affirmer une réalité objective à l'esthétique de l'apparence zoologique. Par le biais de son surprenant livre *La Forme Animale*³, le naturaliste suisse défend qu'il n'y a aucune esthétisation

³ Le titre original de l'ouvrage est *Die Tiergestalt*. Le traducteur de l'édition française de 2013, Jacques Dewitte, commente : « On doit bien se résigner à traduire « *die Gestalt* » par « la forme », alors que ce terme signifie bien davantage ; non pas la forme comprise comme le simple contour, mais quelque chose comme un caractère, une manière d'être, un style » (p. 20).

artificielle du monde animal : les complexes marbrures qui ornent les coquilles de mollusques, les sublimes arc-en-ciel de couleurs des plumes de perroquets sont bel et bien perceptibles, bel et bien intensément présents, et pourtant n'assurent aucune des fonctions utilitaires mises en lumière par Darwin (1961/2013). Si ce n'était pas pour apparaître, pourquoi une telle pluralité des formes animales, surpassant de loin les besoins d'adaptation aux milieux ? Les théories de Portmann resteront éternellement débattables (Stamm, 1999, p. 58-59), contredites à coup de rappel des processus de sélection sexuelle, entre autres, mais elles ne nous intéressent pas moins.

Par exemple, Portmann n'exclue pas que chaque animal a une valeur formelle (*Formwert*) qui lui est propre, et que si certains en ont une plus élevée que d'autres (souligné par Stamm, 1999), d'autres en ont une plus appréciée par les humains. Il remarque que les musées de sciences naturelles (1990, p. 148), participent à renforcer l'émerveillement que procurent par exemple les poissons aux profils aérodynamiques et les formes de vol des oiseaux, dont « la netteté du contour, la nonchalance et la silhouette de l'être, la conquête de la lourdeur dans la forme de vol [s'affirment] de manière à nous frapper avec une grande puissance » [Notre traduction] (Ibid., p. 150). Il relève alors un penchant pour les proportions « du juste milieu », ces formes quadratiques dont les animaux détenteurs sont devenus un grand groupe d'animaux privilégiés : ainsi, les proportions des salamandres ou des crapauds s'imposent à notre conscience bien autrement que celles des cerfs, lévriers et chevaux (Ibid., p. 150). À propos de ces derniers, le critique d'art Kenneth Clark prétend en effet que les courbes équines sont « sans aucun doute l'élément le plus satisfaisant de la relation formelle dans la nature » [Notre traduction] (1977, p. 36, cité par Parsons, 2007, p. 160). Ce n'est pas la réaction – pas moins esthétique – provoquée par les innocents mandrills, babouins et géladas, qu'Aristote a péjorativement regroupé en la catégorie des Cynocéphales, en raison de leurs têtes ressemblant à celle d'un chien. Le philosophe est cité en introduction de la description physique des primates par l'esthéticien Maurice Griveau :

« « De toutes les espèces de Singes, ajoute [Aristote], ce sont les plus hideuses, les plus grossières et les plus repoussantes. » [...] Leur corps est trapu, leurs membres sont très vigoureux ; leur museau, proéminent comme on l'a dit, est comme boursoufflé et sillonné de raies ; leurs yeux, à crête sourcilière bien marquée, ont une expression de férocité lubrique, à la fois terrible et répugnante ; leur mâchoire est armée de dents redoutables. Joignez à cela des abajoues, une crinière en forme d'épais favoris, une queue de lion et, pour comble, des fesses aux callosités rutilantes. » (1930, p. 364-365)

Les babouins ne sont-ils pas un tant soit peu plaisants à scruter du regard, pour que leur soient consacrées de si généreuses lignes ? Dans tous les cas, voilà un nouvel élément de discussion concernant le paramètre du degré d'altérité discuté ci-haut, sur lequel nous ne nous étendrons pas ici.

Davantage que les reliefs et motifs, d'autres s'avanceront surtout sur l'attrait pour les bois, cornes, trompes, défenses, et toutes ces structures externes qui viennent complexifier la disposition basique d'une tête sur un corps quadripède. Les coiffes de cervidés mâles, et des caribous femelles, sont typiquement des structures ornementales que Portmann considère objectivement si belles et plurielles qu'il est d'avis qu'elles dépassent de loin la nécessité fonctionnelle qui leur prêté (rappelé par Vogel, 1999, p. 45). Néanmoins, non seulement la présence de ces atouts participe à la préférence humaine pour les animaux qui les possèdent, mais elle participe également à la discrimination en fonction des propriétés individuelles de ces appendices au sein des individus qui les possèdent. Par exemple, Akeley n'hésita pas à rejeter des éléphants pour l'asymétrie de leurs défenses, malgré leur taille prodigieuse (Haraway, 1984–1985/2007, p. 172). Pourtant, détrônant tout port de motifs et d'ornementation, la littérature scientifique affirme une réponse affective assez linéairement proportionnelle à la taille des espèces de vertébrés (Berti *et al.*, 2020). Les individus éléphants de savane d'Afrique se positionnent ainsi sur le podium des espèces les plus charismatiques, bénéficiant d'autant d'intérêt émotionnel qu'ils sont les plus grands animaux terrestres actuels. Et, comme de fait, un survol des collections zoologiques muséales met en lumière que ces lieux sont majoritairement peuplés d'espèces des taxons de Carnivores (félins,

canidés, ours...) et d'Artiodactyles (cervidés, bovidés, hippopotames, girafes, antilopes...), soit une grande partie des mammifères les plus grands (Cooper *et al.*, 2019). Le fondement de cette attention esthétique portée à des animaux relativement imposants est difficile à cerner mais, d'après Kellert, il est essentiel pour comprendre l'attraction et la dépendance de l'humain à l'égard de la nature (1993, p. 50). De manière plus générale, grande taille corporelle, parures et port d'appendices sont des caractéristiques phénotypiques régulièrement attribuées aux processus de sélections sexuelles théorisés par Darwin, n'en déplaise à Portmann. Puisque liés aux comportements de reproduction, « les formes les plus étonnantes sont en relation avec le dimorphisme sexuel qui touche en particulier le pôle céphalique et le pôle caudal » (Vogel, 1999, p. 44). Ce phénomène est sublimement illustré par la crinière du lion mâle, balayant historiquement les lionnes dans les cœurs des sujets percepteurs humains : « La femelle du lion, la lionne, est de plus petite taille que son seigneur et maître, et sa tête est dépourvue de crinière. Il en est toujours ainsi dans la faune : le « beau sexe », — au moins le sexe coquet, est le sexe fort. » (Griveau, 1930, p. 205).

À l'opposé de ces vertébrés aussi impressionnants qu'ils sont grands, les plus petits font également effet. Les emblèmes du raffinement de la petitesse ne sont nuls autres que les colibris, ou oiseaux-mouches, dont le collectionneur William Bullock a été le fier démonstrateur dans son musée victorien (Poliquin, 2012, Chapitre 2). Non seulement minuscules, avec un bec épais et long comme une épingle, des pattes quasiment imperceptibles à l'œil nu, les colibris arborent un plumage splendidement chatoyant. Entre autres, le colibri rubis topaze était « le plus beau du genre : la tête et la crête ont le feu étincelant du rubis, tandis que le cou et la poitrine éblouissent comme les aurores topaze du Brésil » [Notre traduction] (Ibid., p. 45). En effet, davantage qu'à cause de leur taille, petits et grands oiseaux s'avèrent plus susceptibles d'être collectés et naturalisés s'ils exhibent un plumage brillant et pigmenté (Cooper *et al.*, 2019). Or, là encore, le dimorphisme sexuel offre le plus souvent aux oiseaux mâles les parures les plus remarquables en ce sens. Depuis leur couronne bleutée jusqu'aux ocelles de l'arc de plumes supra-caudales, les paons

mâles font de l'ombre aux femelles, dont l'apparence cryptique du plumage ne revêt pas moins une fonction hautement importante dans la reproduction de l'individu, à savoir un couvage sécurisé des petits (Vogel, 1999, p. 44).

L'ensemble des critères de préférences esthétiques relevés ici, et bien d'autres encore, jouent un rôle majeur dans la discrimination d'animaux à naturaliser et de spécimens à exposer. En 2019, l'observation de plus de deux millions de spécimens d'oiseaux et de mammifères au travers des collections zoologiques de cinq grands musées américains et européens n'a fait que confirmer les hypothèses de départ d'un débalancement entre les genres des espèces présentées, lié à la taille, aux ornements et aux couleurs arborées (Cooper *et al.*, 2019). Et si ces inégalités induisant un biais en recherche et en éducation scientifique ont déjà été pointées du doigt dans les idéologies de collecte passées (Haraway, 1984–1985/2007, p. 157, 171), les chercheur·se·s ayant mené cette étude ont été surpris·e·s d'observer la perpétuation de ces discriminations au cours des processus d'acquisitions plus récents.

Distanciation avec l'animal, entre primeur et récurrence de rencontre

Dans toute leur pluralité, les reliefs, motifs, teintes et traits humanoïdes des formes animales, lorsqu'ils sont rencontrés, provoquent, attirent et obligent à maintenir le regard. Toutefois, ces têtes-à-têtes esthétiques sont complexes, et il se révèle qu'ils impliquent bien d'autres aspects axés davantage sur les propriétés de l'individu qui perçoit que l'individu qui est perçu (Parsons, 2007). Zagwill prend l'exemple de l'éléphant de mer pour mettre en lumière que l'engouement affectif qu'il reçoit est davantage le ressort de l'expérience exotisante car limitée de ses percepteur·rice·s occidentaux·le·s que du simple fait de la silhouette de sa trompe évasée (2001, p. 116). Une fois que cette trompe a répétitivement été rencontrée et détaillée du regard, paraît-elle toujours aussi comique et intrigante ? C'est donc le degré de nouveauté de l'élément introduit qui est souvent le point de départ d'une expérience esthétique particulièrement intense (Brady, 2014). L'apparence ne rentrant pas dans le cadre de l'expérience normale du sujet percepteur est aussi merveilleuse qu'elle

lui est étrangère, et sa mise en scène rencontre bel et bien un succès auprès des publics (Parsons, 2007, p. 158). Ce paramètre n'échappe donc pas au cas du spécimen d'animal naturalisé. Plus la connaissance au propos de l'animal qui revête cette apparence taxidermée est un terrain vierge, plus le champ de narratifs et de théories à formuler à son encontre est vaste et stimulant. La rencontre avec l'animal étranger est fertile pour l'imaginaire et suscite plus d'intérêt qu'avec celui *a priori* connu.

De nos jours, ces rencontres naïves où tout est à découvrir et à affabuler sont surtout réservées aux enfants. Mais au 17^e siècle, les adultes sont encore largement les imagineurs principaux, offrant aux animaux qu'ils découvrent pour la première fois des traits comportementaux et écologiques au gré de leurs reliefs et couleurs (Poliquin, 2012, p. 33). De fait, l'expérience esthétique de la rencontre avec la nouvelle forme animale, dont naturalisée, a été au cœur de la création et de la promulgation d'un grand nombre de suppositions scientifiques, mythes et légendes. Un exemple est celui de la présentation d'un spécimen de kangourou naturalisé en août 1789 au Leverian Museum à Londres, pour la seconde fois au Royaume-Uni, après une première exposition dans la même ville quatre mois plus tôt. L'animal est étonnamment bipède, avec une queue très épaisse traînant au sol. N'ayant jamais vu ça, les rédacteur·rice·s d'une publicité dans une revue locale lui prêtent un mode de locomotion exagéré par rapport à la réalité, avec des sauts et bonds d'une ampleur considérable et une utilisation systématiquement tripode de ses pattes et sa queue (Markman, 2012, p. 69).

« L'animal diffère, tant par sa silhouette que par ses propriétés, du cortège habituel de la nature, dans la formation des quadrupèdes. L'une des principales différences est qu'il se déplace dans une posture érigée, sur ses pattes arrière et sa queue, grâce à laquelle, lorsqu'il est poursuivi, il saute par-dessus des buissons de dix pieds de haut et s'éloigne de son poursuivant avec une rapidité étonnante, par des sauts ou des bonds successifs de plusieurs mètres de long » [Notre traduction] (Ibid., p. 67).

Nul doute que les visiteur·se·s ainsi introduit·e·s à l'animal avant même de percevoir son spécimen sont encouragé·e·s à faire tourner leur imagination de manière plus exubérante que limitative. Désormais, l'imaginaire stimulé par le tout-à-découvrir a été partiellement suppléé par des faits et des nombres souvent connus par l'adulte humain occidental avant sa rencontre avec l'animal ou le spécimen exotique. Mais il lui reste tout de même beaucoup de sensations, liées à l'étrangeté de l'animal, à expérimenter. Pour le·a londonien·ne du 21^e siècle se promenant dans les allées du Natural History Museum, les frissons procurés par la rencontre avec un spécimen de renard ne seront probablement pas identiques à ceux procurés par celui du loup. Le premier de ces deux animaux sauvages se croise quotidiennement dans les ruelles de la capitale, le second se cache à plusieurs centaines de kilomètres et toute son écologie et ses habitudes de vie sont à se représenter.

Plus encore qu'entre renard et loup, il est fort à parier sur un fort écart d'émotions ressenties entre spécimens de chien et de loup. L'apparence et la faible récurrence de rencontre avec le loup est plus à même de stimuler l'imagination et la curiosité, de propulser dans l'invisible dont il est le portail, que le chien, domestiqué en Occident. En illustrant ses propos par l'exemple de ces deux espèces, Burke note que les animaux sauvages semblent avoir une plus grande valeur esthétique que les animaux domestiques étant donné qu'ils sont incapables d'être sous notre contrôle et peuvent donc susciter les émotions les plus fortes (1968, p. 66). Pourtant, d'autres auteur·e·s ont souligné la potentielle intense expérience esthétique lors de la perception d'un spécimen d'animal domestique naturalisé comme le chien, espèce cohabitant fréquemment avec l'humain. Relevant certes moins de la fascination, le canidé renvoie davantage à l'étrangeté du rapport à la mort, la sienne étant exhibée. En effet, l'invisible que le chien a le pouvoir de représenter est finalement très visible pour le sujet perceuteur, et c'est lui-même qu'il y voit. Dans ce cas-ci, l'effet de mirage produit par l'animal-objet face auquel il faut accepter d'osciller (Asma, 2001, p. 38) a plus de probabilité d'échouer, et de juste intensifier le rapport émotionnel à la mort de l'animal avec lequel il y a eu *perte de distanciation* (Martignoni, 1999, p. 230). Ainsi, l'article *Life, Living and Lifelessness in*

Taxidermy met de l'avant que la perception de spécimens de chiens naturalisés peut beaucoup plus engager des conversations au sujet de la mort que d'autres espèces non domestiques taxidermisées (Meehitiya *et al.*, 2019, p. 106-108).

Finalement, selon le degré de familiarité-distanciation entretenu individuellement avec l'espèce de l'animal représenté par le spécimen, les affects mobilisés ne seront pas de la même nature ; depuis l'éléphant de mer, saisissant car inédit, jusqu'au chien, troublant car reflet de nous-même.

Systèmes symboliques et culturels

Cette distanciation ou perte de distanciation, lorsqu'elle est collective, joue un rôle dans la création de symboles populaires. Le merveilleux kangourou est rapidement devenu l'emblème de la colonie pénale britannique établie en Nouvelle-Galles du Sud à la fin du 18^e siècle (Markman, 2012, p. 78-79) ; le loup occupe une place privilégiée dans les mythologies occidentales. Les observations faites lors de la constitution de l'histoire naturelle ont constitué un point de départ à ces pensées, mais elles sont fortement modelées par les constructions culturelles et par notre besoin de nous associer au reste des êtres vivants par le biais de la métaphore (Atwood Lawrence, 1993, p. 334). Ils deviennent alors porteurs d'associations d'idées qui enrichissent les cultures et qui sont superposées aux paysages (Rolston III, 1987, p. 194). Par conséquent, les croyances explicitement et implicitement entretenues prennent le pas sur l'expérience personnelle pour influencer les effets de sens procurés par la rencontre immédiate avec l'animal (Atwood Lawrence, 1993).

En effet, il est observé que le catalogage d'un animal de *bon* ou *mauvais*, basé sur l'interprétation d'un phénotype et d'un comportement animal dans des termes métaphoriques, vient influencer drastiquement la préservation ou la destruction de son espèce (Ibid., p. 332). Nous statuons alors qu'il en est de même à l'échelle du rapport au spécimen naturalisé. Selon la symbolique associée l'animal, il va être plus ou moins taxidermisé aux fins des musées de sciences naturelles.

Par exemple, le cochon, animal d'élevage, populairement considéré sale, laid et imbécile (Ibid., p. 315-326) n'est que très peu trouvé naturalisé dans les collections zoologiques muséales, où il risquerait de provoquer un repoussement peu souhaité, peu estimé. Pourtant, celui ou celle qui se penche sur l'observation de son groin en s'affranchissant des discours qui lui sont apposés y trouverait une grande appréciation esthétique (Parsons, 2007, p. 168). À un autre niveau, les animaux sauvages que sont les chauves-souris continuent de conférer anxiété, suspicion et aversion au travers des époques et des cultures (Atwood Lawrence, 1993, p. 326-331). Comme des anomalies au milieu des autres oiseaux, avec leurs corps de mammifères, elles restent craintes aujourd'hui car « perçues comme des habitants du royaume d'en bas - le monde souterrain ou l'enfer » [Notre traduction] (p. 326).

Au contraire, certaines espèces bénéficient d'une considération plus favorable. Pour ceux-ci, « l'humain abstrait [...] les qualités qu'il souhaite exprimer, en intensifiant (parfois même en imaginant) le réel pour un faire un idéal » [Notre traduction] (Rolston III, 1987, p. 194). Les grands félins ont longtemps permis d'admirer toute la sauvagerie et la magnificence associées aux paysages coloniaux dans l'imaginaire occidental ; tout ce qui peuplait les contrées lointaines était élevé à un rang d'indomptable paradoxalement enfin dompté par des empires victorieux. Comme de fait, les animaux les plus désirés par les européens étaient ceux considérés comme les plus féroces et impressionnants à tuer (Poliquin, 2012, p. 81). Le célèbre taxidermiste William Hornaday ne fait pas figure d'exception en affirmant : « Les grands félinés sont les meilleurs sujets pour le taxidermiste que tout le règne animal puisse produire. Ils offrent les meilleures opportunités pour le développement de l'anatomie musculaire, et l'expression des passions supérieures » [Notre traduction] (cité dans Ibid., p. 86).

Les processus de symbolisation n'appartiennent pas à une époque passée et des discours culturels continuent aujourd'hui de se façonner autour d'espèces animales, par le biais de différents leviers dans l'air du temps. Les succès d'éléments de la culture populaire jouent un rôle primordial comme cela a pu être constaté après le regain d'intérêt et de sympathie pour l'orque. Cet animal surnommé *killer whale* en

anglais, du fait d'une terrible réputation, est devenu une célèbre espèce de *mégafaune charismatique* à la suite du succès du film *Mon ami Willy* (1993). Aussi, l'appréciation sensible d'un animal peut être construite à partir de campagnes de sensibilisation à la conservation de son espèce, tel a été le cas du dragon de Komodo ou de plusieurs espèces de vautours (Ducarme *et al.*, 2013, p. 2-3). Plus exemplaire encore, l'ours polaire est devenu le symbole ultime des effets catastrophiques des changements climatiques, motivant l'action globale autour de la cause (Brady, 2014, p. 188). Sa simple vue suffit à déclencher une profonde empathie et un mélange de sentiments d'espoir et de désespoir chez les humains consciemment ou inconsciemment influencés par ces discours sociétaux.

Parmi les effets de sens produits lors de la rencontre *prima facie* avec le spécimen d'animal, viennent donc jouer un ensemble de constructions intellectuelles associées à l'espèce représentée, pré-intégrées ou non par le visiteur·se·s en fonction du groupe social auquel il·elle appartient. Ces constructions intellectuelles participent à justifier pourquoi certaines espèces vont davantage être naturalisées et exposées que d'autre, selon l'intention de la personne décisionnaire quant à l'expérience esthétique à procurer. Il en résulte des disparités entre les espèces animales représentés dans les musées de sciences naturelles. Elizabeth Atwood Lawrence estime que la complète décortication des systèmes symboliques permettra d'élucider et de résoudre une à une ces disparités. « La compréhension de la symbolisation des animaux [...] peut jouer un rôle vital en contribuant à l'établissement de relations plus harmonieuses avec toute vie sur terre » [Notre traduction] (1993, p. 337).

Une expérience esthétique immorale ?

Toujours au sujet des disparités de représentation, l'éthicien environnemental américain Holmes Rolston III reproche aux admirateur·rice·s du vivant de négliger des animaux autant qu'il·elle·s en contemplent. Il remarque en effet que l'humain percepteur ne semble apprécier esthétiquement qu'un idéal zoologique, celui de l'animal qui lutte avec succès contre les tourments du milieu naturel (1987, p.

192-194). Pourtant, il est quasiment inévitable pour un individu de ne pas être abîmé par les aléas du sauvage – ce faucon a perdu ses plumes au vol, cette marmotte arbore des cicatrices physiques depuis sa maladie passée, etc. Seuls les quelques individus qui resteront immaculés au travers du temps seront admirés pour leur sagesse et leur bravoure, méritant alors d’être les modèles de couvertures de magazines de photographie et de guides naturalistes. Pointant du doigt cette esthétique de la lutte, Rolston III formule quelques questions rhétoriques :

« L’esthéticien ne répare-t-il pas la nature avant de l’admirer ? Pouvons-nous choisir la qualité de la quantité, louer les rares idéaux et écarter les autres, qui sont statistiquement plus réels ? » [Notre traduction] (Ibid., p. 192-193).

Cette représentation ciblée de l’animal idéal, car survivant téméraire et sans égratignure d’un milieu sauvage dangereux, a été décrite dans le domaine plus précis de la taxidermie des musées de sciences naturelles d’Europe et Amérique du Nord aux moments forts de son essor (Haraway, 1984–1985/2007 ; Niittynen, 2020 ; Wakeham, 2008).

La taxidermie a été un important appui tangible dans les descriptions d’espèces et autres activités de l’histoire naturelle. Outillées et promues par les spécimens d’animaux naturalisés, les classifications taxonomiques du 18^e siècle se sont construites selon des cadres de pensée aussi subjectifs qu’ils diffèrent aujourd’hui. Les êtres vivants décrits et présentés comme « typiques » ont donc été déterminés par une communauté scientifique occidentale, très influente sur la construction d’une connaissance culturelle et sociétale. Alors, les représentations de plus en plus « réalistes » des formes animales dans les musées de sciences naturelles ont contribué à imposer le typique comme standard et à opprimer les corps qui en étaient exclus (Niittynen, 2020, p. 104).

« La résurgence de la taxidermie est historiquement ancrée dans l’anthropocentrisme, la masculinité, le colonialisme et les projets d’eugénisme - des systèmes de connaissances et des programmes scientifiques et idéologiques nés de la pensée européenne qui visaient à identifier et à éradiquer les variances

raciales, physiologiques et cognitives jugées indésirables » [Notre traduction] (Ibid., p. 106).

Si la convergence de la naturalisation muséale vers un « réalisme » non statistiquement réaliste est qualifiée d'eugénique, c'est tout d'abord à cause de la représentation exclusive d'animaux en excellente santé, sauf à l'occasion de sortes de *freak show* ségrégatifs (Ibid.). Cette bonne santé est jugée phénotypiquement, tel que l'illustre l'exemple susmentionné de l'éléphant tué puis abandonné par Akeley pour ses défenses asymétriques. La bonne santé est également jugée selon le comportement de l'animal : « la lâcheté pouvait disqualifier la bête la plus ravissante et la mieux proportionnée » (Haraway, 1984–1985/2007, p. 172). Il s'agit donc d'un véritable idéal de vitalité absolue que la taxidermie de l'animal doit immortaliser (Simpson, 2007, p. 57) renvoyant à l'idéal du succès de l'animal en lutte discuté par Rolston III (1987, p. 192-194). Wakeham interprète cet idéal de vitalité non pas comme l'aptitude eugénique de la société blanche, mais plutôt « l'aspiration à cet idéal et son échec inévitable » [Notre traduction] (2008, p. 55, italiques originales). Aussi, puisque l'idéal de lutte et de vitalité consiste en la mise de côté des animaux qui semblent moins aventureux, blessés ou aux mauvaises proportions et couleurs, il favorise le plus souvent la représentation des individus mâles chez une majorité d'espèces de vertébrés. Ce n'est pas sans conséquences scientifiques et idéologiques, puisque seules 25% des espèces d'oiseaux et 39% des espèces de mammifères ne sont décrites à partir d'un holotype femelle en moyenne, dans cinq des plus importants musées de sciences naturelles occidentaux (Cooper *et al.*, 2019). Le holotype consiste en un spécimen unique sur lequel la publication originale de description d'une nouvelle espèce est basée (International Commission of Zoological Nomenclature, 1999b). Il s'avère que la majorité des spécimens femelles devenus holotype dans ces musées appartiennent aux quelques espèces où les femelles ont des phénotypes de plus grande taille et plus colorés que ceux des mâles. De plus, il existe la possibilité d'annexer un paratype à cet holotype, c'est-à-dire un second spécimen dont la description est une variante, tout aussi typique, qui vient compléter la première (International Commission of Zoological Nomenclature, 1999a). Or cette option s'est révélée être rarement utilisée pour

préciser la description de la femelle lorsque le holotype est mâle, ce qui accentue l'invisibilisation des individus ne correspondant pas aux apparences standardisées.

Par conséquent, l'expérience esthétique des spécimens d'animaux a réflexivement été façonnée par des cadres d'interprétation normatifs appartenant à la pensée dominante, entrant aux musées puis dans les autres médias de représentation. Poliquin affirme que ces mécanismes de proclamation insidieuse d'une vérité normée ont été rendus possibles justement par le magnétisme de la naturalisation animale (2012, p. 109). L'œil humain s'habitue aux animaux à l'apparence soi-disant idéale – aux dimensions remarquables, aux couleurs vives, ou mystérieusement monochrome, au poil bien fourni, au bec non égratigné – et est déçu, indifférent ou dégoûté si un individu échappe à ces règles descriptives. La capacité signifiante d'un animal va dépendre de comment son apparence se situe sur le spectre des discours de normativité auxquels est socialement et politiquement exposé le sujet percepteur :

« Je soutiens qu'au sein de l'espace muséal, la microphysique du biopouvoir s'emploie à façonner les réponses corporelles et affectives des visiteurs tout en tentant de dissimuler le travail des discours sociaux sous l'apparence de réponses prétendument "naturelles" ou "biologiques". [...] Les réponses affectives et corporelles des visiteurs ne sont jamais simplement "innées" ou "pures" mais toujours déjà médiatisées par le pouvoir » [Notre traduction] (Wakeham, 2008, p. 69).

Dans l'article *The Aesthetic Value of Animals*, Parsons partage l'avis que l'appréciation esthétique des propriétés formelles, valeurs symboliques, degré d'étrangeté et degré de vitalité des animaux sont des appréciations immorales car entachées de normes superficielles, politiquement problématiques (2007). Pour cette raison, il formule que seule l'appréciation de la fonction du corps animal est moralement juste, car rigoureuse et factuelle. Il s'agit d'apprécier par approche sensible la forme animale proportionnellement à si elle semble adaptée à la fonction qu'elle remplit. D'après cette proposition, ce n'est pas simplement la forme du

corps du guépard qui est attrayante, mais le fait qu'elle est visiblement fonctionnelle car elle lui permet d'atteindre de grandes vitesses.

Cependant, en plus de concéder que cette esthétique fonctionnelle présuppose une connaissance de l'animal dont il est question, Parsons prédit qu'elle pourrait être jugée d'objectifiante, donc immorale elle aussi (Ibid., p. 163). C'est en effet ce qu'aurait assurément rétorqué Portmann s'il avait été contemporain à Parsons, puisqu'il déplorait de son vivant que l'interprétation fonctionnelle darwiniste domine toute la perception humaine des formes vivantes. Dans l'un de ses derniers écrits, le naturaliste souligne que « nos expositions dans les musées, notre presse populaire, nos manuels scolaires, tout cela tente de nous faire comprendre précisément ce sens de la forme. Rien n'est plus facile que cela. » [Notre traduction] (1990, p. 148).

« Lorsque l'expérience esthétique s'est associée au mode de pensée caractéristique de la compréhension technique, c'est-à-dire un mode de pensée qui présente peu de difficultés pour quiconque, nous avons été amenés à une interprétation de l'organisme qui reliait notre sentiment de proportion bien définie à notre satisfaction du sens fonctionnel de la forme. Nous ne sommes donc pas surpris que le groupe de formes particulièrement favorisées que nous venons de mentionner ait déterminé de manière autoritaire l'image des êtres vivants pour d'innombrables hommes ! Nous pouvons voir que cette pensée orientée vers la technologie peut devenir très puissante dans son rôle de mouvement définitif dans le développement de l'art » [Notre traduction] (Ibid., p. 150).

Finalement, puisqu'elle ne met de l'avant que les individus les plus fonctionnels (au sens de la vitalité et de la lutte) des espèces les plus fonctionnelles (au sens de l'adaptation darwinienne), la taxidermie de la forme animale destinée au musée de sciences naturelles a été critiquée comme vecteur d'une expérience esthétique immorale. Elle peut devenir un support de discours construits par une classe dominante renforçant, si souhaité, des réponses affectives différentielles teintées de validisme, sexisme, utilitarisme, mais aussi colonialisme, racisme et spécisme du fait de son contexte d'obtention.

Synthèse

Le travail de démantèlement de la combinaison de facteurs qui influencent la favorisation esthétique d'un animal *prima facie*, puis de son spécimen, au détriment d'autres, met en lumière un système complexe de paramètres, souvent issus de phénomènes centrés sur l'humain ; un système complexe que Lorimer qualifie de *réticule* (2007, p. 915). Couleurs, reliefs, plumages, pelages, ornements, queues, groins, oreilles, couronnes, et bien d'autres, suscitent implicitement des réactions affectives pré-influencées dès lors que le sujet percepteur appartient à un groupe social maillé de constructions intellectuelles et culturelles. De fait, l'appréciation sensible de la forme animale « se développe et se produit dans une topologie de réseau et est sujet à la manipulation anthropogénique » [Notre traduction] (Ibid., p. 915).

Diverses strates de cadres d'interprétations viennent se superposer à la réception sensible de la forme animale *per se* et influencent la manière dont celle-ci est introduite et expérimentée dans les musées de sciences naturelles. Or, ces cadres d'interprétations interviennent non seulement lors des choix de spécimens d'animaux naturalisés à présenter (Poliquin, 2012, p. 80) mais également dans les choix relatifs à la manière dont ils seront présentés dans l'espace et juxtaposés les uns par rapport aux autres (Poliquin, 2008, p. 129). En effet, la force expérientielle d'une forme animale exposée tient aussi dans la façon dont elle est agencée pour être perçue par le public. Voyons désormais comment les musées de sciences naturelles naviguent parmi ces différentes propensions muséographiques à procurer une expérience esthétique du spécimen d'animal naturalisé.

1.3. Paradigmes scientifiques, paradigmes muséographiques

Nous venons d'identifier que l'expérience esthétique d'un spécimen naturalisé est liée tant au statut liminal de l'animal mort et réifié par la technologie taxidermique qu'au rapport entretenu à son apparence formelle, le tout étant influencé par des

discours construits. Dans l'essai *A Way of Seeing*, Svetlana Alpers fait le constat inaugural de l'*effet muséal* du spécimen de crabe exposé qu'elle a rencontré enfant au Museum of Comparative Zoology de Cambridge, alors qu'elle n'en avait jamais vu de sa vie : la taille énorme de chacune de ses pattes, de ses pinces, ses yeux globuleux, la carapace bossues, recouverte de longs poils (1991, p. 25). Toutefois, le crabe était d'autant plus impressionnant que le musée avait participé à accentuer l'intensité de la rencontre avec les visiteur·se·s, en en valorisant les traits par un jeu de lumière et en l'isolant dans l'angle d'une vitrine de verre autour de laquelle déambuler. Le spécimen de crabe était manifestement rendu un véritable objet d'intérêt visuel et les visiteur·se·s ne pouvaient que se sentir encouragé·e·s à poser leur regard dessus, car intentionnellement mis en évidence afin de susciter une attention exaltée. Or la mise en exposition de ce crabe n'a été qu'une possibilité expographique parmi tant d'autres. Ainsi, nous sommes à même d'interroger la même problématique que Alpers : « Et la question à poser est pourquoi tel dispositif d'exposition pour tels objets ? » [Notre traduction] (Ibid., p. 31). Pour cerner les éléments qui participent à la prise de décision quant à l'agencement des spécimens d'animaux naturalisés, et les effets de sens qui sont souhaités en résulter, nous allons passer en revue les caractéristiques principales des grandes phases de développement des musées de sciences naturelles, depuis les cabinets de curiosités. Cela permettra de mettre en exergue la pluralité des stratégies esthétiques qu'il est possible d'employer, notamment en fonction de l'importance relative des discours descriptifs, biographiques et de mise en garde associés aux spécimens exposés.

1.3.1. La présentation institutionnelle des spécimens d'époque en époque

16^e-17^e siècles : Cabinets de curiosités

À la fin du 16^e siècle, Ferrante Imperato est un apothicaire italien, collectionneur de curieux objets de la nature présentés au Palazzo Orsini di Gravina de Naples. Ici, les murs sont recouverts de ces raretés qui appellent le regard, depuis le large crocodile au plafond jusqu'aux dizaines de petits tiroirs remplis qui ne demandent qu'à être ouverts. De la sorte, Imperato reçoit savants et nobles de passage et

s'enivre d'une ascension sociale : « Il n'y a pas un Seigneur ou un grand personnage qui vienne de loin jusqu'à Naples qui ne veuille pas voir [le musée] par curiosité et qui ne soit pas saisi d'étonnement, après l'avoir vu... » [Notre traduction] (Findlen, 1996, p. 31). Une illustration de ce lieu prisé, publiée en 1599 dans son ouvrage *Dell'Historia Naturale*, est la première à acter picturalement l'existence des cabinets de curiosités d'histoire naturelle en Europe (Figure 1.1).



Figure 1.1 : Cabinet de curiosités de Ferrante Imperato au Palazzo Orsini di Gravina, gravure sur bois, *Dell'Historia Naturale*, 1599, p. 38.

Ces cabinets de curiosités se multiplient à la fin du 16^e siècle et témoignent de la popularisation de la pratique de collectionnement des objets de la nature (Ibid., p. 31) majoritairement par les médecins et les apothicaires qui, du fait de leurs professions, voyagent et accumulent ou ont le goût de l'observation et de la recherche (Schnapper, 1988, p. 476). Leurs cabinets de curiosités deviennent des espaces de contemplation des objets amassés et d'histoire naturelle. Plus que des objets naturels du paysage local alentour, ce sont les objets rares et lointains qui sont les plus prisés, ceux considérés obscures, pièces rares et excentriques. En effet, plus les objets suscitent la curiosité, l'interrogation et l'extase, plus ils confèrent un

statut et une renommée à la collection. L'envoûtement individuel procuré par ses objets de fantasme permet de se projeter dans des ailleurs alors difficile à explorer ou à connaître autrement. Les théories fusent au sujet de chaque mystérieux spécimen, occasionnant la mise en place de mythes, fables et légendes, et processus de symbolisations sur un plus long terme, basés quasiment uniquement sur l'expérience esthétique immédiate. Par exemple, les oiseaux de paradis, ou paradisiens, ont longtemps été considérés comme des fascinants oiseaux sans pattes, leur valant le nom scientifique de *Paradisaea apoda*. Il s'est révélé plus tard que ces oiseaux étaient envoyés sur les navires par les commerces locaux qui jugeaient que seul le plumage coloré n'intéressait les Européen·ne·s, sectionnant alors les pattes (Poliquin, 2012, p. 31).

En rassemblant l'ensemble de ces objets, l'intention est véritablement encyclopédique : il faut ultimement recouvrir et pouvoir observer l'ensemble des curiosités naturelles qui existent dans l'univers (Pomian, 1987, p. 85). Aucune sélection n'est donc faite entre les objets, hétérogènes et abondants. Ils sont posés ou empilés les uns à côté des autres dès que l'espace le permet, pour former une symétrie agréable à l'œil ou des répétitions de motifs et rappels de spécimens. Les plus petits spécimens sont dans des armoires sculptées ou dans des fioles d'esprit-de-vin, les plus grands sont rangés côté à côté, parfois les uns sur les autres, ou encore accrochés au plafond en fonction du lieu (Péquignot, 2002, p. 35-36). Progressivement, des meubles et armoires spécialement adaptés à leur rangement et présentation sont fabriqués. Le *Stollenschrank* est un meuble surélevé sur quatre pieds et ouvert où les plus petits objets sont placés dans des compartiments et des tiroirs, tandis que les pièces aux dimensions plus importantes ornent le dessus du coffre (Te Heesen, 2014, p. 58). La technologie taxidermique n'est encore qu'à ses débuts, les spécimens se confondent donc avec d'autres objets naturels divers : « ossements de géants », de cornes de licornes, de monstres, sirènes ou « pierres de foudres » (Péquignot, 2002, p. 36). Ces curiosités regroupent des animaux et des minéraux, qui n'étaient à l'époque pas identifiés comme tels, alors, elles « possédaient une individualité qui réclamait que chacune d'elles fût présentée et

expliquée en particulier » (Te Heesen, 2014, p. 59). Aussi, c'est un effet d'abondance qui participe à la procuration d'effets de sens, y compris lorsque ces spécimens d'animaux sont mis à côté de spécimens et artefacts non taxidermisés. L'ensemble de l'agencement de leur présentation, et leur juxtaposition à d'autres spécimens et objets se veut principalement éblouissante, suscitant une expérience esthétique forte, avant tout. À cette époque, les récits descriptifs qui peuvent être mis en avant des spécimens ont encore tout à révéler et leur recherche encourage surtout à exposer un maximum de spécimens comme autant de données de recensement spécifique. Les récits de mise en garde ne sont pas encore d'actualité et n'influencent aucune stratégie d'exposition. Quant aux récits biographiques signifiés par ces objets, ils ne manquent pas d'être communiqués verbalement et émanent de l'ensemble du lieu, imprègnent l'ensemble de la mise en exposition, puisqu'il s'agit de refléter le haut statut social du collectionneur, et plus rarement de la collectionneuse (Gargam, 2009), par les explorations et transactions menées.

17^e-18^e siècles : Cabinets d'histoire naturelle

Au 18^e siècle, la volonté encyclopédique des cabinets se poursuit, mais la plupart des collectionneurs ne se contentent plus seulement de tout amasser en un même endroit. Pour ceux-ci, il devient d'usage d'ordonner les objets d'histoire naturelle les uns par rapport aux autres. En effet, des similarités commencent à se dégager et mettent sur la piste d'une logique reliant les curiosités les unes aux autres. Leur présentation basée sur des critères esthétiques est réprimée. Alors, il apparaît clairement que les cabinets d'histoire naturelle se construisent en opposition et rejet des cabinets de curiosités. Par exemple en 1724, l'ouvrage *Theatrum Machinarum Generale* de Jacob Leupold reproche à ceux et celles qui perpétuent la formation et présentation de cabinets de curiosité de ne montrer que des merveilles comme moyen de la connaissance (issu de Rodrigues Barbosa, 2010, p. 111). Les émotions ressenties par les objets dépendent alors davantage de la satisfaction de constater l'ordre et la classification dont ils font preuve. Définitivement, c'est le scientifique pur et rigoureux qui régit les choix procurant une expérience esthétique.

« Toute collection d'histoire naturelle n'est pas comme telle, essentiellement utile : l'ordre, la détermination et un certain état des objets sont des conditions indispensables pour qu'une collection de ce genre ait le degré d'utilité qui peut la rendre précieuse et lui mériter un grand intérêt [...] On voit, en effet, souvent des collections d'histoire naturelle dont l'objet en quelque sorte est de former spectacle et peut-être d'offrir une image de la richesse et du luxe du propriétaire [...] des collections telles que je viens de les décrire ne sont utiles à rien ; elles constituent de simples cabinets de curiosités, et non de vrais cabinets d'histoire naturelle » (Lamarck, 1790, cité par Van Praët *et al.*, 2000, p. 20).

Puisque la conservation par taxidermie permet de représenter un tout corporel, la forme animale dans son entièreté, elle est un support majeur de ces processus de classification et devient une pratique de plus en plus courante et prisée. Ce que l'animal représenté pourrait avoir d'insolite est mis de côté pour ce qu'il a de régulier et de typique, susceptible de témoigner d'un taxon existant (Te Heesen, 2014, p. 60). Pour cela, se manifeste le désir que le processus de naturalisation ne fausse pas l'entendement et donc que l'animal représente son espèce de la manière la plus descriptive possible.

« Nos collections ne furent qu'un charnier où des animaux desséchés, des fragments de peaux, étaient épars, muets pour l'observateur, et ne lui donnaient aucune idée de la nature. Ce n'est que lorsque la taxidermie ou du moins ses principaux procédés furent créés, qu'une nouvelle source de jouissances vint s'offrir aux amateurs, que les naturalistes purent compter sur la représentation matérielle et durable de l'objet de leurs études, et que des moyens de comparaison irrécusables vinrent servir la science » (cité par Péquignot, 2002, p. 37, auteur et date inconnus)

Dans ces lieux, les spécimens d'animaux naturalisés sont conservés dans un mobilier qui doit permettre simultanément de les observer de manière optimale, et de les préserver hors de tout risque de dégradation. Pour cela, le mobilier le plus classiquement utilisé est une armoire ou commode composée de deux parties fonctionnelles : un étage supérieur permettant l'exposition des objets sous

couvercle ou portes en verre, un étage inférieur de rangement, protégé par des portes ou tiroirs en bois (Te Heesen, 2014, p. 61 ; Van Praët, 1989, p. 27). L'emploi du verre est de plus en plus fréquent, et de meilleure qualité, car il vient modifier le rapport à la présentation des spécimens d'animaux naturalisés. En effet, grâce à ces vitrines, le·a visiteur·se s'affranchit de la présence assurant le gardiennage du cabinet qui s'assurait jusque-là de manipuler minutieusement les objets lors de leur observation (Brenna, 2013, p. 40). Désormais, c'est la vitrine qui se fait médiatrice : ils restent en place dans l'*intérieur* du meuble, protégés, en même temps qu'ils sont percevables depuis l'*extérieur* du meuble. Le développement du matériau qu'est la vitrine participe donc largement à l'élargissement des publics des cabinets, et à la libre jouissance de contemplation des spécimens d'animaux naturalisés. Les sujets percepteurs peuvent directement obtenir un idée générale des groupes auxquels les animaux représentés appartiennent, simplement en passant devant (Te Heesen, 2014, p. 60). De fait, Te Heesen affirme que « la vitrine aura pour ainsi dire été la source du musée » (Ibid., 2014, p. 61). La maîtrise de cette technologie a permis d'acter le désir de faire rayonner l'histoire naturelle et les classifications du monde vivant auprès d'un public plus large, tout en continuant d'assurer les fonctions de préservation et de conservation :

« Me sera-t-il permis de finir cet article par l'exposition d'un projet qui ne seroit guere moins avantageux qu'honorable à la nation ? Ce seroit d'élever à la nature un temple qui fût digne d'elle. Je l'imagine composé de plusieurs corps de bâtimens proportionnés à la grandeur des êtres qu'ils devoient renfermer : celui du milieu seroit spatieux, immense, & destiné pour les monstres de la terre & de la mer : de quel étonnement ne seroit-on pas frappé à l'entrée de ce lieu habité par les crocodiles, les éléphants & les baleines ? On passeroit de-là dans d'autres salles contiguës les unes aux autres, où l'on verroit la nature dans toutes ses variétés & ses dégradations. On entreprend tous les jours des voyages dans les différens pays pour en admirer les raretés ; croit-on qu'un pareil édifice n'attireroit pas les hommes curieux de toutes les parties du monde, & qu'un étranger un peu lettré pût se résoudre à mourir, sans avoir vû une fois la nature dans son palais ? Quel spectacle que celui de tout ce que la main du tout-puissant a répandu sur la surface

de la terre, exposé dans un seul endroit ! » [sic] (Diderot et D'Alembert, 1751, p. 492)

Fin 18^e-19^e siècles : L'avènement des musées d'histoire naturelle

Les galeries d'histoire naturelles et musées se multiplient à la fin du 18^e siècle en Europe. Leurs architectures correspondent à celles qui perdurent aujourd'hui dans l'imagerie collective attribuée aux musées d'histoires naturelles : une large galerie élevée de balcons retenus par des colonnes massives (Van Praët, 1989, p. 27). Ces musées sont remplis des collections privées, destinées désormais à un plus large public, de plus en plus nombreux. L'intention portée par ces lieux et leur organisation dans l'espace se font sous l'influence de l'œuvre fondamentale dans l'histoire des sciences, *Systema naturæ* (1735). Par le biais de sa dixième édition parue en 1758, Linné expose sa méthode de classification et de nomenclature de la nature, par laquelle il espère voir la communauté scientifique procéder à un grand recensement ordonné des espèces, en leur assignant un nom universel respectif. À l'image de ce livre, les premiers musées ambitionnent de faire un inventaire exhaustif des objets de la nature, comme des temples rassembleurs (Asma, 2001, p. 43-44), ou des *galeries-bibliothèques* (Van Praët, 1989, p. 28). Ce projet est rigoureux, vise la précision, l'authenticité et l'exactitude, et incite une partie de la communauté scientifique à marquer une distinction entre science et émotion, la seconde risquant de pervertir l'obtention de la première. Il s'agit alors de limiter toute forme d'exubérance, de théâtralisation (Asma, 2001, p. 41-42 ; Yanni, 1999, p. 30). Par conséquent, le défi est de taille pour les institutions : chacune est régie par l'ambition d'être remarquée pour les plus beaux et grands spécimens collectés, sans que cela ne rentre en conflit avec la présentation d'une exposition absolument scientifiquement typique (Yanni, 1999, p. 30).

En ce début de 19^e siècle, l'objectif scientifique poursuivi par l'institution investit l'ensemble de son espace d'exposition (Van Praët, 1989, p. 27). Chaque objet naturel, dont taxidermie, possédé est présenté aux visiteur·se·s et fait preuve matérielle de l'existence de l'espèce. Il est aligné avec ceux auquel il semble

apparenté par observation morphologique, afin de rendre l'ensemble systématique plus probant. Les spécimens sont alors conservés et présentés dans des vitrines sur table et dans des bibliothèques et armoires vitrées (Ibid.).

Échappant à ces tendances muséales, des expositions particulièrement remarquables sont celles tenues par l'antiquaire naturaliste William Bullock entre 1795 et 1819. Dévisagé comme un mouton noir par ses pairs linnéens à cause du style de ses expositions, il a néanmoins « inventé un nouveau langage visuel matériel, que les musées du monde entier ont, d'une manière ou d'une autre, exploité depuis lors » (Pearce, 2007, p. 15). Au 22 Piccadilly à Londres, entre 1809 et 1812, Bullock accueille ses visiteur·se·s avec les objets naturels et ethnographiques les plus incongrus et exotisés de sa collection, délibérément choisis pour ce qu'ils ont de plus magnétiques (Ibid., p. 17). La plus grande partie de sa collection de spécimens d'animaux naturalisés se découvre dans une seconde salle (Figure 1.2). Ici, les visiteur·se·s déambulent autour d'un spacieux îlot central habité par des spécimens des vertébrés les plus larges, de répartitions géographiques diverses – éléphant, zèbre, ours, kangourou, autruches, cygne, paon – entourés de palmiers et autres arbres exotiques artificiels, probablement en cire. Ces spécimens ne sont pas séparés des visiteur·se·s par une vitre, ce qui fait figure de petite révolution. Aussi, c'est une prémisse de muséologie de l'illusion et du diorama qui est aperçue. En contraste, les murs de la salle sont recouverts d'armoires-vitrines en verre occupées par des spécimens individuels, naturalisés et ostéologiques, entre autres. Ces armoires sont superposées d'autres vitrines de spécimens encore, avant que les murs ne soient recouverts d'armures et d'os.



Figure 1.2 : « Bullock's Museum, 22 Piccadilly, No. 18 of R. Ackermann's Repository of Arts », aquateinte de Sheperd T. H., 1 juin 1810

Bullock a décidément le souci de l'accueil grandiose, et mise sur une muséographie où les plus grands animaux sont explicitement privilégiés, spectacularisés par rapport au reste. Vers 1812, le bâtiment et son exposition sont entièrement repensés. Le désormais Egyptian Hall, ou Bollock's Museum, est encore plus spectaculaire et fait sensation auprès de ses publics.

« La ville entière était absolument stupéfiée par l'acquisition si vaste et merveilleuse de ce trésor, et les foules profitèrent vite du privilège de lire ses leçons [...]. Dans un département nous trouvions les quadrupèdes, aussi naturels que s'ils étaient vivants, et tels qu'ils apparaîtraient dans la vraie forêt Indienne, avec ses rochers, ses cavernes, ses arbres [...]. Dans une autre division, 3 000 oiseaux installés avec la même précision, et accompagnés d'accessoires bien choisis [...] - depuis les aigles jusqu'aux colibris (dont il y avait quatre-vingt-dix espèces différentes) ; [...] le tout était si parfait de plumage et de disposition, que la volière, si l'on peut l'appeler ainsi, présentait à l'œil une scène d'une merveilleuse beauté »
 [Notre traduction] (Jerdan, 1866, p. 70-71).

Cependant, la tendance linnéenne à ordonner de manière systématique les spécimens a finalement eu raison de William Bullock, un an plus tard. À partir de 1813 ses spécimens sont exposés certes non linéairement, mais entourés de ceux du même groupe, dans un parcours de visite suivant l'ordre dans lequel ces mêmes groupes apparaissent dans le *Systema naturæ*. En 1874, un article paru au sujet des expositions de Bullock critique ses stratégies d'expositions d'alors, non conformes :

« Les naturalisations d'oiseaux ailes déployées, les roches et les fleurs artificielles, etc., n'ont pas leur place dans une collection à prétention scientifique... En outre, ils prennent trop de place. Le regroupement artistique d'une vaste collection est généralement hors de question ; et, lorsque cela est irréalisable, il faut abandonner les efforts à mi-chemin en faveur d'une simplicité sévère. Généralement, les oiseaux se présentent mieux en rangées uniformes, classés selon leur taille, dans la mesure où la classification le permet » [Notre traduction] (Hancock, issu de Yanni, 1999, p. 28).

19^e-20^e siècles : « L'âge d'or » des musées de sciences naturelles

Le 19^e siècle est celui de la multiplication des expéditions et de l'expansion territoriale des empires européens. Les musées mettent les merveilles du monde à la portée des citoyens ordinaires, afin de souligner les avantages commerciaux de l'Empire dans la procuration de ressources. Ainsi, le reste du monde ne suscite plus le mythe mais la connaissance. Cette disposition du musée comme lieu de promulgation de la conquête territoriale se répercute différemment en Amérique du Nord et en Europe. En Europe, les processus de collectes de spécimens et les mises en exposition se concentrent principalement sur faune exogène des pays explorés au cours du siècle, d'Afrique, Amérique du Sud, Asie, îles Océaniques. Aux États-Unis et Canada, où les premiers cabinets et musées se développent (Duchesne et Carle, 1990, p. 7 ; Selbach, 2007), cela inclue de présenter aux publics la faune indigène, puisqu'elle correspond également à une faune récemment maîtrisée et exotique jusqu'à il y a peu. Les expositions de promotion de l'expansion territoriale se font souvent par l'étalage d'une surabondance de spécimens d'animaux naturalisés, quoique non systématique. Les publics ne peuvent qu'être émerveillés

par la multitude d'animaux qui peuplent les territoires et qui ont su être domptés par l'État ou l'Empire (Wakeham, 2008, p. 48). De fait, ces expositions utilisent les spécimens d'animaux naturalisés comme support d'un récit biographique mis de l'avant, perçu positivement. Les cartels ne manquent pas de préciser le nom du collectionneur, ou plus exceptionnellement de la collectionneuse, et la localisation géographique où l'animal a été collecté (Poliquin, 2012, p. 96). Les visiteurs peuvent alors mieux apprécier les spécimens après avoir pris connaissance des histoires de chasse, de navigation, de combats, que révèle la conservation de ces corps. En effet, ce récit biographique du spécimen se fait davantage le reflet des exploits humains, que de ceux de l'animal de son vivant.

Aussi, avec la multiplication du nombre de spécimens collectés, il devient d'usage de distinguer ceux qui seront exposés de ceux qui seront préservés hors d'accès aux publics (Van Praët, 1989, p. 26). Cela participe à la distinction progressive entre le musée et son espace d'exposition. Plusieurs phénomènes muséographiques témoignent de cette tendance changeante. Par exemple, au cours du 19^e siècle, il y a abandon du petit espace obligatoire de rangement dans le tiers inférieur de l'armoire-vitrine, qui n'est résolument plus un meuble à double fonction. Avec une science de moins en moins descriptive et classificatoire, il y a le développement de plusieurs axes de recherche scientifique, incitant les musées à présenter des organisations thématiques (Ibid., p. 28). Ils sélectionnent alors des spécimens en conséquence logique du thème déterminé, se séparant du modèle d'exposition exhaustif et linéaire. Enfin, dans les années 1930, la tendance architecturale émergente est celle qui adapte réciproquement l'espace d'exposition du musée et le message muséologique communiqué (Ibid., p. 26).

Finalement, l'influence la plus importante sur les modalités de mises en exposition aux 19^e et 20^e siècles est l'apparition de nouveaux paradigmes de la recherche scientifique. Dans un premier temps, sous l'influence des œuvres de von Humboldt et Wallace, les spécimens sont ordonnés selon un ordre biogéographique, par continent ou par type d'environnement associé (Robin, 2009). Il devient d'usage de préciser le lieu de collecte de l'animal. À la suite de la parution de l'*Origine des*

espèces de Charles Darwin en 1859 les collections prennent un tout nouveau sens, les formes animales désormais interprétées sous le prisme de la sélection naturelle. Les musées deviennent des amasseurs de preuves de l'évolution, et non plus des encyclopédies de classification. La priorité est donnée à l'étude des comportements vivants et aux adaptations à leurs environnements. Cela implique de fait davantage de mise en contexte environnementale dans la mise en exposition des spécimens (Robin, 2009). Aussi, puisque le musée a derrière lui son apogée d'encyclopédie taxonomique, la majorité des espèces animales a déjà largement été représentée par des naturalisations dont la pose neutre a permis leur étude rigoureuse. Il est désormais possible pour les taxidermistes de varier les attitudes des nouveaux spécimens, ce dont se réjouit Hornaday par exemple (1891, p. 238). En 1922, Frédéric Lucas, directeur du American Museum of Natural History, localisé à New York, écrit :

« Ainsi, nous sommes passés des rangées régulières d'animaux littéralement empaillés jusqu'au groupe d'habitats représentant des animaux au milieu de leur environnement naturel, chacun d'entre eux est aussi soigneusement et précisément modelé comme une statue [...] ; de l'étiquette portant seulement un nom et une localité à l'étiquette explicative et, à travers elle à la brochure et au manuel »
[Notre traduction] (p. 44-45).

En effet, c'est dans ce contexte qu'ont pu émerger les présentations de spécimens d'animaux naturalisés dans les dioramas, au cours de la dernière décennie du 19^e siècle simultanément en Europe et Amérique du Nord (Van Praët et Fromont, 1993, p. 61). Un des premiers « vrais » dioramas appliqué à l'histoire naturelle recensés est celui mettant en scène un groupe de rats musqués dans leur environnement naturel en 1889 au Milwaukee Public Museum par Carl Akeley (Kamcke et Hutterer, 2015, p. 10). Ce dispositif est justement créé en opposition à l'expérience esthétique procurée par les mises en exposition de spécimens naturalisés traditionnelles à l'époque :

« Dès le début, [Akeley] a clairement réalisé que tout animal monté pour une exposition publique ne peut avoir ni valeur éducative ni valeur esthétique en tant que simple peau empaillée, munie d'une paire d'yeux de verre, attachée à un pédicelle en bois et pourvue d'une étiquette [...]. Le développement de groupe de taxidermies découle naturellement d'une telle conviction » [Notre traduction] (Wheeler, 1927, p. 140-141).

En Europe, les premiers dioramas sont installés par Gustav Kolthoff, au sein de divers musées suédois. Ce « “père” des habitats dioramas en Scandinavie » souhaite illustrer les animaux dans leur contexte naturel en créant une série de petits Musées Biologiques (Samuelsson, 2017, p. 137). La vue panoramique sur une nature scandinave artificielle présentée à Stockholm en 1893 est celle qui rencontre le plus de succès (Figure 1.3).



Figure 1.3 : Diorama de Gustav Kolthoff au Biologiska Museet de Stockholm, photographie prise vers 1900

Classiquement, le diorama faunique est une structure tridimensionnelle avec un paysage naturel comme fond iconographique, laissant place à des spécimens naturalisés et autres éléments artificiels en avant-plan. Bien que beaucoup de diorama n'illustre qu'un seul individu, ils offrent la possibilité de réunir dans un même décor, plusieurs individus d'une ou de plusieurs espèces d'un même

environnement, et de mettre en lumière les interrelations qui existent entre eux. Aussi, lorsque le pouvoir d'illusion du diorama est exploité, le fond pictural est le plus souvent très figuratif. Alors, les sujets percepteurs font face à une scène de vie naturelle dont le musée de sciences naturelles est le théâtre. La procuration d'une expérience esthétique par cet agencement de spécimens est un but essentiel et explicite des dioramas : « Les dioramas d'habitats bien réalisés sont des combinaisons parfaites du "sublime et du beau" avec la précision scientifique, l'art et la technologie » [Notre traduction] (Kamcke et Hutterer, 2015, p. 15). Cette combinaison de caractères didactiques, esthétiques et souvent spectaculaires des dioramas permet aux publics de se projeter dans la scène représentée, s'identifier aux animaux, apprécier les interrelations entre individus et l'ancrage à leur environnement (Quinn, 2006). Aussi, la popularisation des dioramas évolue étroitement avec une prise de conscience et une volonté de sensibilisation à la fragilité des environnements et espèces menacés (Asma, 2001, p. 42 ; Van Praët, 1989, p. 29).

Au même moment, des alternatives à ce modèle sont présentées dans certains musées, plus implicites qu'illusoires. Par exemple, les dioramas du Musée national d'Histoire naturelle mettent en scène d' uniques spécimens, dans un décor très minimaliste dans une vitrine autour de laquelle l'observateur·rice peut entièrement faire le tour (Figure 1.4). Ceux·lles-ci sont donc invité·e·s à compléter le décor mentalement pour deviner le biotope de l'animal et imaginer sa scène de vie. Dans ce cas, le réalisme tient surtout à la pose des animaux, tels que les grands félins figés en pleine capture de proie.



Figure 1.4 : Vitrine des félins de la Galerie de Zoologie du MNHN, photographie par Pierre Petit, 1892

Toutefois, ce dispositif va à l'encontre de la majorité des concepts des autres dioramas américains et européens, visant un effet illusoire saisissant impeccable. Leur succès reste de courte durée dans la majorité de l'Europe occidentale (Van Praët et Fromont, 1993, p. 61). C'est principalement dans les pays scandinaves et d'Amérique du Nord que de tels modes de présentation de spécimens perdurent dans le temps et restent quasi-exclusifs, possiblement car ce sont deux régions dont les paysages naturels contribuent encore grandement à l'identité et au patrimoine national (Wonders, 1993, p. 225). Quant à leurs dioramas donnant à voir des paysages non régionaux, ceux-ci reflètent davantage les prétentions impériales, qu'il s'agisse des représentations d'environnements africains aux États-Unis, ou de représentations des environnements scandinaves dominés par l'hégémonie suédoise dans ce même pays (Ibid.). Aussi, la longévité des présentations par dioramas aux États-Unis au 20^e siècle est le fait de leur potentiel de spectacularisation usé et abusé par les institutions compétitionnant pour bénéficier de dons offerts par des fondations privées à impressionner (Kamcke et Hutterer, 2015, p. 17).

Mi-20^e siècle : Des musées en déclin

À la suite de la Seconde Guerre Mondiale, les spécimens d'animaux naturalisés dans les musées perdent de leur valeur aux yeux des publics et deviennent obsolètes pour la communauté scientifique. Ces objets ne correspondent plus aux missions éducatives actuelles car ne sont plus au cœur des recherches scientifiques en vigueur. Désormais, « les objets « matériels » de ces disciplines sont davantage des méthodes, conservées dans les articles scientifiques ou les brevets déposés, que des objets au sens strict. » (Van Praët, 1989, p. 31). Sans cette tangibilité qu'offraient autrefois les spécimens taxidermiques aux sciences taxonomiques, les musées se réinventent pour trouver de nouveaux dispositifs de sensibilisation aux savoirs scientifiques étudiés, par exemple la physiologie et la génétique (Van Praët, 1989, p. 27). Aussi, l'écologie est un domaine de plus en plus exploré, accompagnant une conscientisation environnementale croissante. Au début des années 70, l'ICOM tient son colloque « Musée et environnement » qui signe l'attribution d'un rôle de responsabilité dans la protection de l'environnement aux musées (1973, p. 119). Il s'avère alors que l'exposition de spécimens d'animaux naturalisés répond maladroitement à ce nouveau rôle social. Après tout, cette évolution des pratiques scientifiques passe par une valorisation d'autres types institutionnels culturels, tels que les parcs naturels et centres de culture scientifique (Van Praët et Fromont, 1993, p. 61). Plus encore, la pratique de la naturalisation animale est progressivement reconnue pour son étroite corrélation avec le passé impérialiste des pays occidentaux. Il devient plus difficile pour les visiteur·se·s conscientisés d'apprécier ce que donnent à percevoir les spécimens : des animaux morts, souvent tués, pour le plaisir des yeux. Les plus importants musées de sciences naturelles concernés sont invités à mettre de l'avant leur position éthique sur le sujet. Ainsi, le récit biographique qui peut être signifié par les spécimens naturalisés selon leur mise en valeur est approché différemment, se confondant avec les récits de mise en garde. Il ne s'agit plus de se vanter de victorieuses méthodes de collectes, mais de les préciser honteusement, au risque de déclencher des émotions négatives de visiteur·se·s. Certes, la chasse du Grand Pingouin a longtemps été un joyeux synonyme de l'expansion européenne pour les visiteur·se·s jouissant de ces

nouvelles ressources, et son spécimen en est toujours le signifiant, mais son extinction due à l'activité humaine fait procurer plutôt de profonds remords (Gourdin, 2008). Finalement, cette baisse d'intérêt général provoque une vague d'altération et de destruction des taxidermies muséales à la fin du 20^e et début du 21^e siècle, déplorée par le Comité pour les Musées et les Collections d'Histoire Naturelle de l'ICOM (International Council of Museums, 2006). Pour ne citer que cet exemple, 35 collections d'histoire naturelles de France sont recensées disparues ou inaccessibles aux publics en 1993 (Van Praët et Fromont, 1993, p. 56).

Malgré cette baisse d'intérêt pour le spécimen naturalisé dans les musées de sciences naturelles, il ne disparaît pas totalement des collections et expositions. Il s'avère rester un objet essentiel pour émerveiller, surprendre, interroger, et finalement inviter à consulter d'autres outils de médiation didactiques. En effet, là où lui étaient jadis destinées des expositions entièrement consacrées à son observation et à sa prise de connaissance, il sert désormais de tremplin esthétique à d'autres supports d'informations, audiovisuels, maquettes, textes, jeux interactifs, etc. Du fait de la séparation des lieux de recherche scientifique et de ceux de diffusion des savoirs, il y a une distinction de plus en plus nette entre les rôles de scientifiques et de muséologues au sein des musées. Cette fracture résulte en une « conception de l'exposition [qui] tend ainsi à quitter la logique du discours pour basculer dans celles du visuel et du spatial » (Davallon, 2000, p. 97). Le paléontologue Stephen Jay Gould remarque aussi en 1994 qu'« aujourd'hui, nous avons tendance à exposer un ou quelques spécimens clés, entourés d'un étrange mélange de paillettes étranges et d'explications plus utiles, le tout dans le but d'enseigner (si l'intention est la plus honorable possible) ou simplement d'éblouir (rien de mal à cet objectif non plus) » [Notre traduction] (p. 16). Cela résulte parfois en des spécimens naturalisés agencés selon un parcours de visite à sensations fortes plutôt que dicté par une logique de discours scientifique. Par exemple, en évoquant les musées américains, Asma remarque une tendance à installer les spécimens les plus redoutables, tels que les prédateurs félins gueules ouvertes et griffes exhibées, à des endroits insolites pour susciter une peur de l'inattendu. Aucun.e visiteur.se ne

se prépare à être déconcerté·e par un animal au-dessus d'une porte, ou caché dans le coin d'une salle ; encore moins s'il·elle s'attend à une visite muséale classique, soit sans outrepassement d'un discours scientifique strict et rigoureux. « Ces simulacres d'effroi mettent en évidence une caractéristique intéressante du processus ludo-éducatif, le jeu psychologique de l'expérience du diorama » [Notre traduction] (Asma, 2001, p. 38). Effectivement, après une ère muséale où le récit descriptif qui peut être signifié par les spécimens était lacunaire et donnait une marge de projection imaginaire aux visiteur·se·s quelque soit la mise en exposition, les avancées scientifiques occidentales ont permis une connaissance populaire des grandes lignes de ce récit descriptif. La simple exposition d'animaux figés ne suffit donc plus à procurer de saisissants effets de sens liés à l'incompréhension et la curiosité. Pour regagner leurs publics, certains musées de sciences naturelles de la fin du 20^e siècle misent alors sur la force expérientielle des spécimens d'animaux naturalisés spectacularisés, parfois par le recours à des narratifs extra-scientifiques qui avaient disparus des musées. Le récit descriptif est relayé au second plan, comme le commente Carla Yanni au sujet de l'exposition temporaire *Myths and Monsters* au Natural History Museum à Londres :

« En 1998, les maux jumeaux de la superstition et du spectacle sont utilisés pour attirer les foules dans un musée qui doit maintenant faire des bénéfices. Même si l'exposition de monstres tente de convaincre les visiteurs que les sirènes et les dragons sont des mythes, et non des faits, la manipulation ludique du public entre les murs du bâtiment de Waterhouse est ironique : le plaisir et la liberté des expositions universelles sont entrés dans les salles sacrées du musée d'histoire naturelle après tout » [Notre traduction] (1999, p. 147).

21^e siècle : Se réinventer

Comme amorcé dès le 20^e siècle, le tournant pris dans la recherche en sciences de la vie provoque une refonte des pratiques muséologiques dans les institutions de culture scientifique nouvellement fondées, qui s'orientent vers des innovations en matière d'éléments d'exposition (Paquette, 2015). Ces institutions culturelles aspirent souvent à être des espaces de parole sur l'avenir de la science et de la

société, où les spécimens d'animaux naturalisés, s'il y en a, restent des objets de collection secondaires. C'est essentiellement dans les musées historiquement possesseurs de taxidermies animales que celles-ci restent conservées et exposées.

Beaucoup de ces musées choisissent de conserver et d'intensifier leur mise en exposition traditionnelle, comme une capsule temporelle permettant d'accéder le temps d'une visite à une époque muséale passée. C'est ainsi que plusieurs expositions permanentes de grands musées offre une mise en abîme, un « museum-in-a-museum » (Wakeham, 2008, p. 61), cultivant l'imaginaire collectif de ce à quoi ressemble un musée de sciences naturelles. Le Museum of Natural History à Dublin (voir Figure 1.5) comme le Redpath Museum à Montréal sont plongés dans leurs muséographies victoriennes. Dans ces lieux, le spécimen est un portail vers l'invisible écosystémique de l'animal représenté, en même temps que l'agencement général de l'espace est un portail vers l'invisible d'un épistémè muséal révolu. Cela participe à embaumer d'une forme de nostalgie chaque émotion ressentie par la rencontre avec le spécimen d'animal naturalisé. C'est ainsi que Wakeham analyse le cas particulier du Banff Park Museum :

« Le Banff Park Museum met en scène la déformation du temps et le voyage dans le temps à travers la disposition spatiale de l'installation afin de rappeler un récit sentimental concernant les beaux jours de l'expansion coloniale sur la frontière occidentale. [...] Plus précisément, le Banff Park Museum tente de se reproduire tel qu'il était un siècle auparavant, tout en offrant un métacommentaire postmoderne sur sa propre évolution historique » [Notre traduction] (Ibid.).

En effet, à une époque de conscientisation et de responsabilisation face aux enjeux environnementaux et décoloniaux, entre autres, les publics sont plus que jamais à même de ressentir un inconfort face aux spécimens naturalisés, remettant en question l'objet et son passé, c'est-à-dire son récit biographique (Poliquin, 2008, p. 126). Ainsi, Mieke Bal remarque que de nos jours, les plus grands musées d'histoire naturelles sont à la fois des antres de conservation d'espèces animales et végétales en danger, mais également de leur soi culturel en danger (1996, p. 17). La plupart

procède à un méta-commentariat où il informe sur les pratiques qui ont pu être employés jadis et reconnaît le malaise qu'il a face à sa propre histoire. Par la même occasion, le musée explique pourquoi il reste important d'exposer ces spécimens. Poliquin souligne par exemple la présence de panneaux de texte au Natural History Museum à Londres (Poliquin, 2008, p. 125) et nous pouvons observer à plus grande échelle dans la Grande Galerie de l'Évolution à Paris un espace d'exposition entièrement consacré à informer sur les méthodes de collectes et de conservation des corps animaux, passés et présents. Que la visite d'une mise en exposition de spécimens soit ponctuée de telles précisions peut alléger les émotions négatives ressenties, ou au contraire les raviver. Cependant, selon la chercheuse Mieke Bal, qui s'est penchée sur les processus d'exposition du American Museum of Natural History, cette rhétorique de la persuasion convainc surtout les visiteur-se-s appartenant à la classe supérieure, anglo-saxonne et de culture chrétienne, dans son cas (1996, p. 53), c'est-à-dire ceux·lle-s qui sont absolument absent-e-s des dispositifs muséaux.



Figure 1.5 : Museum of Natural History, Dublin, Récupéré de <https://www.dochara.com/places-to-visit/museums/museum-of-natural-history/>

D'autres espaces de présentation de spécimens ont davantage été consacrés à la mise en exposition par décontextualisation totale de l'animal, hors des écosystèmes naturels et muséaux qui lui sont associés ordinairement et traditionnellement. Ainsi,

s'est distinguée une tendance à exposer les animaux non linéairement sur un fond blanc, dans une abondance et une hétérogénéité toujours déconcertantes, sans coupure franche délimitant des catégories intelligibles d'animaux. Nous pouvons ainsi recenser, entre autres, l'exposition *Wild* du Melbourne Museum présentée de 2009 à 2021 (Figure 1.6), la *Galerie des Oiseaux* du Musée Canadien de la Nature à Ottawa depuis 2010, l'exposition permanente du Muséum de Bordeaux rénovée en 2019, ou encore la galerie permanente *Planète Vivante* du Muséum des Sciences naturelles à Bruxelles depuis 2020 (Figure 1.7). Dans certaines zones de ces espaces d'exposition, des cartels et autres outils de médiation sont dans le champ de vision lors de la rencontre directe avec les spécimens, et peuvent rapidement interférer avec l'expérience esthétique immédiate. Toutefois, il apparaît que ces mises en exposition misent la plupart du temps sur un éloignement des cartels, afin que la rencontre avec l'animal se fasse par les sens dans un premier temps, avant que ça ne soit par la connaissance intelligible. Par son expérience personnelle, la muséologue Sandra Dudley souligne les bienfaits d'une mise de côté de ces outils de médiation, offrant la possibilité de vivre un instant sensuel et viscéral lors de la rencontre avec l'objet (2012). Finalement, c'est une expérience esthétique riche qui est proposée, tout en prenant appui sur des procédés opposés à ceux des dioramas : c'est la décontextualisation totale qui offre la possibilité d'être époustouflé-e par la forme animale hors de son environnement. Le temps d'un instant, l'anciennement triomphal discours scientifique muséal théorisant la phylogénie, l'écologie et la physiologie de l'espèce représentée, fait place au retour à la contemplation de la forme animale par essence et ses mystères. Ou, comme le remarquent Mairesse et Desvallées dans leur encyclopédie, « pour le visiteur actuel – ou pour le propriétaire d'un cabinet de curiosités au XVI^e siècle – le discours scientifique ne présente en effet qu'une dimension parmi d'autres, et probablement pas la plus significative » (« Objet [de musée] ou Muséalie », 2011, p. 405).



Figure 1.6 : Exposition *Wild* au Melbourne Museum, 2010, Récupéré de <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/wild-exhibition-panoramic-navigator/>



Figure 1.7 : Exposition *Planète vivante* au Muséum des Sciences naturelles, Bruxelles, 2020, Récupéré de <https://lacapitale.sudinfo.be/641411/article/2020-09-14/bruxelles-le-musee-des-sciences-naturelles-renove>

Comme ces muséologues, nous pouvons faire un parallèle entre le recours à ces mises en expositions jouant du paradoxe entre animal et espace avec le retour d'intérêt culturel pour les cabinets de curiosités dans la pratique artistique (Bann, 2003 ; Bélisle, 2009) et muséologique. L'exposition itinérante *Dans la Chambre des merveilles* produite par le musée d'archéologie montréalais Pointe-à-Callière témoigne par exemple du désir d'expérimenter « l'effet grandiose des cabinets de curiosités » (Pointe-à-Callière, 2019). Le magnétisme des objets exposés sous cette modalité de présentation typique des 17^e et 18^e siècles est exploité de manière plus franche dans certains musées de sciences naturelles, tel que dans les galeries permanentes *Imaginarium* et *Weird and Wonderful* du Auckland Museum ou le *Hall of Biodiversity* du American Museum of Natural History à New York. L'historien de l'art Stephen Bann interprète ce phénomène global comme symptomatique de ce qu'il nomme *ricorso*, c'est-à-dire un retour dans le temps provoqué par la tentation de subvertir le triomphe du paradigme de la connaissance en faveur d'associations d'idées plus ponctuelles, thématiques, et souvent hasardeuses (2003, p. 120). Si son interprétation fait suite à une analyse des musées d'art au début du 21^e siècle, nous souhaitons étendre ce constat aux musées de sciences naturelles dans leur mise en exposition de spécimens d'animaux naturalisés deux décennies plus tard, constatant l'appétit des visiteur·se·s pour ces stratégies d'expositions. Cette muséographie reprend un dispositif de présentation écartant leur aspect scientifique connu, alors mieux à même de provoquer l'enchantement du sujet percepteur. La muséologue Bélisle la décrit ainsi :

« *Le voisinage étroit des objets, les parallèles, les comparaisons président au choix des artefacts. On se retrouve ainsi à l'intérieur d'un monde dense où la profusion des objets, si elle rend difficile la découverte d'un fil conducteur, mise sur leur puissance métaphorique et offre au regard leur déferlement. En recourant au classement du cabinet de curiosités, le commissaire d'exposition, comme l'artiste, retourne par conséquent à l'a priori historique de la connaissance au XVI^e siècle, c'est-à-dire à une organisation du visible qui joue sur les propriétés matérielles et les ressemblances immédiates ou lointaines des objets* » (2009, p. 18-19).

Finalement, ce modèle d'esthétisation totale des spécimens d'animaux naturalisés dans les musées de sciences naturelles est un retour proclamé à une muséologie d'objets exclusive, bien qu'elle soit souvent confinée qu'à une partie seulement de l'espace muséal. Dans tous les cas, elle démontre d'un appétit des visiteur·se·s et concepteur·rice·s d'exposition de vivre et faire vivre une expérience esthétique un tant soit peu affranchie de l'expérience cognitive que le musée est en mesure d'offrir. Aussi, ce dispositif d'émerveillement de la pluralité des formes animales est une manière de s'affranchir de l'histoire des pratiques muséales controversées, dont l'architecture classique est le symbole visuel. Toutefois, cette nouvelle forme de muséographie rencontrera probablement ses critiques, qui pourraient l'interpréter comme une dérive de l'inflation esthétique destinée à divertir les consommateur·rice·s, tel que conceptualisé par Gilles Lipovetsky (2016) ; ou encore comme une réduction à l'esthétique qui ne fait demeurer que les formes des objets de collections dans les expositions, tel que condamné par Jean Clair (2007).

Enfin, les musées de sciences naturelles du 21^e siècle sont soumis à une pression contemporaine majeure à la suite de la multiplication des recommandations pour qu'ils prennent part à l'écoresponsabilisation des citoyen·ne·s à la crise écologique. À sa manière, chacun endosse ce nouveau rôle. Par exemple, le français Muséum national d'Histoire naturelle en prend acte par la publication de manifestes souhaitant rétablir un rapport maîtrisé à la biodiversité en effondrement, incitant naturalistes, chercheur·se·s, enseignant·e·s à prendre des responsabilités à cet égard (Comité d'histoire naturelle, 2017). Par extension les personnels de musée sont invité·e·s à proposer des réflexions sur les relations humains-nature via les expositions et activités éducatives. Bien que la prise de conscience occidentale de la crise environnementale ait commencé dès le 20^e siècle, la manière dont elle a pris forme dans les musées de sciences naturelles s'est confirmée métamorphe de décennie en décennie, apportant à chaque fois une nuance au rapport à entretenir avec la nature.

« Le mouvement écologiste, qui trouve ses racines dans la politique radicale des années 1960, offre une nouvelle définition de la nature dans une longue lignée de

définitions historiquement spécifiques - il ne s'agit plus de la nature sauvage du XVIIIe siècle, ni du second livre de Dieu, ni d'une ressource naturelle, ni d'une donnée séculaire : la nature d'aujourd'hui est fragile, c'est un enfant malade qui a besoin de soins » (Yanni, 1999, p. 156).

Quand O'Key explore la question pendante de la légitimité des musées à présenter aux publics des spécimens naturalisés à l'heure de la sixième extinction de masse des espèces, il s'étend sur l'exemple de l'exposition temporaire *Extinction Voices* tenue en 2019 dans la section permanente de sciences naturelles du Bristol Museum & Art Gallery (2021). Pendant 6 mois, 32 animaux ont été recouverts d'un voile noir et annoncés par un panneau individuel précisant l'état de conservation leur espèce (en danger, éteinte, etc.). Le ternissement de la mise en exposition a eu pour effet de mettre beaucoup des visiteur·se·s en situation de deuil, oscillant entre désespoir et espoir. Cet état émotionnel similaire à celui de la perte d'un être important était non seulement le fait du voile sombre posé sur l'individu, mais aussi de la vision globale de l'agencement des spécimens. Là où les visiteur·se·s sont habitué·e·s à voir une salle remplie d'une étendue d'impressionnants animaux, dont d'attrayants girafe, koala et aye-aye, l'obstruction de ces derniers plonge les animaux dévoilés dans une solitude, une non plénitude remarquable. La scène globale intensifie donc le désir viscéral de voir les individus épanouis dans leur tout écosystémique (y compris les humains), de la même manière que chaque individu naturalisé fait ici partie d'un tout expographique. Il s'agit alors de se demander si de tels effets affectifs auraient pu être vécus par les visiteur·se·s si le message de l'exposition avait davantage été transmis par le biais d'outils de médiation textuels que par la rencontre perceptive immédiate. Finalement, plutôt que des réponses fermées, O'Key conclue avec une ribambelle d'interrogations suspendues, à commencer par celle qui questionne la possibilité que ces émotions relatives au processus de deuil soient celles qui induiront une action future en faveur de l'environnement (Ibid., p. 649). Si tel était le cas, cela signifierait-il que c'est la force expérientielle des spécimens d'animaux naturalisés qui fournirait leur raison d'être possédés et exposés par les musées de sciences naturelles au 21^e siècle ?

1.3.2. Une expérience esthétique modelable

La chronologie des principales tendances ayant dicté les modèles de mise en exposition des spécimens d'animaux naturalisés confirme bien le caractère subjectif des stratégies esthétiques employées par une institution. Loin d'y avoir une unique manière de mettre en valeur un spécimen particulier au sein d'une exposition, c'est une large pluralité de récits expérientiels qui s'offre aux personnes décisionnaires. Le choix dépend alors de l'intention du message à transmettre par les sens aux personnes visiteur·se·s. Il s'avère que ces aspirations communicationnelles évoluent au gré des courants des avancées scientifiques (Van Praët, 1996, p. 143), depuis la présentation hétéroclite à la présentation thématique. En effet, Davallon souligne l'exemplarité du musée de sciences naturelles, s'appuyant « dès son origine, sur un savoir établi et structuré, un savoir scientifique en train de se constituer [qui] commande jusqu'au choix des objets, régit leur exposition et définit un certain type de public » (2000, p. 113), c'est-à-dire « commande et règle les présentations » (Ibid., p. 112)

Cependant, plus qu'un savoir scientifique, les volontés communicationnelles exercées par le musée via la marionnettisation de l'expérience esthétique des visiteur·se·s procurée par les spécimens sont étroitement corrélées à un ensemble épistémique d'idéologies, de prises de conscience politiques et culturelles et de discours construits. Nous avons vu dès en introduction de ce travail que la muséologue Rachel Poliquin a regroupé l'ensemble des significations potentielles d'un spécimen en proposant une typologie. Ainsi, les récits *descriptifs*, *biographiques*, *de mise en garde* et *expérientielles* sont ceux qui peuvent être transmis via un même spécimen, et ils exercent tous leur champ d'influence sur le traitement muséal de l'objet (2008). En l'occurrence, nous venons de remarquer que la signification expérientielle se distingue puisqu'elle varie justement en fonction de l'importance relative des trois autres récits et participe, ou non, à les mettre en lumière. Le dosage quantitatif et qualitatif de l'expérience esthétique produite par le spécimen exposé est la conséquence des autres récits qui lui sont apposés (et imposés). L'animal recouvert d'un voile noir au milieu de l'exposition

Extinction voices porte par avance le discours de mise en garde contre les dérives de l'activité humaine qui sera dévoilé par la lecture des supports d'informations. L'animal sous vitrine entouré de ses pairs semblables est imprégné de la satisfaction de concrétiser tangiblement la tentative d'atteinte d'une connaissance scientifique absolue au sujet de l'espèce qu'il représente, dont les premières lignes sont rédigées sur le cartel. Enfin, l'animal présenté au sein d'un époustouflant milieu naturel reconstitué implique de fait l'extension de la présence de l'humain dans ce même paysage. Et, lorsque l'intention est l'affranchissement des significations descriptives, biographiques et de mise en garde qu'est en mesure de communiquer le spécimen naturalisé, le vide laissé par ces trois récits n'émanent pas moins de la mise en exposition employée.

Ainsi, le recours à l'expérience esthétique procurée par les spécimens n'est pas simplement un lien médiateur et unilatéral vers un discours scientifique à transmettre dans les musées de sciences (Rodrigues Barbosa, 2004). Il est réciproquement alimenté, modelé et éventuellement instrumentalisé par ce discours scientifique, lui-même culturellement et politiquement défini. En effet, si le discours scientifique émane de ce qui est présenté par l'exposition de sciences naturelles, cette exposition peut devenir normative par ce qu'elle exclut, tels que les espèces domestiquées, le comportement sexuel non reproductif ou l'histoire non anthropocentrique des animaux exposés (Samuelsson, 2017, p. 138).

Ces conclusions sont le résultat d'une revue globale de l'évolution des formes de mises en exposition des spécimens d'animaux naturalisés dans les musées de sciences naturelles occidentaux. Afin d'identifier plus concrètement les facteurs muséographiques influençant la production d'effets de sens par l'agencement d'un spécimen choisi, nous allons désormais consacrer une deuxième partie de ce travail à l'étude de cas de deux institutions.

CHAPITRE 2 : Études de cas

Dès l'approche directe avec la forme animale la plus décontextualisée de son écosystème, le·a regardant·e est sujet à un état affectif, que certain·e·s justifieront par le concept de biophilie selon lequel les humains ont un désir inné de connecter avec les autres formes de vie dans la nature (Wilson, 1984). Cet effet de sens intrinsèque à l'animal peut être appréhendé par l'institution muséale lors de sa naturalisation et de sa mise en exposition dans un espace, en relation avec d'autres artefacts et spécimens. Il y va alors de l'expérience esthétique des visiteur·se·s ; esthétique au sens que leurs perceptions sensorielles les plus élémentaires sont aussitôt impliquées dans leur rencontre par approche directe avec l'animal muséalisé.

L'étude sémiotique des cas de deux institutions muséales permettra de relever plus concrètement des choix de conception de mise en valeur de spécimens zoologiques employés au sein de circuits d'expositions scientifiques. Il sera ainsi possible d'analyser les effets de sens et d'émotions qui sont souhaités résulter de l'exposition de ces animaux, lorsque rencontrés par les visiteur·se·s.

Nous distinguerons les effets de sens ressentis immédiatement, de ceux ressentis dans un second temps, souvent après une introduction plus cognitive au contenu muséal. En effet, dans les musées de sciences naturelles, cette immédiateté d'une sensation esthétique, définie parfois comme phénomène d'*immédiation* (Brunner, 2012), est le plus souvent suivie d'une étape de *médiation*, par l'acquisition de connaissances scientifiques via différents outils à disposition. Toutefois, ces outils de médiation sont généralement visibles car matériellement agencés dans l'espace par rapport aux spécimens exposés, et, même sans leur prise de connaissance, leur esthétique propre participe à, ou interfère avec, l'immédiation affective. De plus, la présence de ces outils de médiation est anticipée par les visiteur·se·s si l'exposition visitée a prétention à présenter une connaissance scientifique établie selon un scénario de messages scientifiques. L'identification à première vue d'outils de médiation, et de leurs traits récurrents (par exemple, la couleur des panneaux d'une

même zone), peuvent donc permettre à certain·e·s visiteur·se·s d'être assuré·e·s que le spécimen s'inscrit dans le scénario intelligible logique dont il·elle·s ont pris connaissance jusque-là, venant jouer dans l'approche sensible de l'animal.

Ainsi, l'expérience esthétique par approche directe est liée à la réception d'une somme de signes produits par le spécimen d'animal naturalisé (signifiant) et son agencement dans l'espace notamment en vue d'offrir un discours intelligible (signifié). Or, il apparaît évidemment que certains agencements stimulent davantage la sensibilité des visiteur·se·s que d'autres, c'est-à-dire qu'ils semblent avoir une plus grande capacité signifiante (Davallon, 2000, p. 154). Les signes sont définis tels que :

« Un signe [...] est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose ; de son objet. » (Peirce, 1978, p. 215)

Si l'étude des interprétants relève davantage d'une étude concentrée sur les visiteur·se·s et leurs expériences personnelles vécues, nous nous limiterons à interroger les « premiers » signes, ceux qui tiennent lieu du quelque chose ici à l'étude, soit les spécimens d'animaux naturalisés : Quels sont les facteurs encourageant l'expérience esthétique des visiteur·se·s par approche directe d'un agencement de spécimens d'animaux naturalisés ? C'est-à-dire, en quoi un agencement de spécimens d'animaux naturalisés dans l'espace peut être plus ou moins producteur de signes faisant effets de sens pour les visiteur·se·s qui les rencontrent ?

Il ne s'agira pas d'étudier l'intégralité des expositions des musées choisis, mais plutôt de se concentrer sur des zones reconnues *a priori* pour être fortes en effets de sens procurés aux visiteur·se·s. Ces zones ont été sélectionnées sur la base de critères communs, tels qu'elles appartiennent à des musées nationaux reconnus pour leurs expositions permanentes de spécimens d'animaux vertébrés naturalisés ainsi

que pour leurs riches collections de ces mêmes spécimens. Les deux expositions étudiées abordent toutes les deux le sujet de la biodiversité faunique résultant de l'adaptation aux milieux naturels, et elles ont pour cela une prétention à représenter l'habitat des animaux exposés. Ces critères communs vont permettre de mettre en contraste les différences de partis pris muséographiques, mais également cognitifs. De ce fait, un premier temps sera consacré à l'étude du cas du niveau 2 de la Grande Galerie de l'Évolution (GGE), appartenant au Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), à Paris. Dans un second temps, il s'agira de l'étude du cas de la Galerie des mammifères au Musée Canadien de la Nature (MCN), à Ottawa.

Pour chacune de ces expositions, nous procéderons à une analyse sémiotique afin d'« appréhender comment un agencement matériel [...] est systématisé en vue de produire des effets de sens » (Davallon, 2000, p. 46). Pour cela, nous commencerons par une présentation institutionnelle, puis une description du projet d'exposition et de sa mise en forme dans l'espace. Alors, nous pourrions identifier les procédures sémiotiques internes au circuit. Il s'agira de relever les régimes de récurrences qui contribuent à la lisibilité du circuit, les régimes d'opposition qui caractérisent l'exposition, ainsi que les hauts lieux signifiants d'agencements de spécimens d'animaux naturalisés dans l'espace. Entre autres, cela se fera en prenant en compte les outils de médiation des concepts scientifiques, mais il est à noter que c'est moins pour qualifier et évaluer leur contenu que pour constater leur importance relative dans la production de signes des animaux perçus par approche directe. Finalement, il sera possible de croiser les analyses de la GGE et de la Galerie des mammifères afin de mieux comparer leurs approches d'un même discours scientifique de départ, puis de mettre ces approches en lien avec les contextes de développement de leurs institutions respectives.

1. La diversité du vivant de la Grande Galerie de l'Évolution

1.1. Présentation de l'exposition au sein de son musée

La Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle

La GGE est un des musées du MNHN, un grand établissement scientifique culturel français fondé en 1793. Au fil des années, le MNHN s'est démultiplié sur 13 différents sites à Paris et dans le reste de la France, dont 6 musées et galeries (Muséum national d'Histoire naturelle, 2020). C'est au travers de ces institutions qu'il remplit sa mission d'établissement « [développant] en synergie la recherche [...], l'enrichissement, la conservation et la mise à disposition des collections et des données, la formation dont l'enseignement, l'action éducative et la diffusion de la culture scientifique et technique à l'intention de tous les publics. » (Gouvernement de la République française, 2001, Article 3). Cette mission s'inscrit dans la tradition des institutions naturalistes dont il tient son origine depuis près de quatre siècles.

En effet, aux 17^e et 18^e siècles, au milieu de Paris, le Jardin royal des plantes médicinales conçu sous Louis XIII en 1635 présente quelques bâtisses destinées à l'enseignement de botanique, de chimie et d'anatomie (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.-c). Parmi celles-ci, le Cabinet des drogues et de « toutes les choses rares en la nature est renommé Cabinet d'Histoire naturelle en 1729 et est l'un des plus riches d'Europe. Il conserve, entre autres, « une très grande suite de squelettes [de quadrupèdes] [...] et de parties d'animaux conservées dans des liqueurs, des peaux empaillées », « de très beaux squelettes des oiseaux les plus gros et les plus rares ; des oiseaux entiers conservés dans des liqueurs, et d'autre empaillés, etc. » (Diderot et D'Alembert, 1751, p. 489).

Le 10 juin 1793, les jardins et bâtiments royaux deviennent le Muséum National d'Histoire naturelle, de concert avec les inaugurations du Musée du Louvre et d'autres musées publics français s'inscrivant dans l'idéologie révolutionnaire d'un patrimoine national appartenant à tous·te·s (Doutremépuich, 2017, p. 3). Dans cette

perspective historique, c'est une volonté de rendre la vulgarisation scientifique accessible à l'ensemble des citoyen·ne·s qui motive la formation du MNHN à l'aube du 19^e siècle (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.-d). Alors, les collections de l'institution ne cessent d'être enrichies par des explorations scientifiques, notamment menées dans les 10 millions de km² de l'empire français en expansion (Bonneuil, 1999, p. 145). Nombreuses, ces collections nécessitent de plus en plus d'espace de conservation. Une nouvelle Galerie de Zoologie est inaugurée en juillet 1889 après 12 ans de construction, consacrant son hall central à la faune africaine tel que conçu par le directeur de l'époque, Alphonse Milne-Edwards (Bonneuil, 1999, p. 159). Toutefois, la Seconde Guerre mondiale endommage la galerie qui ferme ses portes aux visiteur·se·s en 1966 pour le prochain quart de siècle. C'est ainsi que la désormais GGE ne réouvre qu'en 1994 après plusieurs années de rénovations incluant un travail majeur de restauration de milliers de spécimens zoologiques pour leur mise en exposition. Accompagné par les architectes Paul Chemetov, Borja Huidobro et Ponthus Hulten, le scénographe de la galerie René Allio conçoit un lieu à l'image des concepts scientifiques évolutionnistes portés par l'institution dès les premiers scénarios de parcours d'exposition conçus, tout en valorisant l'aura de l'architecture initiale de Jules André (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.-c).

Aujourd'hui, la GGE, moyennant 730 591 visiteur·se·s annuel·le·s entre 2010 et 2019 (Annexe 1), est le site du MNHN le plus visité, devant la Ménagerie du Jardin des Plantes (221 904 visiteur·se·s en 2020) et le Parc Zoologique de Paris (280 306 visiteur·se·s en 2020) (Muséum national d'Histoire naturelle, 2020). Elle permet d'exposer à ses publics environ 7000 spécimens zoologiques, sélectionnés parmi les 8 millions, hors collections entomologiques, conservés par l'institution dans sa Zoothèque (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.-b). Par le biais de cette valorisation de collections, le message fondamental porté par le musée est celui tel que « la diversité résulte de la longue évolution des organismes vivants dans une multiplicité de milieux qu'il nous appartient de préserver » (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.-a). Pour cela, la galerie compte depuis sa réouverture trois

actes principaux d'expositions permanentes, répartis sur quatre niveaux. Le deux premiers niveaux présentent le premier acte, *Diversité du Vivant*, qui sera le sujet de notre étude. Le troisième niveau est celui de *L'évolution de la vie*, annexé par la remarquable *Salle des espèces menacées et espèces disparues*. Enfin, le quatrième niveau présente un troisième acte, *L'homme, facteur d'évolution*, venant sensibiliser à l'impact de l'activité humaine sur la biodiversité depuis la période du Néolithique.

Le projet de Diversité du Vivant

Toutefois, la muséographie de la GGE est avant tout reconnue pour sa spectacularité et l'émerveillement qu'elle provoque chez celles et ceux qui en font la visite (Peignoux *et al.*, 2000). Plus spécifiquement, la caravane d'animaux présentée au second niveau est l'un des éléments centraux et mémorables de la visite, souvent photographiée pour illustrer les communications autour de la GGE. Ce dispositif est présenté au sein du premier acte d'exposition auquel accèdent les visiteur·se·s, *Diversité du Vivant*. Présenté depuis l'inauguration du musée en 1994, cet acte est initialement uniquement composé des deux sections *Milieux aquatiques* et *Milieux terrestres*. Son objectif est d'introduire les visiteur·se·s à l'importante biodiversité des formes de vie en réponse adaptative aux conditions de leurs milieux (Maigret et Raulin-Cerceau, 2000). Dans un second temps, la section *Classification des espèces* est ajoutée en 1998 afin de compléter cette sensibilisation à la diversité des écosystèmes avec la sensibilisation à la diversité des espèces et à la diversité des gènes, unités du vivant jusque-là non abordées (Peignoux *et al.*, 2000). Il s'agit alors de partager comment s'opère la classification de ce monde vivant, diversifié, par l'humain, étant donnés les concepts scientifiques de l'espèce et du gène (Galangau-Quérat *et al.*, 1997). Dans son ensemble, l'intention de ce premier acte d'exposition de la GGE tel qu'il est présenté en 2022 est de diffuser le message que « la diversité actuelle est le résultat des processus de sélection et d'adaptation aux conditions physiques et écologiques rencontrées à la surface de la Terre » (Maigret et Raulin-Cerceau, 2000).

Pour cela, l'exposition *Diversité du Vivant* s'organise spatialement avec l'agencement des trois sections susnommées : la section *Milieux aquatiques* occupe le premier niveau, au sortir de l'espace de billetterie, introduisant les visiteurs au scénario de messages scientifiques du musée, en même temps qu'à l'architecture de la galerie ; tandis que *Milieux terrestres* et *Classification des espèces* résident au niveau supérieur, respectivement dans la nef centrale et le long du déambuloir périphérique (Figure 2.1). Du fait de l'importance symbolique de cet acte d'exposition au sein de la GGE, la présente étude de cas ciblera son analyse sémiotique. Plus précisément encore, nous nous intéresserons uniquement à l'étude du second niveau de la GGE, c'est-à-dire aux sections *Milieux terrestres* et *Classification des espèces*. En effet, le temps de visite du premier niveau, de 26 minutes en moyenne (Peignoux *et al.*, 2000), correspond à lui seul davantage au temps de visite de notre seconde étude de cas, que l'ensemble des deux niveaux. Aussi, la plus importante proximité écosystémique et taxonomique des spécimens présentés dans les deux espaces d'exposition à l'étude offre une précision de critère de comparaison ; spécimens vertébrés terrestres dans un cas, mammifères terrestres dans l'autre. À noter que nous avons pu observer que les procédés de production de signe par les spécimens d'animaux naturalisés de *Milieux aquatiques* au rez-de-chaussée suivent un même schéma que dans le cas de ceux de *Milieux terrestres*, assurant alors que les réflexions qui vont suivre pourraient être généralisées à l'ensemble de l'exposition *Diversité du Vivant*, incluant le niveau 1 de *Milieux aquatiques*. Ce dernier ne sera tout de même pas totalement ignoré, entre autres puisqu'il est nécessaire de le décrire synthétiquement pour introduire la section à l'étude.

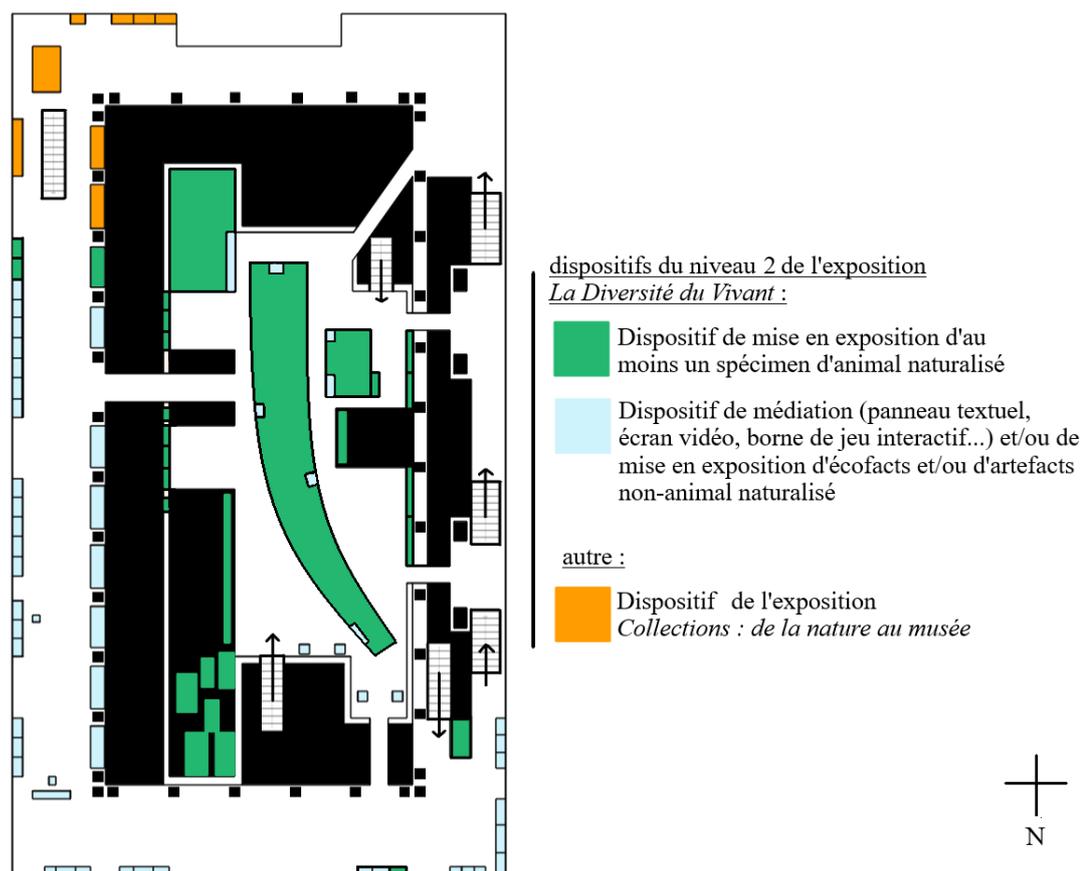


Figure 2.1 : Plan schématique du niveau 2 de *Diversité du Vivant*

1.2. Organisation et opérativité de *Diversité du Vivant*

Présentation générale de l'espace : un survol

Aussitôt après avoir franchi le hall d'entrée de la GGE, c'est une vue très large sur l'ensemble des espaces d'exposition qui se dévoile aux visiteur-se-s. À peine quelques pas dans le rez-de-chaussée les publics sont accueillis par un large squelette de baleine australe au premier plan de l'architecture du musée, ouverte de manière à laisser apercevoir les balcons des trois étages d'expositions, les nombreuses colonnes en fonte qui les supportent, et la verrière de 1000 m² qui chapeaute le tout (Figure 2.2). C'est ici que démarre le premier acte d'exposition de la galerie, *Diversité du Vivant*, avec sa section *Milieux aquatiques* dont la visite

nécessite de se glisser temporairement sous un plafond privant la vue sur le bloc architectural.



Figure 2.2 : Entrée dans la section *Milieus aquatiques* de *Diversité du Vivant*

En contournant la baleine australe, les visiteur·se·s s'aventurent sous ce plafond soudainement bas, comme en apnée sous la surface de l'eau. En effet, il·elle·s plongent dans une ambiance sonore et visuelle non sans évoquer les représentations communément faites des milieux aquatiques : l'obscurité ambiante permet à des jets de lumières bleutées d'éclairer comme des reflets les écofacts présentés et l'émission de sons sourds est parsemée de bruits de bulles d'air éclatantes. Les visiteur·se·s sont invité·e·s à s'asseoir pour visionner une vidéo présentant la chronologie de l'apparition et de l'évolution du monde vivant sur Terre. Alors, il·elle·s sont prêt·e·s à découvrir l'étendue de la diversité d'espèces animales, et plus minoritairement végétales, qui peuplent les habitats aquatiques et terrestres. Au niveau 1, les milieux aquatiques sont répartis en 5 zones thématiques : *Plaines abyssales-Sources hydrothermales*, *Récifs coralliens*, *Milieus pélagiques*, *Littoral* et enfin *Arctique et Antarctique*. Depuis les zones correspondant aux milieux les plus profonds jusqu'aux plus émergés, les visiteur·se·s déambulent entre plusieurs dispositifs d'exposition de spécimens naturalisés et moulages. Bien que plusieurs escaliers permettent l'accès au niveau 2 de l'exposition depuis le niveau 1, c'est en empruntant ceux à proximité de la zone *Arctique et Antarctique* que les visiteur·se·s suivent le scénario conceptuel de la visite de l'acte *Diversité du Vivant*. En effet, quelques spécimens de cette dernière zone sont suspendus, à mi-chemin entre le

rez-de-chaussée et l'étage supérieur, accompagnant les publics dans la montée des marches : un goéland est en plein vol et un phoque est pris en chasse par des ours au-dessus du plafond, ce dernier symbolisant toujours la surface de l'eau, glacée cette fois-ci (Figure 2.3).



Figure 2.3 : Étalement sur deux niveaux de la zone *Arctique et Antarctique*

Les visiteur-se-s accèdent alors à une plateforme de 650 m² environ installée dans la nef centrale de la galerie, entre les balcons cernant le niveau 2 (Figure 2.4). En arrivant depuis la zone *Arctique et Antarctique de Milieux aquatiques*, la visite continue avec la découverte de la zone homonyme appartenant à *Milieux terrestres*. Tels qu'aperçus précédemment, 6 ours blancs, phoques et morses semblent interagir entre eux, et avec le phoque à mi-étage, chacun posé sur ce qui ressemble à une plaque de glace vacillante suspendue au-dessus du vide (Figure 2.5). Un panneau précise les noms vernaculaire et scientifique de chaque spécimen et la famille à laquelle il appartient – que ça soit sous la forme d'un panneau commun ou de cartels individuels, ce seront toujours ces informations-là qui sont partagées au sujet des spécimens de la section *Milieux terrestres*, ce qui ne sera donc plus précisé dans la suite de ce texte, sauf indication contraire. À proximité, du dispositif, 21 spécimens d'oiseaux arctiques et antarctiques, confondus, sont alignés successivement sur un îlot linéaire, tous orientés vers les publics qui passent devant eux.

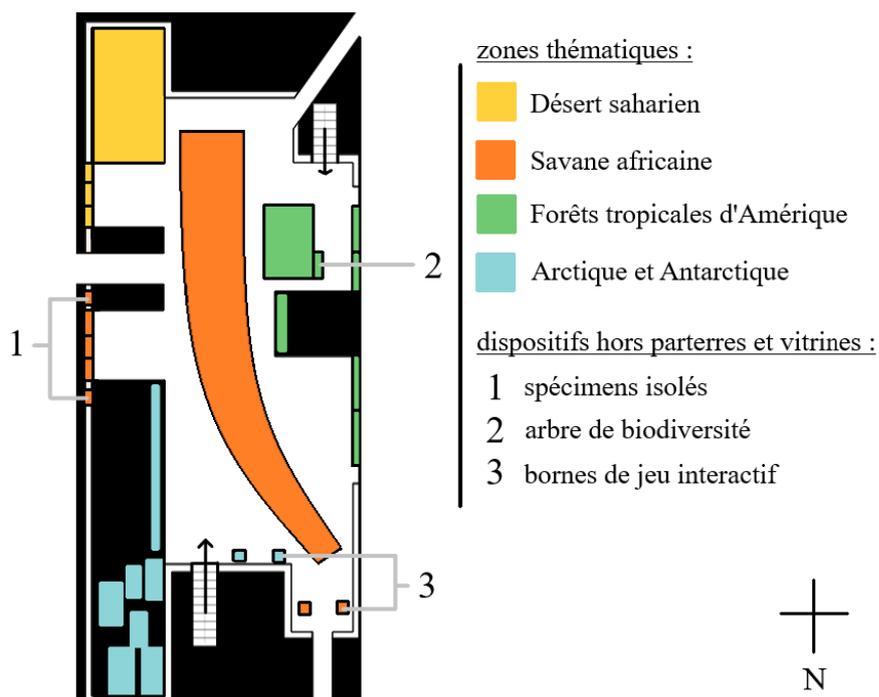


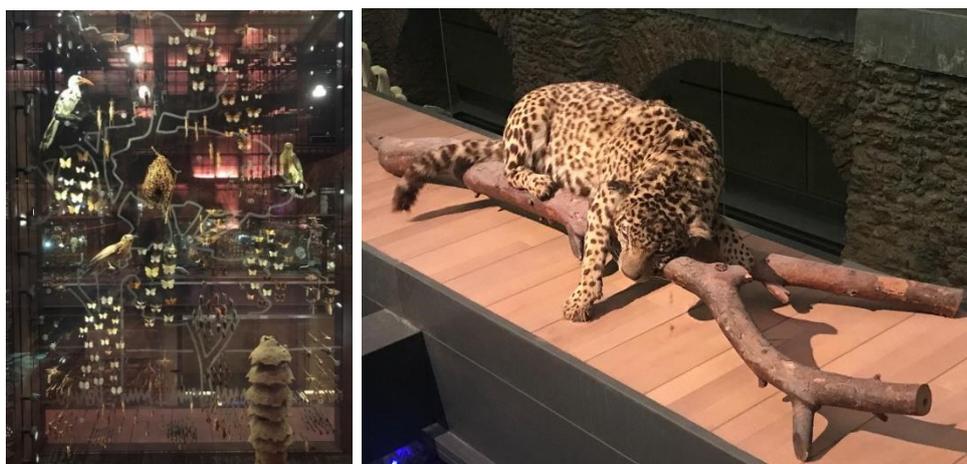
Figure 2.4 : Plan schématique de la section *Milieux terrestres* de *Diversité du Vivant*



Figures 2.5 et 2.68 : Îlot des mammifères de la zone *Arctique et Antarctique* et zone *Savane africaine* au centre de la section *Milieux terrestres*

À leur droite, en faisant dos aux grands mammifères arctiques et antarctiques, les visiteurs se découvrent l'îlot principal de la zone *Savane africaine*, soit la zone centrale et la plus étendue, tant en surface au sol que grâce au long cou de ses spécimens, de ce niveau 2. L'îlot est peuplé de 58 spécimens naturalisés,

principalement de mammifères accompagnés de quelques rares reptiles et oiseaux. Tous sont disposés les uns après les autres, comme un grand cortège interspécifique figé alors qu'il marche dans une même direction, présidé par un éléphant adulte et son petit, clos par buffle, lion et girafe (Figure 2.6). La plupart des spécimens d'un même taxon se tiennent côte à côte, par exemple 14 bovidés suivent de peu 6 girafes adultes et juvéniles.



Figures 2.79 et 2.8 : Une des vitrines et le léopard naturalisé isolé de la zone *Savane africaine*

À gauche de cette caravane faunique, un espace de 3 vitrines épurées accueille 29 oiseaux et reptiles disposés verticalement selon leur répartition dans le désert qu'ils habitent, au milieu d'une centaine d'insectes du même milieu. En effet, chacune des vitrines de mise en exposition de la section *Milieux terrestres*, mais également de *Milieux aquatiques*, encadre sobrement les spécimens de deux vitres transparentes, la vitre de fond étant décorée de discrets tracés représentant minimalement les reliefs et/ou éléments du milieu illustré, en fonction desquels sont placés les objets (Figure 2.7). Concernant le bloc de 3 vitrines de la zone *Savane africaine*, il est clandestinement cerné à sa droite d'un léopard naturalisé en position allongée sur une branche (Figure 2.8), et à sa gauche d'un vautour fauve. Ces deux spécimens à peine remarqués, isolés sur des étroites passerelles inaccessibles aux publics, ne sont annexés à aucun cartel.

En faisant le tour du grand îlot central de *Savane africaine*, les visiteur·se·s n'ont d'autre choix que de passer à proximité des deux autres zones de *Milieux terrestres*. Là où *Désert saharien* offre à voir son îlot de 14 spécimens et ses 3 vitrines (Figure 2.9), *Forêts tropicales d'Amérique* présente 4 vitrines de 67 spécimens naturalisés et 2 îlots de 21 spécimens naturalisés totaux, à l'image de son plus grand taux de biodiversité. Plus encore, c'est dans la zone *Forêts tropicales d'Amérique* que prend racine un module métallique vertical représentant un arbre de la biodiversité, surplombant le niveau 2 pour s'élaner jusqu'au niveau 4, habité par 26 spécimens de primates et oiseaux d'Amérique mieux contemplables aux balcons supérieurs au fur et à mesure de l'ascension dans le musée (Figure 2.10).



Figures 2.9 et 2.10 : Îlot de la zone *Désert saharien* et arbre de la biodiversité de la zone *Forêts tropicales d'Amérique*

Déjà très riche dans ce qu'elle offre à voir, la section *Milieux terrestres* est également mise en scène par un travail sonore et lumineux très présent. En effet, une séquence répétée de jeux de sons et lumières de près de trente minutes immerge les visiteur·se·s dans les différentes périodes rythmant la journée de la faune sauvage : la symphonie *Le chant de la nature* a été composée par Georges Bœuf (Annexe 2). Il est ainsi possible d'entendre les animaux sortir progressivement de leur sommeil, les oiseaux les premiers, lorsque la nef est plongée dans une lumière rosâtre, tendant vers le jaune puis vers le vert à mesure que les brrissements, mugissements, claquements de sabots résonnent. La galerie simule même un orage,

éclairs et coups de tonnerres vifs compris, avant d'offrir un arc-en-ciel dans l'audible silence du calme animal après la tempête. Cet arc-en-ciel, tout comme les autres projections lumineuses, il est visible sur la verrière illuminée qui cièle la galerie, ainsi que sur le mur latéral Ouest. Le son quant à lui est diffusé depuis des enceintes surplombant le niveau 2 de la nef, et depuis d'autres cachées entre les spécimens de la caravane centrale de la *Savane africaine* et de l'arbre de la biodiversité des *Forêts tropicales d'Amérique*.

Tout au long du parcours de visite de *Milieus terrestres*, les outils de médiation d'un discours scientifique ne sont pas visuellement prédominants. Les visiteur·se·s retrouvent, en quantités différentes pour chaque zones en fonction notamment de leur surface relative quatre types d'outils de médiation : Un panneau avec pour titre le nom de la zone, qui situe sur une carte le milieu qu'elle représente et décrit succinctement les conditions de la zone ; Un panneau avec pour titre « Diversité, adaptations » présentant un cours texte sur la diversité qui découle des stratégies adaptatives au milieu ; Un écran projetant des vidéos compilées de l'habitat sauvage représenté ; Une borne de jeu interactif ; Un arbre généalogique des mammifères présentés dans *Savane africaine* et de quelques autres présentés dans la galerie (Annexe 3).

Lorsque les visiteur·se·s achèvent leur tour de boucle du îlot de la *Savane africaine* au niveau où elle est la plus étroite, il leur est possible d'emprunter une passerelle donnant accès aux balcons, renommés dans leur ensemble *déambulatoire* en raison de leur unique utilité lorsqu'ils étaient sans affectation de 1994 à 1998 (Galangau-Quérat *et al.*, 1997). Cet espace de près de 800 m² héberge la troisième section du premier acte d'exposition de la GGE, *Classification des espèces*, le long des murs Nord et Est de la galerie. D'abord accueilli·e·s par une biographie de l'éléphant Siam avant d'être taxidermisé et conservé par le MNHN, les visiteur·se·s peuvent lire les panneaux de présentation de l'exposition *Diversité du Vivant* qui l'introduisent aux messages passés par cette ultime section. Alors, des vitrines présentant artefacts et écofacts alternent avec des panneaux textuels pour présenter aux visiteur·se·s ce qu'est une espèce, les processus d'évolution et de diversification

des espèces, et leur classification, depuis les virus protozoaires jusqu'aux vertébrés chordés. Parmi cet ensemble de 25 vitrines murales, seules 4 exposent des spécimens d'animaux naturalisés : une vitrine présentant les barrières génétiques entre espèces, deux vitrines de présentation du taxon des vertébrés, une vitrine de présentation du taxon des chordés. Dans les trois premiers cas, les spécimens sont sobrement disposés sur fond brun, sans agencement particulier vis-à-vis des autres spécimens, éclairés individuellement (Figure 2.11). La vitrine est étendue dans la hauteur contre le mur, se fondant avec le style architectural boisé ornementé. De part et d'autre, sur les contours du cadre de la vitrine, un texte résume le concept mis de l'avant, au besoin en étant illustré d'un arbre phylogénétique faisant apparaître la parenté du taxon avec les autres animaux. Dans le cas de la vitrine des chordés, la vitrine est un pavé droit, dont les cinq faces ne touchant pas le sol sont transparentes, étendu dans la largeur entre deux colonnes en fonte de l'architecture d'origine. Les spécimens sont disposés les uns à côté des autres, sans mise en scène (Figure 2.12). Aucune émission sonore ou projection lumineuse, autre que l'éclairage classique des éléments d'exposition, n'est régie en regard du déambulatoire de *Classification des espèces*. Il reste que l'ambiance sensoriellement immersive de la section *Milieux terrestres* ne manque pas d'être perçue pas les visiteurs des balcons périphériques, ni même des niveaux supérieurs, d'ailleurs.



Figures 2.11 et 2.1210 : Vitrines de présentation des vertébrés et des chordés (3 spécimens manquants) dans la section *Classification des espèces*

Enfin, la dernière vitrine de l'exposition *Classification des espèces* se situe à proximité de la porte d'accès à l'espace *la Galerie des enfants*, mais également d'une dernière petite zone d'exposition, n'appartenant à aucun des trois actes principaux d'exposition de la GGE. Cette section *Collections : de la nature au musée* aborde en quelques vitrines les méthodes de collectionnement et de conservation des spécimens dans l'institution muséale. Ce faisant, quelques spécimens d'animaux naturalisés sont exposés, les plus remarquables d'entre eux étant une éléphant attaqué par un tigre, reconstitution d'une scène vécue par le duc d'Orléans lorsqu'il était à bord de la nacelle portée par le pachyderme.

À la suite de cette exploration du niveau 2, les publics peuvent revenir sur leurs pas et trouver un escalier, ou un ascenseur, longeant le mur Ouest pour accéder aux niveaux 3, puis 4, pour la poursuite de sa visite.

Opérativité de la section Milieux terrestres de l'acte d'exposition Diversité du Vivant

Régime de récurrences et lisibilité du circuit

L'ensemble des aménagements muséographiques ainsi relevés ont été pensé afin que leur production de signes s'inscrive dans un circuit organisé selon le développement d'un discours intelligible. Pour indiquer le déplacement cohérent des visiteur·se·s d'un dispositif signifiant à l'autre, c'est-à-dire d'un concept signifié à l'autre, un jeu logique de récurrence de traits entre chaque zone a été mise en place. Dès le début de leur parcours, les visiteur·se·s peuvent identifier et intégrer ces répétitions muséographiques, et seront alors plus porté·e·s à être affecté·e·s par les différences qui caractérisent les zones. L'analyse de ces traits permettra de comprendre comment les publics sont introduits aux spécimens d'animaux naturalisés, et donc d'évaluer le potentiel de signification par approche directe de ces derniers.

Pour commencer, le niveau 2 de la GGE, ici à l'étude, ne présente pas une exposition dans une salle close, nettement séparable des autres expositions d'un

même musée, mais plutôt un espace dont la muséographie et les messages scientifiques suivent ceux qui les précèdent et en précèdent encore d'autres. Ainsi, c'est l'ensemble de la galerie qui fonctionne suivant un même modèle de transmission de savoirs, avec des connecteurs logiques entre sections et actes d'exposition. Les visiteur·se·s qui arrivent au niveau 2 reconnaissent le même système de présentation de spécimens d'animaux naturalisés que celui auquel il·elle·s ont été introduit·e·s au niveau 1, *Milieux aquatiques*. En effet, ce niveau est déjà régi par un système de zones thématiques non disposées linéairement mais ponctuellement, présentant chacune un îlot principal de spécimens animaux naturalisés (et moulages et autres reproductions) et au moins une vitrine d'artefacts et écofacts, avec comme discrets panneaux de médiation une présentation courte des conditions du milieu et une présentation courte des stratégies adaptatives au milieu. Une fois dans la section *Milieux terrestres*, les visiteur·se·s ont déjà pris une habitude de déambulation entre les dispositifs des zones et se sont déjà familiarisé avec les outils de médiation, choisissant de les prendre en considération ou non.

À première vue, les différents dispositifs de la section *Milieux terrestres* sont assez homogènes muséographiquement et sont éloignés les uns des autres, y compris ceux appartenant à une même zone. Les vitrines reprennent toutes un même système de tracé de relief du milieu naturel représenté pour disposer les spécimens par rapport à celui-ci, et certaines sont à équidistance de l'îlot de leur zone et de l'îlot d'une autre zone. Les îlots quant à eux présentent tous les spécimens à même le plancher de la nef, sans ajouts d'éléments distinctifs tels que des reproductions de végétaux ou de minéraux, hormis l'îlot principal de la zone *Arctique et Antarctique*. Les deux îlots linéaires d'oiseaux sont, comme les vitrines, équidistants de l'îlot principal de leur zone et d'îlots d'autres zones.

Alors, ces dispositifs invitent les visiteur·se·s à se renseigner des panneaux de médiation s'il·elle·s souhaitent être informé·e·s de leur appartenance à une zone, puisque les noms des zones sont indiqués en haut des panneaux de textes, intégralement blancs sur fond noir. Ainsi, les zones ne sont pas symbolisées par un code colorimétrique ou code typographique facilement identifiable permettant de

les distinguer, par exemple. L'unique point de distinction entre les zones et sections, autre que leur nom, est leur représentation par un logo, lui aussi imprimé en blanc sur le fond noir du panneau. Ces panneaux de médiation et de signalétique sont présents en quantité variable selon les zones : une vingtaine le long du déambulatoire de *Classification des espèces*, contre trois dans l'îlot *Savane africaine*, discrets car égarés et bas au milieu des nombreux grands spécimens. Il existe toutefois un plan du zonage du niveau, présenté au début de la section *Classification des espèces*, dont on peut douter qu'il soit bien pris en compte dans le parcours de visite.

Finalement, il apparaît que la lisibilité relative du circuit dans l'acte d'exposition témoigne d'une intention de prioriser l'expérience esthétique des spécimens d'animaux naturalisés, dans un premier temps laissant de côté les discours scientifiques signifiés. En effet, les spécimens d'animaux naturalisés ne sont pas rencontrés avec la même sensibilité selon s'ils trouvent leur logique dans l'expérience cognitive jusque-là construite. Dans le cas de la GGE, nous pouvons supposer qu'une non prise en compte du circuit fasse percevoir les spécimens du niveau 2 comme un unique grand ensemble abondant d'animaux, et provoquera un déplacement vers le lieu de mise en exposition le plus signifiant, tandis qu'une compréhension du circuit permettra davantage de considérer les signes produits par les animaux dispositif par dispositif.

Au contraire, la section périphérique *Classification des espèces* offre une lisibilité de son circuit, d'une vitrine à l'autre, avec une mise en valeur des outils de médiation indiquant les zones et les concepts développés par les vitrines. Ainsi, les quelques spécimens d'animaux naturalisés qui y sont présentés sont rencontrés en tant qu'appartenant à un dispositif unitaire bien différencié des autres.

Organisation autour de hauts lieux signifiants

Toutefois, même si les spécimens d'animaux naturalisés de la nef centrale sont le plus souvent perçus à première vue comme appartenant à un large ensemble flou et

attirant, il apparaît que les visiteur·se·s se priorisent davantage certains dispositifs que d'autres dans leur parcours. Cette observation permet de noter que certaines mises en exposition, incluant le processus de choix de spécimens présentés, sont plus productrices de sens que d'autres. Davallon nomme ces mises en exposition *hauts lieux signifiants*, tels que « certains points [...] plus propices que d'autres à susciter chez [les visiteur·se·s] une activité d'appropriation » (Davallon, 2000, p. 154). Certains hauts lieux signifiants le sont plus précisément pour leur haute charge symbolique, c'est-à-dire tant pour leur fait de signification que leur fait social. « Ces lieux de médiation entre des univers de valeurs différents, entre le monde de l'ici et celui de l'ailleurs. Et c'est par leur intermédiaire que [les visiteur·se·s peuvent] entrer en relation avec cet ailleurs » (Davallon, 2000, p. 154-155). Or, les objets d'histoire naturelle ne manquent pas d'être des sémiophores, passerelles vers l'invisible des lieux et des temps auxquels ils ont appartenu, dont leur présence dans le visible témoigne (Pomian, 1987, p. 49-50). Beaucoup d'entre eux sont également chargés de divers discours culturels et mythes entretenus depuis des millénaires et leur production de signes est amplifiée par les imaginaires symboliques auxquels ils renvoient. Voyons quels sont les hauts lieux signifiants du niveau 2 de la GGE.

Puisque le niveau présente plusieurs points d'entrée, il n'indique pas un unique parcours à emprunter dans le niveau, mais laisse plutôt les visiteur·se·s libres de choix. Une évaluation de l'expérience de visite menée en 2000 révèle qu'un tiers des visiteur·se·s de *Milieux terrestres* n'effectue qu'un tour autour la grande caravane centrale, sans regard pour les autres milieux (Peignoux *et al.*, 2000, p. 166). Les deux autres tiers disent avoir regardé les trois autres zones lors d'un second tour ou d'un demi-tour de la caravane. Ces déplacements autour du dispositif central sont révélateurs des signes que l'agencement de ses spécimens d'animaux naturalisés produit. Un premier constat, est que ce sont les animaux les plus grands, les plus larges, les plus centraux mais également les plus nombreux dans un espace donné qui attirent immédiatement les visiteur·se·s. Plus encore, l'analyse des espèces représentées et de leur agencement les unes par rapport aux autres est révélatrice de la charge symbolique qui leur est implicitement attribuée

en France, plus forte dans le cas de la caravane de la savane africaine que des autres milieux naturels. En effet, éléphants, lions et girafes sont au premier plan des représentations de l'animalité auxquelles les sociétés occidentales européennes sont exposées dès le plus jeune âge, têtes d'affiche de la *charismatic megafauna* africaine. Pour ne citer que ces exemples, ces animaux sont souvent représentés en symboles d'une des 26 lettres d'alphabets illustratifs destinés aux enfants, mais aussi parmi les passagers de l'Arche de Noé, ou encore très remarquables dans *Le Livre de la Jungle* (1967) et *Le Roi Lion* (1994), les deux films les plus vus en France parmi ceux représentant des animaux non domestiques comme protagonistes principaux. Et pour cause ! Si la Bible ne fait figurer aucune mention d'espèces à sauver du déluge parmi les indications données par Dieu à Noé, la question a occupé les esprits des penseurs du 16^e siècle. Ceux-ci ont cherché à estimer les dimensions de l'Arche en déterminant les animaux qui en ont été passagers. Les animaux alors représentés sont ceux connus des Européens à l'époque, avant que la découverte d'autres continents n'alimente une obsession vers le catalogage visuel des nouvelles connaissances fauniques (Sleigh, 2017). Du même fait, les plus grands, les plus larges et les plus rugissants des mammifères ont été particulièrement prisés lors des périodes d'importation d'animaux pour être possédés par les figures nobles de la monarchie sous l'empire colonial, venant peupler les ménageries, jardins zoologiques (Lajoinie Dominguez, 2020), puis salles de musées. Ce phénomène d'exotisation et de « biblisation » de la faune colonisée laisse encore des traces dans l'imaginaire animalier occidental ambiant. Ainsi, les animaux de la caravane africaine ont une forte capacité signifiante liée à la symbolique des animaux représentés, dès par approche directe bien que cela dépend davantage d'un discours culturel alimenté et intégré en amont de la visite.

Aussi, cette zone est un haut lieu signifiant en raison des projections affectives que ses spécimens induisent chez ses visiteur·se·s. La majorité des spécimens sont regroupés entre individus de la même espèce, ou de la même famille taxonomique, démontrant une certaine solidarité intraspécifique. Parmi eux, des parents restent à proximité de leurs petits, relation à laquelle les visiteur·se·s tendent à s'identifier et

à s'émouvoir, à commencer par la vision d'un girafon tétant sa maman, ou un éléphanteau qui marche entre les pattes de son parent. Les animaux sont également unis aux autres espèces et se tiennent proches les uns des autres, semblant marcher tous dans la même direction sans se craindre, à l'exception de quelques individus paraissant récalcitrants, donnant un point de départ à l'imagination de scènes de conflits perturbatrices, dont les films Disney nous ont appris qu'elles étaient nécessaires pour que la morale de l'histoire soit belle et porteuse. L'élan de la marche est donné par un éléphant, comme un meneur bienveillant à la tête d'une hiérarchie positive qui s'établit entre les animaux de la faune africaine, dans une démocratie interspécifique. Les visiteurs se identifient là un souverain qu'il est agréable de voir régner, son petit à ses côtés. L'étendue de ces remarques viennent corroborer la comparaison de cette caravane centrale à l'Arche de Noé. En plus de faire figurer des mêmes animaux, elle représente les liens familiaux priorisés par Dieu lors de ses indications : L'Arche est toujours représentée avec non pas un mais au moins deux animaux de la même espèce, mâle et femelle, afin d'assurer la reproduction de l'espèce. Aussi, dans les deux cas, les animaux sont tous dans le même bateau, au sens large comme au figuré, allant dans une même direction, avec un même but, sans regard de leurs relations entre espèces qui *in situ* pourraient être plus conflictuelles que pacifiques.

Bien que l'ensemble de ces effets affectifs face à des liens solidaires et familiaux ne sont pas produits avec la même intensité dans les autres zones de la section *Milieus terrestres*, il est possible de noter plusieurs agencements représentant des interactions interspécifiques à d'autres endroits, tels que la scène de prédation dans *Arctique et Antarctique*. Ainsi, les autres îlots de la nef centrale attirent eux aussi les visiteurs, davantage que les vitrines de la même section. Au-delà du fait que les animaux sont plus petits dans les vitrines, donc possiblement moins signifiants, ce qui distingue ces dispositifs des îlots est la présence d'une vitre venant de fait imposer une limite entre visiteurs et objets. Quant à eux, les îlots ne sont délimités que par un mince liseré près du sol, laissant les spécimens à quelques centimètres de l'humain qui le souhaite. Les animaux disposés assez stoïquement

offrent aux visiteur·se·s la possibilité de croiser leur regard, la majorité étant disposés comme s'ils regardaient vers l'extérieur avant de la caravane. Ceux qui semblent vaquer à leurs occupations offrent quant à eux la possibilité d'observer une *vraie scène* de près, ce qui n'est pas moins signifiant : un zèbre broute, un hippopotame ouvre grand sa gueule, l'hyène déguste un morceau de chair. La proximité avec les animaux provoque une poussée sensible parce que l'humain lambda est plus proche qu'il ne l'a jamais été d'animaux sauvages. Il est alors possible d'évaluer sa propre taille à celle de l'animal, ou de comparer les tailles des animaux entre eux, de se sentir immédiatement tout petit, ou très grand, de réaliser que le morse est finalement beaucoup plus grand que le phoque et que sa prédation est plus redoutable qu'imaginée d'après les livres. Plus l'animal est communément connu pour être indomptable et farouche, plus les visiteur·se·s y sont sensibles, et la GGE joue sur ce rapport. L'effet affectif de la proximité avec l'animal est d'autant plus fort que les îlots ne présentent aucun autre élément matériel censé représenter le milieu. L'animal est vraisemblablement ôté de son habitat pour être mis à l'unique disposition de l'humain. Les îlots conçus par la GGE semblent donc être des lieux propices à la production de signes par les spécimens d'animaux naturalisés, mettant en jeu la relation et l'identification de l'humain avec l'animal.

Cette proximité des animaux naturalisés, point fort de l'expérience esthétique, contraste avec les quelques spécimens qui semblent se dérober au regard. Les visiteur·se·s peuvent ressentir une frustration lorsqu'il·elle·s découvrent quelques rares animaux exposés à contre-pieds des îlots, inaccessibles et isolés. Les plus signifiants sont les spécimens de léopard et de vautour exposés seuls sur un petit balcon inaccessible, sans cartels les identifiant, à proximité d'aucun outil de médiation ou de signalétique ne permettant de les contextualiser dans l'exposition : ils échappent à tous les traits récurrents dont sont assujettis les autres éléments muséographiques. Ces clandestins de l'exposition semblent défier les quelques visiteur·se·s qui les aperçoivent à s'en approcher, tentative vaine tant physiquement qu'intelligiblement. Le léopard, naturalisé sur sa branche, dort comme s'il était indifférent à prendre part à la caravane d'animaux de son milieu. Le vautour, lui,

observe. Ainsi, là encore, ces deux mises en exposition concordent avec les représentations symboliques ancestrales de ces espèces. En effet, le léopard a longtemps été perçu comme une espèce bâtarde du royal lion, alors vicieux et méchant par antithèse, à l'image de l'étymologie de son nom français. En parallèle, le vautour est un emblème des animaux charognards, dont la nécrophagie perçue négativement en Occident lui vaut d'être populairement représenté comme un animal sadique guettant la mort d'autrui.

À noter que le léopard est l'un des seuls spécimens de l'espace à l'étude dont la naturalisation est en position dynamique et inclue un élément de paysage naturel : la branche sur laquelle il se repose. En l'occurrence, ce détail permet une amplification des effets de signes produit par le spécimen, puisqu'il est vraiment possible de se projeter dans l'invisible qu'il témoigne, dans son environnement sauvage avec lequel il semble en harmonie. Puis qu'il est en position endormie, il est possible pour les visiteur·se·s d'interpréter par réflexe anthropomorphique le dédain du léopard vis-à-vis des autres animaux du niveau. Ces effets de sens mettent en valeur à quel point les choix taxidermiques au moment de la naturalisation change le rapport entretenu avec le spécimen une fois exposé.

Nous venons de conclure que les dispositifs que sont les îlots sont des hauts lieux signifiants à cause du jeu de proximité – ou non – proposé aux visiteur·se·s. Il est un autre dispositif très signifiant à cause de la proximité qu'il offre, à savoir le module d'arbre de la biodiversité de la zone *Forêts tropicales d'Amérique*. Or, en raison de son étirement vertical, les animaux naturalisés qu'il présente sont davantage rencontrés avec proximité par les visiteur·se·s lors de leurs passages aux niveaux supérieurs. En effet, la GGE joue sur l'ouverture centrale de ses niveaux, en exhibant des spécimens d'animaux naturalisés qui semblent communiquer avec ceux des autres actes d'exposition. Les visiteur·se·s sont alors les témoins de clins d'œil faits d'un niveau à un autre, aux premières loges de relation inter-spécimens inattendues : une girafe qui penche le cou pour regarde la nef depuis le quatrième niveau, un goéland en vol qui surplombe la zone *Arctique et Antarctique*, tant de *Milieux aquatiques* que de *Milieux terrestres*, observant les morses et ours du

niveau 2 tenter de s'emparer du phoque du niveau 1. Ces agencements de spécimens font effet de sens dès leur rencontre immédiate, car le·a regardant·e sent qu'il·elle est dans la confiance d'une relation entre spécimens qui dépasse le cadre du circuit des actes d'exposition. Ces agencements sont permis par l'architecture du lieu, faisant communiquer les niveaux entre eux.

De sorte que, tant depuis le niveau 3 que depuis le niveau 4 de la GGE, c'est l'ambiance sonore et lumineuse produite pour la nef centrale du niveau 2 qui prédomine. Alors, ces sons et lumières viennent continuer d'affecter les visiteur·se·s pendant leur visite et peuvent toujours apercevoir la nef en se penchant au balcon. Cette ambiance immersive fait de la nef centrale non seulement le haut lieu signifiant du niveau 2 de *Diversité du Vivant*, mais également de la GGE à son échelle la plus globale : les spécimens baignent dans une mise en contexte temporelle des étapes de leur journée. Cela permet une forte identification aux animaux, puisque ces sons et lumières provoquent notamment la mobilisation de la peur, lors de l'orage, où les enfants crient inévitablement, puis un apaisement lorsque cette tempête est finie.

Pour résumer, c'est non seulement le volume individuel, la densité, la symbolique culturelle, la dynamique de la naturalisation et les relations inter et intraspécifiques des espèces représentées, qui font des dispositifs d'exposition d'animaux naturalisés des hauts lieux signifiants, mais également le jeu de proximité – ou non – qu'ils offrent aux visiteur·se·s, la présence ou l'absence d'autres éléments de représentation écosystémique de l'animal, et l'ajout d'effets de surprise du visiteur en jouant sur l'architecture du lieu.

Régime d'oppositions

Pour continuer l'identification des productions de signes qui ont été appréhendée lors de la conception de l'agencement des spécimens zoologiques, nous allons désormais relever les grands régimes d'opposition de l'exposition et leurs symboliques.

La première opposition symbolique à laquelle sont introduit·e·s les visiteur·se·s catalyse les effets de sens produits par l'ensemble de l'agencement des spécimens de *Milieux terrestres*, après qu'il·elle·s aient visité *Milieux aquatiques*. En effet, un premier ensemble de symboles muséographiques sont associés à la section *Milieux aquatiques* et, par extension, à l'aménagement des spécimens d'animaux naturalisés. Tels que relevés précédemment, nous ne renommerons que le plafond surbaissé, l'obscurité bleutée constante, ainsi que la diffusion de sons sourds, tout aussi constante, le tout symbolisant les conditions des milieux de la colonne d'eau quasiment aphotique. Alors, dès l'arrivée des visiteur·se·s dans la nef centrale du niveau supérieur, il·elle·s sont des récepteur·rice·s sensibles d'un ensemble d'autres symboles opposés : un vide de 13 m sépare la verrière et la nef, les lumières et les sons qui émanent de la nef sont évolutifs et suivent les étapes d'une journée influencée par des phénomènes atmosphériques. Ces symboles muséographiques sont forts en effets de sens liés aux messages de l'acte d'exposition, et c'est leur opposition, d'un niveau à l'autre qui renforce cela. D'une part, le·a visiteur·se qui emprunte des escaliers pour passer de *Milieux aquatiques* à *Milieux terrestres* suit un même mouvement que le phénomène adaptatif charnière de sortie des eaux dans l'histoire évolutive des êtres vivants. D'autre part, il·elle suit également le mouvement de passage d'un milieu aquatique à un milieu aérien d'animaux amphibiens, ressentant immédiatement les changements de conditions de milieux, et donc la nécessité pour l'animal d'adapter son mode de vie : les pupilles se réfractent en redécouvrant la lumière au niveau 2, les oreilles se tendent pour rester attentives aux variations de bruits des animaux alentours, et au déclenchement de l'orage. Par le passage d'un milieu à l'autre, l'humain s'identifie à l'animal naturalisé qu'il a sous les yeux. C'est en cela que l'animal naturalisé est capable de susciter l'empathie : par la muséalisation, l'humain rend l'animal objet, avant que, par la muséographisation, l'animal ne rende l'humain sujet avec lui.

Au niveau 2 de l'acte d'exposition *Diversité du Vivant*, les deux dispositifs principaux de mise en exposition de spécimens naturalisés sont les vitrines et les îlots. Les îlots ne se trouvent que dans la section centrale *Milieux terrestres* tandis

que les vitrines sont recensées à la fois dans cette dernière section mais également dans *Classification des espèces*. Les procédés de mise en exposition dans ces deux dispositifs ne sont pas les mêmes, et cette différence permet de mettre en lumière les productions de signes des spécimens en fonction de leur mise en exposition. D'un côté, les vitrines ne présentent que de petits ou moyens animaux, majoritairement non naturalisés car plutôt des insectes montés, annexés à des outils de médiation visibles, illustratifs dans *Milieus terrestres*, textuels dans *Classification des espèces*. D'un autre côté, les îlots présentent principalement des grands mammifères et oiseaux, non séparés par une vitre, juxtaposés à une médiation directe limitée au sujet de milieux *a minima* très large en superficie. Il en résulte que ce sont les vitrines et les petits animaux qui sont associés à la signification d'un discours intelligible, par opposition aux îlots et aux grands animaux consacrés surtout à la procuration d'une expérience esthétique.

Toutefois, cette compartimentation s'avère encore plus marquée lorsque l'on élargi l'observation aux oppositions entre la section *Classification des espèces* et celle de *Milieus terrestres*. Tout d'abord, le déambuloire de *Classification des espèces* est périphérique et étroit, plafonné, avec une stabilité lumineuse neutre et aucune émission de sons spécifiques. Il expose des dispositifs muraux successifs à découvrir suivant un circuit unilatéral lisible pour acquérir un corps de connaissance assez exhaustif étant donné le niveau de vulgarisation choisi. Les vitrines sont, tel que leur nom l'indique, vitrées. Alors, la proximité avec les objets de collection présentés est limitée. Ceux-ci sont majoritairement des écofacts et artefacts de la culture scientifique et moindrement des spécimens d'animaux naturalisés, ou alors de taille petite à moyenne. Parallèlement, la nef est centrale, large, avec un sol pour seule limite tangible. Ses dispositifs épars proposent un circuit pluridirectionnel parmi une sélection non exhaustive de milieux naturels (4 zones géographiques recouvertes, de deux continents polaires à une région – sans préciser pourquoi la comparaison est tout de même valable) accompagnés d'une ambiance lumineuse et sonore évolutive. Les dispositifs les plus signifiants de la zone, à savoir les îlots, ne

sont pas vitrés et offrent une proximité aux visiteurs avec les nombreux spécimens d'animaux naturalisés.

Ainsi, le niveau 2 de la GGE présente une compartimentation nette entre un lieu de médiation de discours scientifique et un lieu d'immédiation d'expérience esthétique. Bien qu'*exposition-documentaire* dans son ensemble, puisque l'intention de cette exposition scientifique est de « faire acquérir par un public une certaine quantité d'informations sur un sujet donné » (Davallon, 2000, p. 61), il s'avère donc que c'est plus spécifiquement la section *Classification des espèces* qui occupe ce rôle. Son mode de fonctionnement et de présentation est au service d'un concept scientifique, il s'agit d'une muséologie d'idée (Davallon, 2000, p. 245). À proximité, *Milieus terrestres* exploite la capacité signifiante des spécimens d'animaux naturalisés, suscitant choc esthétique, en basant son mode de fonctionnement et de présentation sur ces objets, il s'agit d'une muséologie d'objets.

2. Les mammifères du Musée Canadien de la Nature

2.1. Présentation de l'exposition au sein de son musée

Le Musée Canadien de la Nature

Le Musée Canadien de la Nature (MCN) est un musée national de sciences naturelles dont les espaces d'expositions sont situés dans la capitale nationale, Ottawa. En parallèle, le personnel du musée mène ses activités de recherche et de préservation de collections dans un campus situé à Gatineau. Ainsi, tant à Gatineau qu'à Ottawa, le MCN s'assure de répondre à son mandat historique « d'accroître, dans l'ensemble du Canada et à l'étranger, l'intérêt et le respect à l'égard de la nature, de même que sa connaissance et son degré d'appréciation par tous » par le biais de ses différentes activités de constitution et de conservation de collections d'objets d'histoire naturelle, principalement canadiens, à des fins de recherche et

de présentation (Ministère de la Justice, 1990 ; Musée Canadien de la Nature, 2005). Pour cela, le MCN renouvelle régulièrement ses missions en s'ancrant plus que jamais dans les enjeux propres au 21^e siècle et se base pour ça sur ses trois concepts-clés que sont les preuves, les connaissances et l'inspiration. (Musée Canadien de la Nature, 2020)

Ce qui deviendra le MCN est initialement conçu comme la Commission Géologique du Canada par Sir William Logan sous l'accumulation de spécimens lors de ses expéditions sur le terrain à la fin du 19^e siècle. Le musée mandaté en 1856 est alors d'abord basé à Montréal puis à Ottawa, et élargi ses collections de spécimens géologiques et archéologiques à la faune et la flore modernes et aux artefacts anthropologiques. Suite au décès de la reine Victoria en 1901, l'Edifice commémoratif Victoria est construit et ouvre ses portes aux publics en 1912 pour inaugurer le musée de la CGC, renommé Musée National du Canada en 1927. Les collections zoologiques, notamment taxidermiques, continuent alors de croître, depuis l'Expédition arctique canadienne du mammalogiste du musée, Stefansson, entre 1913 et 1918, jusqu'au grand élan d'acquisition de spécimens de mammifères entre 1960 et 1985 (Khidas, 2012). Afin de se concentrer sur des missions liées aux artefacts et écofacts zoologiques, botaniques et géologiques, les collections d'anthropologie déménagent à l'ouverture du Musée Canadien de la Civilisation, devenu Musée Canadien de l'Histoire, à Gatineau en 1989. Alors, les expositions de l'Edifice commémoratif Victoria deviennent celles du Musée Canadien de la Nature, nommé suite à la Loi sur les musées faisant de l'institution une société d'Etat (Musée Canadien de la Nature, 2005). Il reste intact jusqu'en 2004 où des projets de renouvellement imposent de fermer temporairement, mais partiellement et de manière alternée, les salles d'expositions du MCN. Ce n'est que le 22 mai 2010, journée internationale de la biodiversité, qu'il ne réouvre dans son intégralité, dévoilant une rénovation majeure du bâtiment classé d'intérêt historique national (Musée Canadien de la Nature, 2010). Les espaces d'expositions sont modernisés, les accès et la sécurité du lieu sont mieux encadrés.

Désormais, c'est plus de 400 000 visiteurs annuels (Musée Canadien de la Nature, 2020) qui sont accueillis pour découvrir les expositions permanentes et temporaires du MCN. En parallèle, près de 8,5 millions de spécimens zoologiques sont conservés par l'institution au Campus du patrimoine naturel situé à Gatineau, inauguré en 1997 (Musée Canadien de la Nature, s. d.-a). Les près de 3000 spécimens de ces collections qui sont exposés sont répartis parmi les 6 salles d'expositions permanentes du musée : la Galerie des fossiles, la Galerie des mammifères, la Galerie de l'eau, la Galerie des oiseaux, la Galerie de la Terre et enfin la Galerie de l'Arctique Canada Goose depuis juin 2017.

Le projet de La Galerie des mammifères

Notre étude de cas porte plus précisément sur la portion de parcours de visite du MCN que représente la Galerie des mammifères. Située sur l'aile Ouest du troisième niveau du bâtiment de l'Édifice commémoratif Victoria, elle est généralement la seconde, ou la troisième galerie, à être visitée après la Galerie des fossiles et la Galerie de l'eau et se situe donc en début de parcours de visite. Depuis la fin des années 1950, la Galerie des mammifères est principalement reconnue pour ses dioramas historiques, composante majeure conservée lors du renouvellement du musée dans la première décennie du 21^e siècle (Musée Canadien de la Nature, s. d.-b). Ces œuvres tridimensionnelles donnent à contempler l'illusion d'animaux sauvages au milieu de leurs habitats naturels. Huit des 17 dioramas présentés aujourd'hui sont l'œuvre de Clarence Tillenius, artiste paysagiste manitobain, inspiré par les paysages magnifiques qu'il a pu contempler au cours de séjours dans les provinces canadiennes.

À l'occasion de la rénovation du MCN, les équipes optent pour la conservation de ces fameux dioramas dans la Galerie des mammifères, malgré les grands moyens mis en jeu pour ce faire. Clarence Tillenius est à nouveau contacté et conseille le grand travail de documentation des dioramas, afin d'optimiser leur manipulation (Cipera, 2012). Alors, les dioramas pesant jusqu'à 2 tonnes sont déplacés de l'aile Est à l'aile Ouest via un pont temporaire fabriqué dans l'atrium à cette occasion

(Musée Canadien de la Nature, s. d.-b). Ils sont ensuite reconstitués à l'identique dans leurs nouveaux emplacements, améliorés par la pose de vitres anti-reflets et l'élévation des plafonds, avec un renouvellement du parcours et des outils de médiations portant le même thème que précédemment : l'adaptation des mammifères (Musée Canadien de la Nature, s. d.-c). Cela a impliqué l'ajout d'une première salle dans le parcours d'exposition, portant sur l'arctique canadien. Les visiteur·se·s ont alors pu redécouvrir les dioramas dans la nouvelle Galerie des mammifères inaugurée en 2006, cette dernière ayant été parmi les premières galeries du musée à être rénovée. Depuis, l'exposition dévoile aux visiteur·se·s un espace où « les mammifères et les écosystèmes emblématiques du Canada racontent l'histoire de l'adaptation » (Musée Canadien de la Nature, s. d.-d). Ici, les dioramas de la faune canadienne viennent illustrer les caractéristiques qui définissent et unissent les espèces mammifères, et participent à sensibiliser aux différentes stratégies d'adaptation développées par ces animaux dans leurs milieux de vie.

2.2. La Galerie des mammifères

Présentation générale de l'espace : un survol

Dès en entrant dans la Galerie des mammifères, c'est non seulement la première mais également les deuxième et troisième salles de l'exposition qui sont données à être aperçues, tant les espaces de la galerie sont agencés le long d'un même corridor central (Figure 2.13). Il apparaît aussitôt que la première salle accédée est la plus épurée, la plus lumineuse, et celle dont les dernières rénovations n'ont pas conservé le style architectural original de l'édifice, avec plutôt de larges murs lisses bleus clairs⁴.

⁴ La description qui suit correspond à la salle telle qu'elle était à la réouverture du MCN en 2010. Lors des visites de l'exposition pour la présente étude, en novembre 2021, elle avait été retirée de la majorité de ses dispositifs aux fins de travaux en attente pour des raisons budgétaires. En attendant, l'espace est utilisé pour du contenu temporaire. Les descriptions suivantes, ainsi que les plans au sol ont été effectuées à partir de l'outil de visite virtuelle à 360° proposé sur le site du MCN : <https://nature.ca/fr/planifiez-votre-visite/visites>



Figure 2.13 : Entrée dans la Galerie des mammifères, telle qu'en novembre 2021

À droite de l'entrée de la galerie, un large diorama accueille les visiteur·se·s sur toute la longueur du mur (Figure 2.14). Il représente un environnement polaire enneigé, sur fond de ciel rose pâle au coucher du soleil. Un renard arctique est caché par un iceberg atteignant le plafond, tandis qu'un ours polaire est mis en position de chasse d'un phoque placé dans une petite grotte sous la surface de la glace (Figure 2.15). En effet, le niveau du faux sol glacé est surélevé, mettant les spécimens exposés hors d'accès, ce qui permet de ne pas interposer de vitre entre diorama et visiteur·se·s, hormis au niveau de la grotte du phoque. Il est même permis aux enfants de se faufiler sous le glacier pour glisser son corps dans un trou, donnant l'illusion de faire partie intégrante du diorama. Dans l'angle Nord-Ouest de la salle, un grand et haut bloc blanc irrégulier reproduit un iceberg, comme s'il s'agissait d'un élément du diorama qui sort de son cadre. À proximité, un socle blanc surélève une vitrine à hauteur des yeux des publics, présentant deux spécimens de renard, roux et arctique, accompagnés de petits textes descriptifs.



Figures 2.1411 et 2.15 : Vue globale et vue détaillée du diorama de la première salle de la Galerie des mammifères

Le reste de la zone est composée par divers éléments de médiation directe, agencés de part et d'autre du diorama et d'une reproduction d'iceberg (Annexe 4). Cinq panneaux de textes et d'images développent le sujet de l'adaptation des espèces dans leur milieu, en prenant principalement des exemples de faune arctique. Une borne d'écran tactile interactif à côté du diorama permet d'approfondir le sujet en découvrant plus en profondeur divers exemples illustratifs. Enfin, dans l'angle Sud-Ouest de la salle, une table met à dispositions quelques échantillons d'écofactes que les visiteur-se-s sont inviter à toucher. Aussi, un diaporama d'images est projeté sur le mur gauche pour faire la promotion d'un partage de photographies sur les réseaux sociaux.

La deuxième salle de la Galerie des mammifères offre un espace de déambulation beaucoup réduit dans une ambiance lumineuse plus sombre à cause des murs de couleur foncée. Les quatre dioramas disposés de part et d'autre de la salle apparaissent tous au regard en balayant la salle des yeux, mais les visiteur-se-s peuvent d'abord se diriger vers un dispositif central présentant cinq notions importantes liées aux mammifères (caractéristiques générales des mammifères, dents, lait, endothermie, poils) par le biais de textes mis en page avec des photographies et schémas, et de quelques jeux interactifs.

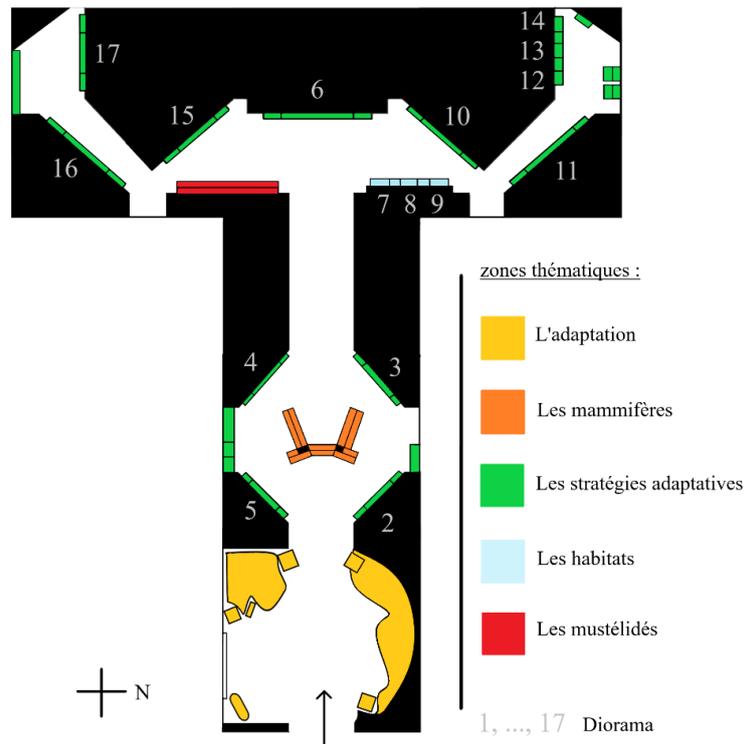


Figure 2.16 : Plan schématique de la Galerie des mammifères

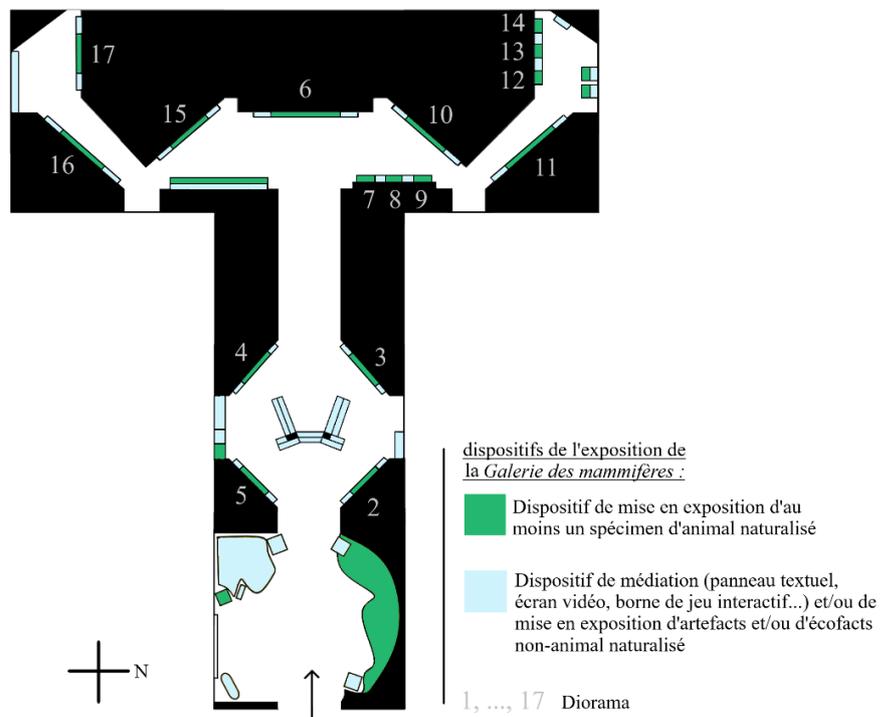
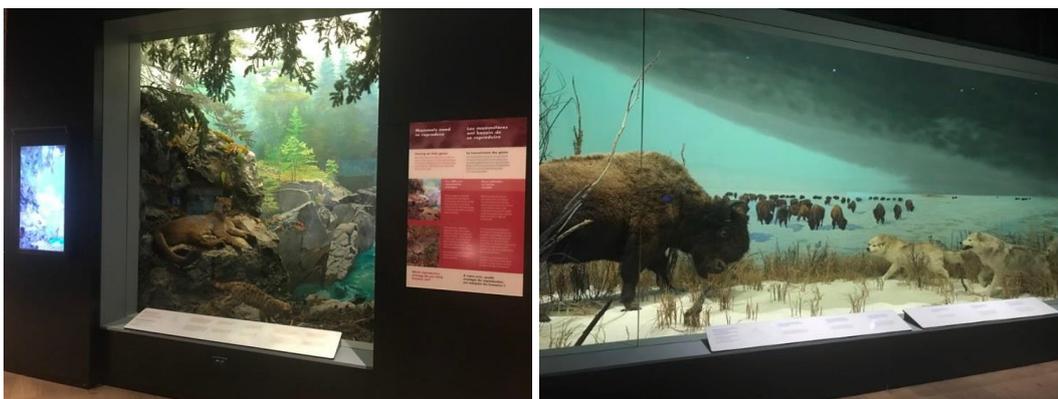


Figure 2.17 : Plan schématique des zones thématiques de la Galerie des mammifères

En faisant le tour de ce dispositif, les publics peuvent par la même occasion découvrir plus en détail chacun des quatre dioramas de cette deuxième salle (dioramas 2 à 5 des Figures 2.16 et 2.17). Chacun met en scène un ou plusieurs spécimens naturalisés, d'une ou de plusieurs espèces animales, dans le milieu naturel dans lequel elles habitent (Figure 2.18). Les animaux ne sont pas placés stoïquement de sorte que les visiteur·se·s croisent leur regard, mais plutôt comme s'ils étaient naturellement en train de disposer dans leur habitat sauvage. Les dispositifs de dioramas semblent comme incrustés dans le mur, séparant leur contenu des visiteur·se·s par une vitre. Le fond pictural tridimensionnel forme un demi-dôme à ses extrémités latérales et supérieure, afin de donner l'illusion que le paysage peint se prolonge au-delà des limites du cadre. Sur ce cadre, des informations relatives à la scène représentée et les concepts scientifiques soulevés sont agencés selon un même modèle répété de panneaux textuels et d'écrans tactiles associés à chaque unité de diorama (Annexe 4). Ainsi, les quatre dioramas de la deuxième salle permettent de développer des sous-sujets des stratégies adaptatives, soit la prédation, la recherche d'énergie, la reproduction et la protection contre les intempéries. Aussi, les deux murs latéraux entre les dioramas complètent ces derniers par quelques dispositifs de médiations, apportant des détails concernant certaines thèmes de stratégies abordées : le camouflage, pour compléter le diorama sur la protection contre les prédateurs ; l'hibernation, pour compléter le diorama sur la protection contre les intempéries ; la présence d'un placenta ou d'un marsupium, pour compléter le diorama sur la reproduction. Ce dernier est illustré par la mise en exposition d'un opossum naturalisé sur une branche, posé sur une colonne à hauteur d'œil, sous vitre.



Figures 2.18 et 2.19 : Diorama 5, et ses outils de médiation, et diorama 6 (n° d'après Figures 2.16 et 2.17)

Depuis la deuxième salle, les visiteur·se·s ont déjà une belle vue d'ensemble sur le diorama 6, le plus large de la Galerie des mammifères, où deux spécimens de loup s'opposent à un spécimen de bison, rejoint par le reste de son troupeau peint (Figure 2.19). Il est possible de s'y approcher de plus près pour mieux le contempler dans la troisième salle de la galerie qui s'avère se scinder en deux ailes. Ce diorama, tout comme les dioramas 10, 11, 15, 16 et 17, est mis en relation avec les mêmes outils de médiation que dans la deuxième salle. Toutefois, au bout de l'aile droite, la catégorie « Communication » est illustrée non pas par un seul grand diorama, comme dans les cas de figure précédents, mais par l'ensemble des dioramas 12, 13 et 14, qui sont de plus petit format. Ainsi, en plus des informations liées à leurs représentations respectives, ils sont associés à deux panneaux « Saviez-vous » au sujet des aiguilles du porc-épic et des projections de mauvaises odeurs de la mouffette. Ces deux animaux sont alors présentés naturalisés, sobrement posés sur une petite colonne, sous vitre. Quant à eux, les dioramas 7, 8 et 9, toujours de l'aile droite, illustrent chacun un habitat typique canadien et ils sont donc simplement annexés d'un court texte de présentation de l'habitat (Figure 2.20).



Figure 2.20 : Dioramas 7, 8, 9, et leurs outils de médiation (n° d'après Figures 2.16 et 2.17)

En continuant la visite du côté de l'aile gauche de la troisième salle, les visiteur-se-s peuvent notamment découvrir deux dispositifs muséographiques autres que des dioramas. Une première vitrine présente 10 espèces appartenant au taxon des mustélidés, chacune représentée par un spécimen naturalisé (Figure 2.21). Elles sont individuellement présentées par un court texte. Aucune explication ne précise comment s'inscrit conceptuellement cette présentation de mustélidés dans le scénario de visite de la Galerie des mammifères. Enfin, au bout de l'aile gauche de la troisième salle, un pan de mur est mobilisé pour exposer une multitude de crânes, de cornes et de bois de cervidés et bovidés, expliquant la présence de ces excroissances chez certains mammifères (Figure 2.22).



Figures 2.21 et 2.22 : Vitrine des mustélidés et dispositif de présentation des bois et cornes des mammifères

Aucun des dispositifs de la Galerie des mammifères ne présente d'effets lumineux ou sonores particuliers. La salle est silencieuse et les différents éléments muséographiques sont neutrement éclairés. Finalement, en sortant de la Galerie des mammifères pour rejoindre les autres espaces d'exposition du MCN, les visiteur·se·s sont invité·e·s à jeter un second coup d'œil aux spécimens de la galerie et éventuellement à se consacrer davantage aux dispositifs qu'il·elle·s le souhaitent.

Opérativité de la Galerie des mammifères

Régime de récurrences et lisibilité du circuit

Avant d'être visitée, la Galerie des Mammifères est la plupart du temps précédée par la Galerie des Fossiles et la Galerie de l'Eau dans le parcours des visiteur·se·s qui s'en tiennent classiquement à explorer le musée de son niveau le plus bas vers son niveau le plus haut. Ces expositions sont conçues indépendamment les unes des autres et ne sont pas construites sur un même modèle de médiation. Ainsi, il n'y a pas de récurrence de traits à l'échelle du musée global et les visiteur·se·s qui découvrent la Galerie des Mammifères sont invité·e·s à se familiariser avec des nouveaux codes et éléments signalétiques pour accéder aux messages signifiés par les objets signifiants.

L'élément signifiant le plus récurrent dans l'exposition est le diorama, alors unité de dispositif principal. Il y en a 17 en tout et c'est autour de ceux-ci que se formule l'agencement du discours scientifique de l'exposition et donc le reste de la muséographie. Les visiteur·se·s comprennent rapidement que c'est en circulant d'un diorama à un autre qu'ils accéderont au corps de connaissances sur l'adaptation aux conditions des milieux naturels des mammifères et sur la biodiversité canadienne, puisque chaque diorama vient illustrer un grand concept adaptatif en même temps qu'un paysage canadien et sa faune.

Il y a un fonctionnement interne à la première salle de l'exposition, représentée par un unique diorama et par des éléments muséographiques de médiation non répétés dans les deuxièmes et troisièmes salles, mais cette organisation n'empêche pas de

la lisibilité du circuit. Dans cette salle, où est développé l'unique thème du concept d'adaptation, un diorama est associé à une borne de textes à faire défiler sur écran tactile, cinq panneaux de textes et de photographies sur fond bleu, ainsi qu'une table d'écofactes à toucher. La salle entière est muséographiée en reprenant des symboles associés à l'arctique canadien : tons clairs bleutés, reconstitutions d'icebergs... Ainsi, tout l'espace d'exposition est mobilisé pour être signifiant, ce qui ne se retrouve pas dans la suite de l'exposition.

En effet, à partir de la deuxième salle, les reconstitutions de milieux naturels ne sortent pas du cadre strict de leur diorama. Les visiteur·se·s longent les murs pour découvrir les dioramas, tous accompagnés de mêmes éléments de médiation de part et d'autre : D'abord, en dessous de la vitrine, les visiteur·se·s peuvent se renseigner sur la localisation et la période de l'année à laquelle le paysage est représenté et sur l'identification et entre cinq et sept informations diverses complémentaires au sujet des espèces animales présentées et leur écologie spécifique. De plus, chaque diorama est l'occasion d'aborder un enjeu adaptatif, si possible en lien avec ce qu'il expose. Par exemple, le diorama 5, puisqu'il représente une femelle cougar et ses deux petits, illustre le thème de la reproduction (voir Figure 2.18). Alors, un panneau textuel présente une contrainte à laquelle doivent s'adapter les mammifères (« la recherche de partenaires et le soin des petits »), et un ou deux exemples de stratégies, concluant sur une question ouverte à laquelle peuvent s'amuser à répondre les visiteur·se·s (« À votre avis, quelle stratégie de reproduction ont adopté les humains ? »). De l'autre côté du diorama, en dialogue avec ce panneau textuel, un large écran tactile propose d'explorer un panel plus complet d'exemples de stratégies adaptatives entreprises par certaines espèces face à l'enjeu abordé.

Les panneaux textuels qui développent l'enjeu adaptatif illustré par leur diorama sont toujours conçus selon une même mise en page, ce qui permet une habitude de prise de connaissances. Toutefois, ces panneaux ne présentent pas de titre, ni de l'enjeu adaptatif (par exemple « Se protéger des intempéries »), ni de la zone (par exemples « Stratégies adaptatives ») qui aurait pu permettre une identification

rapide, voire immédiate, du sujet abordé. Il est donc nécessaire d'effectuer un rapprochement et un effort de lecture pour saisir le concept développé via le diorama. Aussi, ces panneaux sont colorés, parfois bleu, parfois rouge, parfois orange, mais l'analyse de ce système d'attribution d'une couleur thématique ne nous a pas permis de relever de cohérence de dénomination (« Migration » et « Locomotion » sont en mauve, ce qui peut sembler logique, mais « Communication » et « Structures Sociales » sont de deux couleurs différentes, ainsi que « Protection face aux prédateurs », rouge et le dispositif du même thème qui annexe ce diorama, nommé « Camouflage », orange) (Annexe 4). Il n'apparaît donc pas que la couleur des panneaux puisse participer à augmenter la lisibilité du parcours et à agir sur l'approche directe du diorama par les visiteur·se·s.

Cette absence de répétition du titre des zones et sous-zones et de répétition d'un système de couleur empêche toutefois de comprendre du premier coup comment situer certain des éléments autres que dioramas dans le parcours conceptuel, tels que les spécimens d'animaux isolés en face des dioramas 12, 13, 14, ou la vitrine des mustélidés. Cette dernière est l'unique dispositif qui choisit de détailler les écologies de différentes espèces d'une même famille de mammifères. La raison de ce détail n'est pas précisée, mais cela ne semble pas empêcher l'appréciation de la vitrine.

Pour conclure, le parcours de visite de la Galerie des mammifères est construit sur une récurrence de traits assez nombreux pour suffire à établir une signalétique lisible. Les visiteur·se·s intègrent rapidement comment se déplacer dans l'espace comment avoir recours aux outils que proposent les dioramas en complémentarité des signes qu'ils produisent par immédiation. Ainsi, lorsqu'il·elle·s découvrent un nouveau diorama, il·elle·s savent que le premier temps de réception affective sera suivi d'un second temps d'acquisition de connaissances, si souhaité.

Organisation autour de hauts lieux signifiants

Nombreux·se·s sont les auteur·e·s qui se sont intéressé aux dioramas comme dispositif d'exposition de spécimens d'animaux naturalisés, révélant leur forte capacité d'affecter leurs regardant·e·s. Par leur configuration matérielle, les dioramas jouent sur les perceptions du réel des visiteur·se·s et maximise l'émerveillement pour le monde parallèle auquel le spécimen objet de musée permet d'accéder, par définition. Ainsi, en tant que tels, c'est l'ensemble des 17 dioramas de la Galerie des mammifères qui pourraient être désignés comme hauts lieux signifiants. Dans le cadre de cette exposition, les spécimens sont placés en avant de représentations de leurs milieux naturels canadiens éclairés par une constante lumière du jour artificielle. Ceux-ci sont peints sur des toiles prenant la forme d'un demi-dôme, éliminant les arrêtes des murs et du plafond pour que les seules limites apparentes soient le cadre avec l'impression que le paysage s'étend derrière celui-ci. Cet arrière-plan de milieu sauvage pictural en deux dimensions tend à créer un effet de continuité avec d'illusoires éléments de décor : de fausses roches, de la fausse herbe, de faux arbres... mais surtout aucune reconstitution d'éléments appartenant au « monde civilisé » qui témoigneraient d'une quelconque activité humaine. Tout est maximisé pour que les milieux sauvages canadiens semblent vierges d'interventions humaines. Ainsi, le monde invisible originaire auquel le spécimen sémiophore permet d'accéder est d'autant plus perceptible et marquant qu'il est reconstitué de manière à confirmer que l'humain ne peut pas le voir, puisque l'humain n'y est pas représenté. Cependant, que les animaux présentés dans les 17 dioramas soient seuls ou accompagnés, ils sont toujours agencés pour donner l'illusion d'une interaction avec le milieu qui les entourent, tant un élément du paysage qu'un autre animal. Cette impression de dynamisme captive les visiteur·se·s et peut être la source de projection affective selon les interrelations découvertes. Par exemple, le diorama 5 est une fenêtre ouverte sur une activité familiale, une mère regardant jouer ses deux enfants. Il est possible, pour parent comme pour enfant, de s'identifier et de reconnaître là une scène de vie quotidienne également vécue. Les animaux représentés sont alors encore plus appréciés, car il est possible de leur reconnaître des liens d'attachements familiaux similaires aux

nôtres. De plus, lorsque les relations intra ou interspécifiques sont conflictuelles, par exemple dans le diorama 6, les visiteur·se·s sont à même de s'imaginer ce qu'il est à la veille de se passer, de parier quel animal ressortirait conquérant de cette rencontre, de ressentir de la peur face à la scène, ou encore de la pitié pour l'animal le plus vulnérable. Finalement, les dioramas donnent une sensation de privilège aux visiteur·se·s, un privilège d'être spectateur·rice·s d'une scène sauvage qu'il ne faut pas interrompre en restant passif·ve·s, dont il est possible de s'identifier aux animaux représentés et de s'imaginer le déroulé de leurs vies respectives avant et après que cette « photographie » ait été « prise » et immortalisée au musée. Dans un second temps, après avoir eu un premier contact visuel avec un de ces dispositifs, les visiteur·se·s peuvent prendre connaissance de son titre et des informations relatives aux espèces et au paysage représenté, ainsi qu'au concept scientifique associé. Après cette prise de connaissance, il est alors possible de regarder à nouveau le diorama et d'en faire une nouvelle interprétation, c'est-à-dire de percevoir de nouveaux signes de la part des spécimens.

Nous allons nous pencher sur le cas des deux dioramas de la galerie apparaissant comme les plus signifiants, afin de relever plus particulièrement les éléments muséographiques qui offrent la possibilité aux spécimens d'être producteurs d'effets de sens. D'abord, le tout premier diorama auquel les visiteur·se·s accèdent, puis le diorama central de la salle 6. Nous ferons donc l'analyse plus précise de ces deux dioramas là. Les autres dioramas, 2 à 17, hors 6, sont aussi plus ou moins signifiants les uns par rapport aux autres, notamment à cause de la sélection des espèces qui sont représentées, qui sont inégaux dans leur manière d'affecter les regardant·e·s.

Le premier diorama de la Galerie des mammifères accueille les visiteur·se·s dès leur entrée dans la galerie, les plongeant dans le milieu naturel de l'arctique canadien. Puisqu'il est situé en début de parcours, les visiteur·se·s n'ont encore acquies aucune habitude de prise de connaissance avec les dispositions du circuit. Tout est alors une source potentielle de surprise. En l'occurrence, ce premier diorama attire le regard d'abord pour sa largeur, et pour sa hauteur, puisque étalé sur tout le mur et

décoré par des éléments qui atteignent le plafond. Divers autres éléments de mobiliers de la salle ont été conçus suivant un même design que celui du diorama. En effet, les visiteur·se·s peuvent retrouver un grand bloc blanc représentatif d'un iceberg dans le coin de la salle, uniquement décoratif, ainsi qu'un banc également imitatif sur lequel il est possible de s'asseoir. Par conséquent, dans le cas précis de ce diorama, les visiteur·se·s ont tout pour se sentir immergé dans le milieu naturel qu'il représente, dès leur arrivée dans la galerie, comme si ses limites étaient repoussées et venaient englober l'ensemble de la salle. Les visiteur·se·s ne sont pas de simples regardant·e·s du diorama, mais sont invité·e·s à être également acteur·rice·s du diorama. Cet effet est maximisé par d'autres choix muséographiques. Pour commencer, on peut noter l'absence de vitre traçant les contours du dispositif. Cette absence permet une proximité aux visiteur·se·s, qui peuvent s'approcher de l'ours polaire sans sentir de séparateur physique imposer une distance. Cet accès à une proximité est encore plus signifiant lorsque les visiteur·se·s comprennent qu'ils peuvent passer la moitié supérieure de leur corps par un trou afin d'apparaître comme un·e habitant·e du milieu parmi phoque et renard polaire. Ce trou est permis par la structuration en deux niveaux du diorama : les visiteur·se·s peuvent voir le milieu naturel polaire au-dessus de la surface de l'eau et de la glace, en même temps qu'il est possible de découvrir le milieu aquatique au niveau inférieur. Ainsi, c'est tant l'ours qui chasse que le phoque qui se fait surprendre qu'il est possible de voir dans leur intégralité, chacun de leur côté ou de l'autre de la surface du sol. Cette disposition permet aux visiteur·se·s d'être détenteur·rice·s d'une omniprésence exclusive. Plus loin, un petit renard polaire se fond dans le paysage grâce à son pelage aussi blanc que neige, offrant un fort effet de surprise pour les visiteur·se·s qui le découvrent.

Un deuxième diorama hautement signifiant est le diorama n°6, qui préside la troisième salle de la galerie. Ce diorama plus grand et plus large que ceux qui l'entourent occupe une place centrale, à l'intersection des deux ailes droites et gauche de l'espace, ce qui lui permet d'être aperçu d'avance dès la visite de la deuxième salle. Il apparaît donc que la taille du diorama observé participe

proportionnellement à l'effet qu'il produit sur ses visiteur·se·s. Ce diorama est également éblouissant pour la scène qu'il représente : un bison fait face à deux loups. Le bison abaisse la tête pour mieux valoriser ses cornes, il semble prêt à charger. Les loups semblent en plein mouvement de marche, prêts pour la confrontation. Un combat va éclater. Les visiteur·se·s arrivent pile à temps, il ne leur reste plus qu'à parier sur le déroulement qui mènera à la victoire. Les loups sont redoutables et vifs, mais le bison est grand, fort, et ses cornes aiguisées ; il n'est pas facile de déterminer qui sera le meneur du combat. En arrière-plan, un troupeau de plusieurs dizaines de bisons est peint en train d'avancer dans la direction du champ de bataille, pour venir tenir main forte à celui qui se tient seul. Ainsi, la continuité entre arrière-plan pictural et avant-plan tridimensionnel participe à l'illusion de la scène et amplifie l'émotion des regardant·e·s. Si la scène était représentée quelques minutes, voire secondes, plus tard, ça ne serait pas un mais dix bisons qui s'opposeraient aux loups. Ainsi, la vision de ce diorama offre un champ de possibilité de narratifs et c'est aux visiteur·se·s de prendre parti et de s'imaginer leur propre scénario. Aussi, puisque les animaux s'opposant sont reconnus pour leur dangerosité pour l'humain, rares sont les visiteur·se·s qui souhaiteraient s'interposer et détourner l'attention de ces bêtes. Cette crainte permet de consolider l'effet produit par la présence de la vitre. Les visiteur·se·s peuvent, en sécurité, rester aux premières loges d'un spectacle impressionnant à ne pas interrompre.

Régime d'oppositions

L'exposition de la Galerie des mammifères opère très principalement sur un même modèle tout du long du circuit proposé, tel que remarqué précédemment. Ce n'est donc pas particulièrement par la mise en place d'un régime d'oppositions que les spécimens naturalisés sont valorisés. Toutefois, deux différences de mise en exposition majeures sont notifiables.

Tout d'abord, le principal changement de système de production de signes qui est effectué au cours du circuit est celui qui est vécu lors du passage de la première

salle à la deuxième salle. Bien que diorama dans un cas comme dans l'autre, le dispositif d'exposition de spécimens de la première salle est nettement différemment organisé que celui de l'ensemble des dispositifs qui suivent. Ce changement radical de recours au diorama comme élément muséographique permet de mettre en valeur la diversité des possibilités significatives des dioramas. Dans le cas de la première salle, l'absence de vitre de l'unique diorama participe à rendre impressionnante la proximité des visiteurs avec les animaux. Celle-ci est d'autant plus intensifiée à cause du trou dans lequel peuvent se faufiler les enfants pour apparaître parmi les autres éléments du milieu naturel, ainsi que de la répartition dans le reste de la salle de mobilier semblant appartenir au diorama. Cela est permis car il n'y a qu'un seul diorama qui occupe la salle. Dans le cas des deux autres salles, les dioramas se succèdent le long des murs, ne débordent pas de l'espace qui leur est réservé, et le jeu sur les sensations de proximité est imposé différemment aux visiteurs. La présence d'une vitre intensifie le rapport aux spécimens car elle donne une sensation de privilège aux visiteurs, le privilège de voir ce que personne ne voit d'ordinaire et qu'il ne faut pas perturber.

Enfin, tandis que les dioramas sont les dispositifs de mise en exposition les plus remarquables de la Galerie des mammifères, d'autres dispositifs jonchent le parcours, qu'il s'agisse de panneaux de jeux interactifs, ou de quelques spécimens de petits animaux isolés sous vitrine. Ainsi, cet espace d'exposition laisse percevoir très succinctement des alternatives à la présentation d'animaux par recontextualisation très réaliste et tridimensionnelle de leur milieu naturel. En effet, l'ensemble des autres spécimens naturalisés présentés dans l'exposition est présenté sans moindre élément illusoire de leurs habitats sauvages. Ces naturalisations contrastent avec celles des dioramas aussi parce que les animaux semblent stoïques, figés sans interaction avec un quelconque milieu, à l'exception d'un opossum sur une branche. Ils sont présentés individuellement, sur un socle qui leur est propre, voire une vitrine qui leur est propre. Enfin, les vitres qui entourent ces spécimens ne participent pas à la production de mêmes effets de sens que dans le cas des dioramas. Elles participent simplement à la protection du spécimen en le séparant physiquement des

visiteur·se·s. Donc nous observons qu'une présence de vitre accroît l'expérience esthétique du diorama, là où elle l'affaiblit dans le cas des spécimens isolés. Par conséquent, les spécimens trahissent beaucoup plus leur statut d'objets de collection, plutôt que de donner l'illusion d'animaux vivants. Nous pouvons identifier que ces agencements moindrement signifiants pour les visiteur·se·s sont recourus par les concepteur·rice·s de l'exposition lors des besoins d'illustrer des compléments d'information. En effet, le discours intelligible qu'ils soutiennent est une précision secondaire, faisant suite à une notion scientifique déjà introduite et développée dans un diorama. Finalement, c'est tant conceptuellement que muséographiquement que ces dispositifs apparaissent comme déployés secondairement.

2.4. Synthèses croisées

Par le biais de leurs expositions, le MNHN et le MCN ont élaboré un circuit d'éléments muséographiques au travers desquels les concepts de processus adaptatifs et évolutifs sont abordés pour sensibiliser à la biodiversité vivante. Dans les deux cas, cette sensibilisation se fait au moyen de la multiplication d'unités de dispositif hautement signifiant représentant un milieu naturel et sa faune, respectivement l'îlot et le diorama. L'étude sémiotique des deux espaces d'expositions a permis de mettre en lumière une différence majeure d'approche muséologique concernant l'emploi des stratégies esthétiques et stratégies communicationnelles. L'acte d'exposition *Diversité du Vivant* compartimente spatialement les sections consacrées à l'émerveillement des visiteur·se·s, devant l'abondance de spécimens d'animaux naturalisés en tant qu'objets de collection, de la section périphérique consacrée à l'acquisition de connaissance des visiteur·se·s grâce au support d'objets de culture scientifique. L'exposition de la Galerie des mammifères sensibilise à une suite logique de concepts scientifiques en même temps qu'ils sont illustrés par des fenêtres ouvertes sur les spécimens zoologiques baignant dans d'illusoires reconstitutions de leur milieux naturels.

Ces deux cas soulignent les multiples possibilités pour un musée de science naturelle de trouver un équilibre dans la tension limite-lien imposée de fait par l'expérience esthétique lors de leur conception d'exposition : l'expérience esthétique est ce qui rend accessible un discours scientifique aux visiteur·se·s, en même temps qu'elle risque de ne plus le dévoiler si elle est recourue à saturation (Rodrigues Barbosa, 2004). Dans nos cas de figure, étant donné le potentiel de forte capacité signifiante des spécimens d'animaux naturalisés, cette tension limite-lien s'est traduit par une tension entre muséologie d'objet et muséologie d'idée.

Nous allons résumer les facteurs identifiés comme encourageant l'expérience esthétique des visiteur·se·s par approche directe de spécimens d'animaux naturalisés exposés dans les îlots et dioramas. Par la suite, cela sera brièvement mis en relief avec les contextes historiques respectifs à ces musées nationaux pour noter l'importance des discours culturels sociétaux dans les signes reçus lors de la rencontre avec un animal, et donc dans les choix d'agencement en amont.

L'ensemble des îlots de la GGE donne à voir une abondance de grands animaux comme représentants de la biodiversité mondiale, dont la sélection pour leur capacité signifiante a été priorisée sur l'exhaustivité (2 milieux sur les 4 appartiennent au continent africain). Ils sont décontextualisés, tant intelligiblement car leurs outils de médiation sont discrets et concis, que scénographiquement, hormis par la diffusion de sons et de lumières stimulant l'empathie des visiteur·se·s. Ainsi, c'est la composante temporelle des milieux qui est mise de l'avant, priorisée à la modélisation de leur composante spatiale : les animaux ne sont pas agencés les uns par rapport aux autres tels qu'ils pourraient l'être en milieu sauvage, ni par rapport à d'autres éléments représentatifs de ce milieu. Ils s'offrent alors entièrement à la vue des visiteur·se·s, qui se sentent enfin proches de l'inapprochable, sans vitres interposées. La GGE résulte donc en une exposition de spécimens d'animaux naturalisés abstraite et esthétisante.

Quant à eux, l'ensemble des dioramas de la Galerie des mammifères, émerveille pour sa fidèle reconstitution en 17 tableaux de la biodiversité d'une zone

géographique établie : le Canada. Ces représentations quasi-illusoires tridimensionnelles figent dans le temps de majestueux spécimens d'animaux naturalisés pour les rendre enfin observables derrière leurs vitres, comme des fenêtres sur la faune derrière lesquels les visiteur·se·s sont caché·e·s pour ne pas interrompre le spectacle de la nature. Dans ces décors, les spécimens sont agencés réalistement, dans le sens qu'il semble exister une probabilité que ces individus en milieux naturels soient dans de telles figurations lors d'interactions avec d'autres individus. Ainsi, le nombre de spécimens exposés est crédible par rapport à l'*a priori* populaire, et c'est cette parcimonie qui participe à donner leur pouvoir signifiant aux animaux naturalisés et aux dioramas. Des connaissances scientifiques sont visiblement annexées au dispositif, principalement sous forme de textes, ce qui permet aux visiteur·se·s les plus curieux·se·s de découvrir les spécimens en anticipant qu'il·elle·s s'apprêtent à apprendre des faits divers surprenants sur le mode de vie des animaux représentés. La Galerie des mammifères résulte donc en une exposition de spécimens d'animaux naturalisés juste et figurative de leur esthétique *naturelle*.

Il nous faut noter également une différence d'effets de sens procurés par les architectures des espaces d'exposition qui n'a pas été discutée jusque-là. L'un étant ouvert sur quatre niveaux plafonnés par une verrière, l'autre étant une galerie au plafond relativement bas et aux murs foncés. Une étude sémiotique comparative approfondie pourrait être menée à ces sujets architecturaux exclusivement, pour analyser l'influence qu'ils exercent sur l'expérience esthétique des visiteur·se·s (Tzortzi, 2016 ; Yanni, 1999).

Les deux institutions ont été choisie à partir de plusieurs critères communs, permettant par la suite d'être des leviers d'identification des points de différenciation. Le premier critère commun choisi a été, aussi évident soit-il, l'exposition de spécimens d'animaux naturalisés. Or, avant même leur muséographie, les spécimens ont été soumis à un processus de sélection. On observe ainsi que les deux faunes représentées par les expositions ne sont pas les mêmes : des animaux non français, c'est-à-dire exogènes, dans le musée français,

des animaux canadiens, c'est-à-dire indigènes, dans le musée canadien. Quelle interprétation faire de ces sélections, souvent à l'image des collections détenues par l'institution ?

La vague exploratoire et expansionniste française de la fin du 19^e siècle a correspondu à une croissance des collections zoologiques du MNHN de 650 000 à 8,5 millions entre 1858 et 1921 (Bonneuil, 1999, p. 152). En effet, les naturalistes ont vu dans l'étalement du territoire français la possibilité d'étendre leurs activités de recherche à des faunes et flores jusque-là inconnues, constituant au passage un réseau de collecteur·se·s amateur·rice·s, entre autre encouragé·e·s par la publication du manuel *Instruction pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies, sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle* (1824). « En se faisant voyageur, chacun peut contribuer à cette grande et noble entreprise de dévoilement du monde, décrire une région blanche sur la carte, trouver une plante ou un animal nouveau et, qui sait, voir son nom un jour inscrit en bas d'un échantillon exposé dans les galeries ou les serres » (Bonneuil, 1999, p. 158). Alors, non seulement le MNHN collecte, mais il expose la richesse naturelle exotisée de ces territoires inédits.

« Par la façon dont elles donnent à voir le monde et mettent en scène une nature dévoilée, dominée, merveilleuse et utile, les expositions permanentes du Muséum participent également à la formation des mentalités d'une nation colonisatrice. La grande galerie de zoologie, inaugurée en 1889, riche de plus d'un million de spécimens, offre un panorama des animaux du monde. L'aménagement du hall central donne lieu à de multiples projets (dont un d'inspiration évolutionniste), mais c'est finalement la présentation spectaculaire — donnant la vedette aux chameaux et dromadaires, rhinocéros, hippopotames, éléphants (dont plus de 60 000 sont abattus en Afrique entre 1860 et 1880) et girafes — qui est imposée par Milne-Edwards. Ces animaux, envoyés par des administrateurs des colonies volontiers chasseurs, dessinent les contours d'un exotisme spectaculaire et conquérant, offert à la consommation du visiteur » (Bonneuil, 1999, p. 159).

De ce fait, le MNHN contribue à forger la culture de l'entreprise coloniale par la spectacularisation des animaux exogènes. Ceux-ci sont le moyen de représenter à la société française « un espace, une nature, voire une réalité impériale, aux contours autrement éphémères et intangibles » (Lajoinie Dominguez, 2020, p. 302), mais également une puissance sur l'altérité. Aujourd'hui, la symbolique associée à la représentation de ces animaux est encore systémiquement résiduelle, sans que beaucoup des visiteur·se·s de l'institution, ou même de concepteur·se·s d'exposition, ne se le formulent. C'est en contextualisant la multiplication du nombre de spécimens zoologiques, surtout africains, dans les collections et dans les expositions du MNHN qu'il est possible de comprendre pourquoi ces animaux sont aujourd'hui encore les spécimens dont l'agencement est le plus signifiant, longtemps après le relâchement des liens du Muséum avec les acteurs de la colonisation lors de la première moitié du 20^e siècle (Bonneuil, 1999, p. 165). Cependant, c'est surtout par le biais de la présentation d'animaux davantage français et européens dans les actes d'expositions *L'Homme, facteur d'évolution* et *L'évolution de la vie* aux niveaux 3 et 4 que la GGE répond aux intentions du MNHN d'être « une référence pour ce qui touche aux enjeux écologiques, en particulier des relations entre sociétés humaines et biodiversité » (Muséum national d'Histoire naturelle, 2019, p. 6) dans un Anthropocène qui bat de l'aile.

Quant à lui, le MCN tient les racines de ses collections zoologiques dans l'histoire du pays dont il est mandataire, le Canada. Le Canada est un pays fondé par les européens sur des territoires non cédés, au 16^e siècle avec la fondation de la Nouvelle-France. Aussitôt, un des enjeux des nouveaux·lles arrivant·e·s a été de s'accommoder à la faune environnante pour s'étendre sur le territoire, après avoir quitté des pays dont la biodiversité sauvage, repoussée loin des villes, ne compte pas autant de grands mammifères. Au début du 20^e siècle, la conquête militaire d'Amérique du Nord est en grande partie achevée et les milieux naturels ne sont plus aussi rudes qu'auparavant. Toutefois, c'est avec nostalgie qu'est gardée en mémoire la période d'acquisition de savoirs et d'emprise sur un environnement dangereux. La taxidermie devient alors un outil de promulgation de la maîtrise des

animaux sauvages, et offre un prétexte à la chasse et à la re-confrontation aux milieux naturels (Wakeham, 2008). Sous le prisme du Banff Park Museum construit en 1903, Wakeham met en valeur le rôle joué par les musées d'histoire naturelle canadiens dans la glorification de l'ascendant humain sur la faune locale. Cette glorification passe par une spectacularisation des spécimens, c'est-à-dire par une mise en exposition hautement signifiante. Aussi, Wakeham soutient que cette romantisation muséale de la faune locale permet une occultation des violences coloniales envers les peuples autochtones, ce qu'elle nomme un « remembering to forget », « se souvenir pour oublier » (Ibid., p. 84). Finalement, en retraçant ce contexte historique, il ne semble pas anodin que les dioramas de la Galerie des Mammifères, construits vers 1950, présentent une faune exclusivement indigène, après une période marquante d'acquisition de spécimens entre 1920 et 1939 (Khidas, 2012). Ces dispositifs apparaissent comme des fenêtres derrière laquelle la société peut apercevoir les bêtes qui rôdent dans les parages, dont il est ordinairement dangereux de s'approcher, mais qui ont été maîtrisées aux fins de l'exposition⁵. Aujourd'hui toutefois, la phrase d'accroche de la Galerie des Mammifères, « Venez explorer la farouche beauté du Canada et approchez-vous d'animaux sauvages » (Musée Canadien de la Nature, s. d.-b), reste en cohérence avec les missions contemporaines du musée, tel que le partage de connaissances au sujet de la nature locale à des fins d'écoresponsabilisation des visiteurs. Par exemple, le MCN a récemment élargi l'étendue des zones géographiques et faunes canadiennes représentées dans l'ensemble des galeries afin de mettre plus en avant les écosystèmes arctiques.

⁵ Dans l'étude du cas de la Galerie des Mammifères du MCN, les effets de signes produits par la mise en exposition d'animaux dans des dioramas semblent jouer en faveur de ceux produits par la présentation d'animaux indigènes. Cependant, il est à noter que certains autres musées ont recours à la mise en exposition par dioramas pour présenter des spécimens d'animaux naturalisés exogènes et exotisés, à commencer par le American Museum of Natural History. D'autres ont recours à la mise en exposition de spécimens d'animaux naturalisés indigènes abondants et pour la plupart décontextualisés de leur milieu naturel, tel que le Banff Park Museum. Ces deux phénomènes ne sont donc pas antithétiques.

Ce que souligne cette courte mise en contexte de deux des nombreux pans de l'histoire des animaux muséalisés, c'est avant tout que leur présence dans les collections d'un musée n'est pas un phénomène aléatoire. Aussi, leur présence, ou leur absence, dans les salles d'exposition est souvent au moins partiellement influencée par des symboles signifiants implicitement cultivés au fil des siècles, y compris par d'autres médias que les musées. Qu'ils soient initialement liés à un bagage colonial, religieux, mythologique, etc., d'un pays ou d'une région, les discours culturels jouent un rôle majeur dans l'expérience esthétique des visiteur·se·s lors de leur rencontre avec les spécimens, parmi l'ensemble des autres facteurs que notre analyse sémiotique a relevé. Il apparaît donc évident que les musées de sciences naturelles jouent un rôle dans la représentation de ceux-ci, et qu'ils ont le pouvoir de cultiver ou de s'affranchir de certains symboles portés par les formes animales. Autrement dit, à long terme, les musées de sciences naturelles ont le pouvoir d'exercer une influence sur la production d'effets de sens liés à la charge symbolique de spécimens d'animaux naturalisés.

CONCLUSION

Chaque spécimen d'animal naturalisé exposé porte la potentialité de transmettre à l'humain percepteur un puissant jeu d'affects, mis en lumière en épluchant les trois strates de forces expérientielles identifiées. En effet, l'expérience esthétique procurée par la rencontre avec le spécimen est tant le fait du processus de naturalisation, que le fait de la forme animale représentée et le fait de sa disposition dans l'espace muséal.

La première de ces trois strates fait cas des effets de sens produits selon le taux de vérisimilitude de la taxidermie avec la représentation populaire de l'animal, ainsi que selon les cadres technologiques et légaux qui ont permis matériellement à la naturalisation d'avoir été préparée puis conservée telle qu'elle l'est. Le sujet percepteur peut alors être plus ou moins affecté par la proximité figée de la peau animale, l'ambiguïté ontologique de l'objet obtenu et les réflexions quant à la mort induites.

La seconde strate considère le rapport émotionnel à la forme animale représentée, cette forme animale étant issue d'un processus conscient ou inconscient de sélection, en fonction de ses qualités expressives, son degré d'altérité et de distanciation avec l'humain, ses symboles et discours culturels et politiques portés. Par conséquent, l'étude de cette strate soulève également la question du rapport aux formes animales qui ne sont *pas* sélectionnées pour être représentées.

Enfin, une ultime strate recouvre les effets de sens produits par la disposition dans l'espace du spécimen, sa mise en valeur et sa juxtaposition à d'autres spécimens et éléments muséographiques, résultats de prises de décisions liées aux intentions institutionnelles, tel qu'observé dans les cas de la Grande Galerie de l'Évolution du MNHN et de la Galerie des Mammifères du MCN. Classiquement, ces prises de décisions sont corrélées aux paradigmes scientifiques en vigueur, qui régulent la recherche et la diffusion de la connaissance. Ainsi, les décisions de mises en exposition et les stratégies esthétiques employées dépendent de l'importance

relative des récits descriptifs, biographiques et de mise en garde qui sont souhaités être transmis par les spécimens. Il s'avère que ces récits sont irrémédiablement non objectifs car ils sont le fait de constructions intellectuelles liées aux individus qui les produisent.

Pour conclure, les modalités propres à chacune des trois strates identifiées sont autant de paramètres venant intensifier ou limiter la profusion émotionnelle face à un spécimen d'animal naturalisé. Cependant, plutôt que de faire effet de sens *par essence*, de manière *intrinsèque*, il est apparu que les paramètres identifiés ont une influence relative selon l'épistémè scientifique et culturel et les systèmes symboliques en vigueur lorsque s'inscrit la rencontre perceptive. Finalement, seule une analyse approfondie du réseau d'éléments qui ont articulé l'existence et la manipulation d'un spécimen particulier révèle les discours construits implicites qui participent à apprécier ou non son expérience esthétique. Et, c'est justement toute la puissance expérientielle de l'approche directe du spécimen d'animal naturalisé qui invisibilise le système de constructions intellectuelles à sa source (Poliquin, 2012, p. 109). Le pouvoir de la taxidermie réaliste au musée de sciences naturelles réside dans sa capacité d'engendrer un lot d'émotions spontanées qui cache bien les ficelles de sa manipulation, voire instrumentalisation. Alors, la réception de cette exaltation des sens, ou son rejet, dépend de la manière dont le·a visiteur·se est capable d'interpréter ce qu'il ou elle perçoit en premier lieu.

« L'expérience dépend de la capacité du spectateur à jongler entre l'appréciation de la machinalité obstinée d'un animal et les lectures ou critiques qui en découlent. Si, comme l'a soutenu Haraway, les visiteurs de l'African Hall des années 1930 ont vécu une relation complexe entre la propagande impériale et les préjugés masculins, ainsi que le baume psychologique de la nature et l'émerveillement des animaux exotiques, nos rencontres du nouveau millénaire sont nécessairement aussi complexes, condensant des messages inattendus qui cohabitent [...]. Les rencontres avec la taxidermie combinent un large éventail de discours : les usages et les abus de la nature, la validité des matériaux de l'histoire naturelle descriptive, la trajectoire historique des créatures particulières exposées, les mécanismes

culturels qui chorégraphient cette trajectoire, les relations entre les espèces, y compris les humains [...] » [Notre traduction] (Poliquin, 2008, p. 132).

Un enjeu muséal contemporain semble être de savoir comment affranchir les musées de sciences naturelles occidentaux de leurs passés éthiquement chargés et des constructions normatives créant des disparités entre les animaux représentés, si telle est leur intention. À ces fins, l'expérience esthétique produite par les spécimens d'animaux naturalisés ne pourrait définitivement plus être utilisée comme un puissant instrument d'invisibilisation de ses propres mécanismes, mais un moment de libre appréciation ou non appréciation émotionnelle à titre très individuel. En ce sens, des tentatives sont déjà initiées, tels que le démontrent les quelques exemples susnommés de musées procédant à une mise-en-abîme muséale en commentant leurs propres dynamiques passées. Toutefois, Mieke Bal considère que ce processus d'autoréflexivité historique n'est pas assez poussé. Elle suggère plutôt que l'histoire partagée par les musées de sciences naturelles soient celle des pratiques représentationnelles, exercées par le biais de mécanismes de pouvoir et de détention de la connaissance, « l'histoire de l'évolutive, mais toujours actuelle, collusion entre le privilège et la connaissance, entre la possession et la mise en exposition, entre le stéréotype et le réalisme » [Notre traduction] (Bal, 1996, p. 49). Toutefois, en abolissant toute spectacularisation de l'ascendant de l'humain sur l'animal et son milieu, et en recontextualisant totalement les coulisses de la pratique taxidermique, l'œil humain sera-t-il toujours capable de se délecter de la forme animale naturalisée et muséalisée ? Cela conduirait-il à une expérience esthétique collective si négative qu'elle aboutirait à la disparition totale du spécimen naturalisé dans les espaces d'exposition ? Ou au contraire cela mènerait ultimement l'appréciation la plus pure de la diversité des créatures vivantes, tel que tant souhaité par Adolf Portmann ?

« Et c'est ainsi que je parle de cette foi en la splendeur de l'apparence animale, en la profondeur de ses mystères, qui se révèlent à celui qui se consacre avec ouverture d'esprit et du cœur au pouvoir de l'impression de ces formes » [Notre traduction] (Portmann, 1990, p. 157).

ANNEXES

Annexe 1– Tableau moyennant le nombre de visiteur·se·s du MNHN et de la GGE depuis 2010

	Grande Galerie de l'Evolution	Muséum National d'Histoire Naturelle
2010	731078	2057736
2011	737623	2278810
2012	778225	2162024
2013	750676	2062696
2014	769730	3618936
2015	691572	2981875
2016	606852	2645925
2017	691388	2776611
2018	712178	3206370
2019	836587	3206155
Moyenne	730590,9	2699713,8

Source : Rapports d'activités du MNHN des années 2010 à 2019

**Annexe 2– Tableau de notes personnelles concernant la progression
d’ambiances lumineuse et sonore globales de la Grande Galerie de
l’Évolution**

Temps de la journée représenté	Ambiance lumineuse globale	Ambiance sonore globale
Aube	Bleu foncé lumineux → Mauve → Rose	Silence → Premiers chants d’oiseaux
Matin	Rose → Jaune → Vert clair, avec quelques touches résiduelles de Rose	Oiseaux + Bruits de mammifères de plus en plus fréquents et forts (pas de buffles qui râclent le sol, barrissements d’éléphants, etc.) + Bruits d’insectes volants, comme des mouches.
Jour (thème principal)	Vert clair → Vert foncé	Identique à précédemment + Cris de singe.
Orage	Vert foncé → Bleu avec touches distinctes de Jaune → Bleu foncé, avec apparitions vives d’éclairs blancs de plus en plus importants.	Identique à précédemment → Absence de sons d’animaux et élévation du niveau sonore global : coups de tonnerres de plus en plus forts, pluie.
Accalmie	Bleu foncé → Gris clair → Apparition des couleurs de l’arc-en-ciel sur l’ensemble de la verrière	Calme, grand silence, assez long → Retour chants d’oiseaux → Retour bruits d’éléphant, de mammifères.
Tombée de la nuit	Fondu progressif vers Orange → Rouge, longtemps → Violet/Bleu/Rouge	Identique à précédemment, puis de plus en plus silencieux → Quelques roucoulements, piailllements animaux → Chants d’oiseaux nocturnes, hululements, croassement
Nuit	Violet/Bleu foncés → Bleu foncé mais lumineux	Identique à précédemment + Sifflements de serpents, stridulations de criquets et chants d’autres insectes + Quelques derniers bruits de mammifères espacés → Silence

**Annexe 3– Dispositifs des quatre zones de la section *Milieux terrestres* de la
GGE**

Zone	Dispositif muséographique	Espèces représentées	Autres éléments de médiation de concepts scientifiques reliés, hors cartels d'identification
Arctique et Antarctique	Îlot	6 mammifères	2 bornes de jeu interactif : informe des adaptations au froid de quelques animaux des pôles
	Îlot linéaire	21 oiseaux	
Savane africaine	Îlot « caravane »	53 mammifères 3 oiseaux 2 reptiles	2 bornes de jeu interactif : informe du manque de nourriture du milieu sec, sauf lors de la saison des pluies 1 panneau « Savane africaine », avec court texte sur les conditions du milieu et carte 1 panneau « Diversité, adaptations », avec court texte sur les adaptations au milieu 1 « arbre généalogique » des mammifères 4 écrans de projection de vidéos du milieu naturel
	3 Vitrines	9 oiseaux 3 reptiles	1 panneau « Savane africaine », avec court texte sur les conditions du milieu et carte
	Isolés	1 oiseau 1 mammifère	Aucun élément, absence de cartels d'identification, absence d'indication de la zone appartenue
Désert saharien	Îlot	10 mammifères 1 oiseau 2 reptiles	2 écrans de projection de vidéos du milieu naturel 1 panneau « Désert saharien », avec court texte sur les conditions du milieu et carte 1 panneau « Diversité, adaptations », avec court texte sur les adaptations au milieu
	3 Vitrines	24 oiseaux 5 reptiles	1 panneau « Désert saharien », avec court texte sur les conditions du milieu et carte
Forêts tropicales d'Amérique	Îlot	11 mammifères 4 reptiles 1 oiseau	1 panneau « Forêts tropicales d'Amérique », avec court texte sur les conditions du milieu et carte 1 panneau « Diversité, adaptations », avec court texte sur les adaptations au milieu 1 écran de projection de vidéos du milieu naturel
	Îlot linéaire	5 oiseaux	
	4 Vitrines	57 oiseaux 7 mammifères 3 reptiles	1 panneau « Forêts tropicales d'Amérique », avec court texte et carte
	Module arbre de la biodiversité	9 singes 8 oiseaux 4 mammifères 5 espèces non identifiées	1 borne d'écran tactile présentant l'identification des espèces exposées (non disponible lors des visites de l'exposition en juillet 2021)

Annexe 4- Concepts et dispositifs associés aux dioramas de la Galerie des mammifères

Zone	Concept scientifique indiqué, et couleur du panneau textuel principal	N° et Nom du diorama associé (n° d'après Figures 2.16 et 2.17)	Autres dispositifs et éléments de médiation de concepts scientifiques reliés
L'adaptation	L'adaptation	N° 1 – Nom non indiqué. Représente : 1 ours polaire, 1 phoque, 1 renard arctique	5 panneaux de présentation 1 écran interactif 1 vitrine avec renard roux et renard polaire 1 table « Traits distinctifs » et « Faits étonnants » avec artefacts et écofacts à toucher 1 élément de décor <i>iceberg</i> détaché du diorama
Les stratégies adaptatives	Protection contre les prédateurs	N°2 – Une famille de castors se prépare à l'hiver	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama 1 dispositif supplémentaire avec 1 panneau de présentation et jeu
	Energie	N°3 – Deux ours juvéniles errent à la recherche de nourriture, pendant qu'un pika se met à l'abri	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	Se protéger des intempéries	N°4 – Deux lièvres arctiques se reposent	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama 1 dispositif supplémentaire avec 1 panneau de présentation et jeu
	Reproduction	N°5 – Des petits cougars découvrent un campagnol sous l'œil attentif de leur mère	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama 1 dispositif supplémentaire avec 1 panneau de présentation et jeu et 1 vitrine avec opossum
	Prédateur et Proie	N°6 – Loups s'attaquant à un énorme bison	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	Structure sociale	N°10 – Un groupe de bœufs musqués tient tête au chien husky d'un chasseur	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	Migration	N°11 – Une horde de caribous en migration vers ses quartiers d'hiver dans le nord de la Saskatchewan	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	Communication	N°12, 13, 14 – Noms non indiqués. Représentent respectivement : 1 spermophile arctique, 1 écureuil gris de l'est, 1 pika à collier	2 panneaux de présentation 3 cartels, car 1 par diorama 1 écran interactif 2 dispositifs « Saviez-vous que ? » avec 1 panneau textuel et 1 vitrine chaque, avec 1 porc-épic et 1 mouffette
	Alimentation	N°15 – Un orignal en quête de nourriture avance dans la neige profonde	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	Locomotion	N°16 – Une petite troupe d'antilopes aux aguets scrutent l'horizon	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
	La séduction et l'accouplement	N°17 – Trois mouflons de Dall mâles escaladent le mont Sheep au Yukon	1 panneau de présentation 1 écran interactif 1 cartel du diorama
Les habitats	Habitats	N°7, 8, 9 – Habitat de prairie, Habitat aquatique, Habitat forestier	2 panneaux de présentation, totalisant 3 textes, 1 par habitat représenté

MÉDIAGRAPHIE

- Albert, C., Luque, G. M. et Courchamp, F. (2018). The twenty most charismatic species. *PLoS ONE*, 13(7). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199149>
- Allers, R. et Minkoff, R. (1994). *The Lion King* [Film d'animation]. Walt Disney Pictures.
- Aloi, G. (dir.). (2018). *Speculative Taxidermy*. Columbia University Press.
- Alpers, S. (1991). The Museum as a Way of Seeing. Dans I. Karp et S. D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display* (p. 25-32). Smithsonian Institution Press.
- Amato, S. (2015). *Beastly possessions: Animals in Victorian consumer culture*. University of Toronto Press.
- Andrews, E. (2012). Reflexive Displays: Interpreting Taxidermy Practice. *NatSCA News*, 23, 59-63.
- Anonyme. (1973). Colloque « Musée et environnement », organisé par l'ICOM, Bordeaux, Istres, Lourmarin, Paris, 25-30 septembre 1972. *Museum*, XXV(1/2), 119-120.
- Asma, S. T. (2001). *Stuffed Animals and Pickled Heads : The Culture and Evolution of Natural History Museums*. Oxford University Press.
- Atwood Lawrence, E. (1993). The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat Out of Hell: Animal Symbolism as Cognitive Biophilia. Dans S. R. Kellert et E. O. Wilson (dir.), *The Biophilia Hypothesis* (p. 301-341). Island Press.
- Baker, S. (2000). *The Postmodern Animal*. Reaktion Books.
- Bal, M. (1996). *Double Exposures : The Subject of Cultural Analysis*. Routledge.
- Bann, S. (2003). The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. Dans A. McClellan (dir.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium* (p. 117-132). Blackwell Publishing Ltd.
- Bélisle, J. (2009). Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités. *ETC*, (86), 14-19.
- Berti, E., Monsarrat, S., Munk, M., Jarvie, S. et Svenning, J.-C. (2020). Body size is a good proxy for vertebrate charisma. *Biological Conservation*, 251. <https://doi.org/10.1016/j.biocon.2020.108790>

- Billet, P. (2002). Le régime juridique de la taxidermie en France. *La lettre de l'Ocim, HS n°3*, 83-88.
- Bitgood, S. et Patterson, D. (1987). Principles of Exhibit Design. *Visitor Behavior*, 2(1), 4-6.
- Boitard, P. (1881). *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur. Taxidermie: Préparations des pièces anatomiques contenant l'art d'empailler et de conserver les animaux vertébrés et invertébrés; de préparer les végétaux et les minéraux; de faire les préparations anatomiques; de conserver les cadavres temporairement ou définitivement*. Roret.
- Bonneuil, C. (1999). Le Muséum national d'histoire naturelle et l'expansion coloniale de la Troisième République (1870-1914). *Revue française d'Histoire d'Outre-mer*, 86(322-323), 143-169. <https://doi.org/10.3406/outre.1999.3720>
- Brady, E. (2014). Aesthetic Value and Wild Animals. Dans M. Drenthen et J. Keulartz (dir.), *Environmental Aesthetics : Crossing Divides and Breaking Ground* (p. 188-200). Fordham University Press.
- Brenna, B. (2013). The Frames of Specimens: Glass Cases in Bergen Museum Around 1900. Dans L. E. Thorsen, K. A. Rader et A. Dodd (dir.), *Animals on Display : The Creaturely in Museums, Zoos, and Natural History* (p. 37-57). The Pennsylvania State University Press.
- Brunner, C. (2012). Immediation as process and practice of signaletic mattering. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18154>
- Burke, E. (1968). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (2^e éd.). University of Notre Dame Press.
- Buytendijk, F. J. J. (1952). *Traité de psychologie animale* (A. Frank-Duquesne, trad.). Presses universitaires de France.
- Cardoso, M. F. (2012). *The Aesthetics of Reproductive Morphologies* [Thèse de doctorat, The University of Sydney].
- Cipera, L. (2012, 1^{er} février). Diorama Artist Clarence Tillenius. *Canadian Museum of Nature Blog*.
- Clair, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Café Voltaire.
- Clark, K. (1977). *Animals and Men : The Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*.

- Comité d'histoire naturelle. (2017). *Manifeste du Muséum : Quel futur sans nature ?* Éditions du Muséum National d'Histoire Naturelle, Reliefs Éditions.
- Cooper, N., Bond, A. L., Davis, J. L., Portela Miguez, R., Tomsett, L. et Helgen, K. M. (2019). Sex biases in bird and mammal natural history collections. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 286, 8. <https://doi.org/10.1098/rspb.2019.2025>
- Dalla Bernardina, S. (2013). Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées. *Terrain*, 60, 56-73. <https://doi.org/10.4000/terrain.15076>
- Daston, L. et Park, K. (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. Zone Books.
- Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan.
- Desmond, J. (2002). Displaying Death, Animating Life : Changing Fictions of « Liveness » from Taxidermy to Animatronics. Dans N. Rothfels (dir.), *Representing Animals* (p. 159-179). Indiana University Press.
- Diderot, D. et D'Alembert, J. L. R. (1751). Cabinet. Dans *Encyclopédie* (1^{re} éd., vol. 2, p. 488-493).
- Doutremépuich, C. (2017). L'appropriation du modèle du Louvre par les musées de province au tournant du XIXe siècle. *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11. <https://doi.org/10.4000/cel.794>
- Ducarme, F., Luque, G. M. et Courchamp, F. (2013). What are « charismatic species » for conservation biologists ? *BioSciences Master Reviews*, 8.
- Ducharme, E. et Thiney, J. (2002). Les collections d'animaux naturalisés et leur enrichissement. *La lettre de l'OCIM*, HS n°3, 91-93.
- Duchesne, R. et Carle, P. (1990). L'ordre des choses : cabinets et musées d'histoire naturelle au Québec (1824-1900). *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 44(1), 3-30. <https://doi.org/10.7202/304861ar>
- Dudley, S. (2012). Encountering a Chinese horse: Engaging with the thingness of things. Dans S. Dudley (dir.), *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things* (p. 1-15). Routledge.
- Duffau, G. (2017). Les matériaux de mise en forme des spécimens naturalisés. *La Lettre de l'OCIM*, 169. <https://doi.org/10.4000/ocim.1734>
- Dufresne, L. (1803). Taxidermie. Dans *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle* (vol. 21, p. 571). Chez Deterville.

- Findlen, P. (1996). *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press.
- Galangau-Quérat, F., Vitale, D. et Petter, F. (1997). La classification des espèces dans la Grande Galerie de l'Évolution. *Bulletin de l'Académie Vétérinaire de France*, 150(3), 261-268. <https://doi.org/10.4267/2042/63740>
- Gargam, A. (2009). Savoirs mondains, savoirs savants : les femmes et leurs cabinets de curiosités au siècle des Lumières. *Genre & Histoire*, 5. <https://journals.openedition.org/genrehistoire/899>
- Gould, S. J. (1979). Perpetual youth : Mickey Mouse mimics evolution. *New Scientist*, 82(1158), 832-834.
- Gould, S. J. (1994). Cabinet museums revisited : jam-packed Victorian displays still contain up-to-date messages. *Natural History*, 103(1), 12-20.
- Gourdin, H. (2008). *Le Grand Pingouin : Biographie*. Actes Sud.
- Gouvernement de la République française. (2001, 3 octobre). *Décret n°2001-916 relatif au Muséum national d'histoire naturelle*.
- Griveau, M. (1930). *Histoire esthétique de la nature. Les animaux supérieurs (mammifères), la figure humaine* (vol. 3). Guillon.
- Hancock, E. G. (1874). One of those dreadful combats: a surviving display from William Bullock's London Museum 1807-1818. *Museums Journal*, 79(1), 175-175.
- Haraway, D. (1984–1985). Le patriarcat de Teddy Bear : taxidermie dans le jardin d'Éden, New York, 1908-1936. Dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (N. Magnan, trad., p. 145-218). Editions Exils.
- Harman, G. (2007). *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*. Open Court.
- Hornaday, W. T. (1891). *Taxidermy and Zoological Collecting : a complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sports-man, and traveller*. C. Scribner's sons.
- International Commission of Zoological Nomenclature. (1999a). 72.4.5. Dans *International Code of Zoological Nomenclature* (4^e éd.). Récupéré le 5 octobre 2021 de <https://code.iczn.org/?frame=1>
- International Commission of Zoological Nomenclature. (1999b). 73.1. Holotypes. Dans *International Code of Zoological Nomenclature* (4^e éd.). Récupéré le 5 octobre 2021 de <https://code.iczn.org/?frame=1>

- International Council of Museums. (2006, juin). Working group on the art of taxidermy and its cultural heritage importance. *Natural History Committee Newsletter*, 1-6.
- Jerdan, W. (1866). *Men I have Known*. Routledge.
- Jones, O. (2000). (Un)ethical geographies of human-non-human relations, encounters, collectives and spaces. *Animal Spaces, Beastly Places : New Geographies of Human-Animal Relations*, 269-291.
- Kamcke, C. et Hutterer, R. (2015). History of Dioramas. Dans S. D. Tunnicliffe et A. Scheersoï (dir.), *Natural History Dioramas : History, Construction and Educational Role* (p. 7-21). Springer.
- Kellert, S. R. (1993). The Biological Basis for Human Values of Nature. Dans S. R. Kellert et E. O. Wilson (dir.), *The Biophilia Hypothesis* (p. 42-69). Island Press.
- Kellert, S. R. et Wilson, E. O. (dir.). (1993). *The Biophilia Hypothesis*. Island Press.
- Khidas, K. (2012). La collection de mammifères du Musée canadien de la nature : 100e anniversaire en 2012. *Le Naturaliste canadien*, 137(1), 45-50. <https://doi.org/10.7202/1013189ar>
- Lajoinie Dominguez, M. T. (2020). L'animal exotique comme vecteur historique : commerce, symbolique et exhibition d'animaux dans la France du XIXe siècle. *Çédille, revista de estudios franceses*, (17), 285-306.
- Lamarck, J.-B. (1790). *Mémoire sur les cabinets d'Histoire naturelle*. Document de la Bibliothèque centrale du Muséum national d'Histoire naturelle.
- Leupold, J. (1724). *Theatrum machinarum generale*.
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2016). *L'esthétisation du monde*. Gallimard.
- Littré, E. (1874). Naturaliser. Dans *Dictionnaire de la langue française* (vol. 4, p. 2614). Hachette et Cie.
- Lorimer, J. (2007). Nonhuman charisma. *Society and Space*, 25(5), 911-932.
- Lucas, F. A. (1922). Museum Progress During the Past Fifty Years. *Natural History*, 22(1), 42-45.
- Macé, M. (2011). Styles animaux. *L'Esprit Créateur*, 51(4), 97-105.
- Maigret, J. et Raulin-Cerceau, F. (2000). Les collections mises en scène. Dans J. Eidelman et M. Van Praët (dir.), *La Muséologie des sciences et ses publics :*

Regards croisés sur la Grande Galerie de l'Evolution du Muséum national d'Histoire naturelle (p. 53-62). Presses universitaires de France.

Maleuvre, D. (1999). *Museum memories: History, technology, art*. Stanford University Press.

Markman, E. (2012). « That Singular And Wonderful Quadruped »: The Kangaroo as Historical Intangible Natural Heritage in the Eighteenth Century. Dans E. Dorfman (dir.), *Intangible Natural Heritage: New Perspectives on Natural Objects* (p. 57-87). Routledge.

Martignoni, G. (1999). Chimères, mélanges et identité. *Revue européenne des sciences sociales*, 37(115), 219-233.

Meehitiya, L., Sanders, D. et Hohenstein, J. (2019). Life, Living and Lifelessness in Taxidermy. Dans A. Scheersoi et S. D. Tunnicliffe (dir.), *Natural History Dioramas - Traditional Exhibits for Current Educational Themes* (p. 97-112). Springer.

Milgrom, M. (2010). *Still Life: Adventures in Taxidermy*. Houghton Mifflin Harcourt.

Ministère de la Justice. (1990). *Loi sur les musées, article 11 (1990, c.3)*. <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/m-13.4/page-1.html#h-345419>

Musée Canadien de la Nature. (2005). *Le renouvellement d'un trésor naturel: Rapport annuel*. Musée Canadien de la Nature.

Musée Canadien de la Nature. (2010). *Fiche technique - Projet de renouvellement*. Musée Canadien de la Nature.

Musée Canadien de la Nature. (2020). *Sommaire du plan d'entreprise*. Musée Canadien de la Nature.

Musée Canadien de la Nature. (s. d.-a). *Collections de zoologie*. Musée Canadien de la Nature. <https://nature.ca/fr/recherche-collections/collections/animaux>

Musée Canadien de la Nature. (s. d.-b). *La restauration des dioramas*. Musée Canadien de la Nature. <https://nature.ca/fr/planifiez-votre-visite/voir-faire-musee/expositions/galerie-mammiferes/restauration-dioramas>

Musée Canadien de la Nature. (s. d.-c). *Moving and Restoring Diorama Treasures*. Musée Canadien de la Nature. <https://nature.ca/en/plan-your-visit/what-see-do/our-exhibitions/mammal-gallery/diorama-restoration>

Musée Canadien de la Nature. (s. d.-d). *Vision, mission, mandat et valeurs*. Musée Canadien de la Nature. <https://nature.ca/fr/sujet-musee/mission-organisation/mission-organisation>

- Muséum national d'histoire naturelle. (1824). *Instruction pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies, sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle* (p. 1-74). A. Belin. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/210656>
- Muséum national d'Histoire naturelle. (2019). *Rapport d'activité*. Muséum national d'Histoire naturelle. https://www.mnhn.fr/system/files/atoms/files/mnhn_ra_2019_web.pdf
- Muséum national d'Histoire naturelle. (2020). *Rapport d'activité*. Muséum national d'Histoire naturelle. https://www.mnhn.fr/system/files/atoms/files/mnhn_ra_2020_interactif.pdf
- Muséum national d'Histoire naturelle. (s. d.-a). *Grande Galerie de l'Évolution*. Muséum national d'Histoire naturelle. <https://www.mnhn.fr/fr/grande-galerie-de-l-evolution>
- Muséum national d'Histoire naturelle. (s. d.-b). *Les coulisses de la Grande Galerie de l'Évolution*. Jardin des Plantes de Paris. <https://www.jardinesplantesdeparis.fr/fr/aller-plus-loin/coulisses/coulisses-grande-galerie-levolution-2733>
- Muséum national d'Histoire naturelle. (s. d.-c). *L'histoire de la Grande Galerie de l'Évolution*. Jardin des plantes de Paris. <https://www.jardinesplantesdeparis.fr/fr/aller-plus-loin/histoire/lhistoire-grande-galerie-levolution-2750>
- Muséum national d'Histoire naturelle. (s. d.-d). *L'histoire du Muséum*. Muséum national d'Histoire naturelle. <https://www.mnhn.fr/fr/l-histoire-du-museum>
- Niittynen, M. (2020). Interspecies Blendings and Resurrections : Material Histories of Disability and Race in Taxidermy Art. *Canadian Journal of Disability Studies*, 9(2), 103-138. <https://doi.org/10.15353/cjds.v9i2.627>
- Objet [de musée] ou Muséologie. (2011). Dans F. Mairesse et Desvallées (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 385-419). Armand Colin.
- O'Key, D. (2021). Why look at taxidermy animals? Exhibiting, curating and mourning the Sixth Mass Extinction Event. *International Journal of Heritage Studies*, 27(6), 635-653.
- Paquette, J. (2015). Délibérer ou innover pour se réinventer : politiques des sciences et transformation des discours et projets institutionnels des centres de science et musées de la nature au Canada et en Ontario. *Muséologies*, 2(1), 14-28. <https://doi.org/10.7202/1033595ar>

- Parsons, G. (2007). The Aesthetic Value of Animals. *Environmental Ethics*, 29(2), 151-169. <https://doi.org/10.5840/enviroethics200729218>
- Pearce, S. (2007). William Bullock : Inventing a visual language of objects. Dans S. J. Knell, S. MacLeod et S. Watson (dir.), *Museum Revolutions : How museums change and are changed* (p. 15-27). Routledge.
- Peignoux, J., Lafon, F. et Vareille, E. (2000). L'expérience de visite. Dans J. Eidelman et M. van Praët (dir.), *La Muséologie des sciences et ses publics : Regards croisés sur la Grande Galerie de l'Evolution du Muséum national d'Histoire naturelle* (p. 158-180). Presses universitaires de France.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe* (G. Deledalle, trad.). Seuil.
- Péquignot, A. (2002). La taxidermie dans l'histoire des musées d'Histoire naturelle. *La lettre de l'Ocim*, HS n°3, 35-41.
- Péquignot, A. (2006a). The History of Taxidermy: Clues for Preservation. *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, 2(3), 245-255.
- Péquignot, A. (2006b). Une peau entre deux feuilles, l'usage de l'« herbier » en taxidermie aux XVIIIe et XIXe siècles en France. *Revue d'histoire des sciences*, Tome 59(1), 127-136.
- Péquignot, A., Marte, F. et Von Endt, D. (2006). L'arsenic dans les collections d'Histoire naturelle. *La lettre de l'Ocim*, 105, 4-10.
- Pierron, B. (1779). *Templum metensibus sacrum carmen; le temple des messins, poème*. Jean-Baptiste Collignon.
- Pointe-à-Callière. (2019). *Dans la Chambre des Merveilles*. Pointe-à-Callière. <https://pacmusee.qc.ca/fr/>
- Poliquin, R. (2008). The matter and meaning of museum taxidermy. *Museum and Society*, 6(2), 123-134.
- Poliquin, R. (2012). *The breathless zoo : Taxidermy and the cultures of longing*. The Pennsylvania State University Press.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-SVIIIe siècles*. Gallimard.
- Portmann, A. (1990). What does the living form mean to us? Dans *Essays in Philosophical Zoology by Adolf Portmann : The Living Form and the Seeing Eye* (R. B. Carter, trad., vol. 20, p. 147-159). The Edwin Mellen Press.

- Portmann, A. (2013). *La forme animale* (J. Dewitte, trad.). La Bibliothèque. (Publication originale en 1961)
- Prévoist, B. (2009). L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann. *Images Re-vues.*, (6). <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.379>
- Quinn, S. C. (2006). *Windows on Nature : The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History.*
- Reitherman, W. (1967). *The Jungle Book* [Film d'animation]. Walt Disney Pictures.
- Resource Africa et Jegede, A. (2021, mars). *Indigenous flora and fauna: African resources for African people* [Document de position]. https://resourceafrica.net/wp-content/uploads/2021/07/Position-Paper_African-Resources-for-African-People.pdf
- Robin, L. (2009). Dead museum animals : Natural order or cultural chaos? *reCollections*, 4(2). https://recollections.nma.gov.au/issues/vol_4_no_2/papers/dead_museum_animals
- Rodrigues Barbosa, C. (2004). L'esthétique dans les musées des sciences et des techniques. *La lettre de l'Ocim*, 95, 27-30.
- Rodrigues Barbosa, C. (2010). *La muséologie à l'épreuve de la phénoménologie.* Éditions universitaires européennes.
- Rolston III, H. (1987). Beauty and the Beast : Aesthetic Experience of Wildlife. Dans D. J. Decker et G. R. Goff (dir.), *Valuing Wildlife : Economic and Social Perspectives* (p. 187-196). Westview Press.
- Samuelsson, A. (2017). Zoo/mbie spaces : Museums as humanimal places. Dans J. Bull, T. Holmberg et C. Åsberg (dir.), *Animal Places : Lively Cartographies of Human-Animal Relations* (p. 136-161). Routledge.
- Schnapper, A. (1988). *Le géant, la licorne et la tulipe : Les cabinets de curiosités en France au XVIIe siècle.* Flammarion.
- Schulze-Hagen, K., Steinheimer, F., Kinzelbach, R. et Gasser, C. (2003). Avian taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance. *Journal für Ornithologie*, 144, 459-478.
- Selbach, G. (2007). Esquisse d'une histoire des musées américains: naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale. *Revue LISA/LISA e-journal*, V(1), 58-91. <https://doi.org/10.4000/lisa.1593>

- Simpson, M. (2007). Powers of Liveness: Reading Hornaday's *Camp-Fires*. Dans J. Manore et D. G. Milner (dir.), *The Culture of Hunting in Canada* (p. 56-88). University of British Columbia Press.
- Sleigh, C. (2017). *The Paper Zoo*. The University of Chicago Press.
- Stamm, R. A. (1999). L'intériorité, dimension fondamentale de la vie. *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVII(115), 55-73.
- Strivay, L. (2015). Taxidermies : le trouble du vivant. *Anthropologie et Sociétés*, 39(1-2), 251-268. <https://doi.org/10.7202/1030848ar>
- Sunquist, F. (1992). Who's cute, cuddly and charismatic? *International Wildlife*, 22(6), 4-12.
- Te Heesen, A. (2014). Du rangement de la connaissance. Dans A. Beyer, A. Mengoni et A. Von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens* (p. 55-68). Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Thiney, J. et Grisolia, S. (2012). Extension du domaine de la taxidermie. *La lettre de l'Ocim*, 139, 5-13. <https://doi.org/10.4000/ocim.1012>
- Thoreau, H. D. (2018). *Journal* (B. Matthieussent, trad.). Le mot et le reste. (Publication originale en 1842–1844)
- Thorsen, L. E. (2004). The hippopotamus in Florentine Zoological Museum « La Specola » : A discussion of stuffed animals as sources of cultural history. *Museologia scientifica*, 21(2), 269-281.
- Turgot, E. F. (1758). *Mémoire instructif sur la manière de rassembler, de préparer, de conserver et d'envoyer les diverses curiosités d'histoire naturelles*. Chez Jean Marie Bruyset.
- Tzortzi, K. (2016). *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315596457>
- Van Praët, M. (1989). Contradictions des musées d'histoire naturelle et évolution de leurs expositions. Dans B. Schiele, *Faire voir, faire savoir : la muséologie scientifique au présent* (p. 25-34). Musée de la Civilisation.
- Van Praët, M. (1996). Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France. *Hermès, La Revue*, 2(20), 143-149. <https://doi.org/DOI.10.4267/2042/14916>
- Van Praët, M., Démaret, H. et Drouin, J.-M. (2000). L'esprit du lieu, un concept muséologique. Dans J. Eidelman et M. Van Praët (dir.), *La Muséologie des sciences et ses publics : Regards croisés sur la Grande Galerie de*

l'Evolution du Muséum national d'Histoire naturelle. Presses universitaires de France.

Van Praët, M. et Fromont, C. (1993). Eléments pour une histoire des musées d'histoire naturelle en France. Dans Directeur des Bibliothèques, des Musées et de l'Information Scientifique et Technique et Direction des musées de France (dir.), *Musées & Recherche* (p. 55-70). ICO.

Vidal, D. (2006). Les sirènes de l'expérience : Populisme expérimental ou démocratie du jugement. *Terrain*, (46), 67-84. <https://doi.org/10.4000/terrain.4005>

Vogel, P. (1999). Pôle céphalique et pôle caudal chez les oiseaux et les mammifères : Structures expressives et signification. *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVII(115), 43-53.

Wakeham, P. (2008). *Taxidermic Signs : Reconstructing Aboriginality*. University of Minnesota Press.

Wheeler, W. M. (1927). Carl Akeley's Early Work and Environment. *Natural History*, 27(2), 133-141.

Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. Harvard University Press.

Wincer, S. (1993). *Mon ami Willy*.

Wonders, K. (1993). *Habitat Dioramas : Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Acta Universitatis Upsaliensis.

Yanni, C. (1999). *Nature's Museums : Victorian Science & the Architecture of Display*. The Johns Hopkins University Press.

Youdelman, R. (2017). Iconic Eccentricity : The Meaning of Victorian Novelty Taxidermy. *PsyArt*, 21, 38-68.

Zangwill, N. (2001). *The Metaphysics of Beauty*. Cornell University Press.

(2018, 18 janvier). Programme de recherche sur les spécimens artificiels de sciences naturelles en Sorbonne (SPEscies). *Calenda*. <https://calenda.org/429061>