

L'art (contemporain) de la taxidermie

—

Raphaël Abrille

« Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image, à notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail ; enfin sur toute la terre, et sur tous les êtres qui s'y meuvent¹." » Le positionnement de l'homme occidental contemporain face aux autres composantes du vivant semble s'être bien éloigné du projet divin présenté au livre de la Genèse. L'humanité occidentale paraît ne plus avoir, aujourd'hui, le sentiment de dominer la nature. Plusieurs effets conjugués conduisent à ce constat sans doute inédit. L'homme du XX^e siècle a considérablement avili son image : génocides, maîtrise de l'atome, manipulations génétiques, quête incontrôlée du profit, ont conduit l'homme au bord d'un gouffre perpétuel dont l'abîme lui pose sans cesse la question de savoir jusqu'où il pourra aller « trop loin ». Parallèlement, le déclin des idéologies relativise la place éminente que lui avait conférée, notamment, la tradition judéo-chrétienne. Les progrès de la science éthologique rendent de plus en plus poreuses les frontières qui le séparent des animaux – certains précisent désormais « non humains » – tandis que ses caractéristiques comportementales, associés à l'accroissement relatif de son poids démographique, le constituent comme une menace, presque ontologique, pour la pérennité de la vie sur terre. Ce constat, même s'il est

¹ Genèse 1, 26.

amplement métabolisé par la pensée occidentale contemporaine, n'en demeure pas moins une forme de catastrophe épistémologique dont témoigne, et cela ne doit pas nous surprendre, *Asneria* (2010) de Pilar Albarracín. Ce n'est sans doute pas un hasard, en effet, si l'artiste espagnole a utilisé un animal naturalisé, un âne en l'occurrence, pour le jucher au sommet dérisoire d'un amoncellement de publications périmées².

C'est que l'usage de l'animal naturalisé permet à l'humain artiste et à l'humain amateur d'art contemporain, et même si le discours promulgué autour de ce type d'œuvres s'en cache assez volontiers, de réinvestir une part de domination sur la nature et ainsi, de manière certes un peu illusoire, d'atténuer les effets de cette catastrophe épistémologique. Le mot « taxidermie » signifiant littéralement « peau en ordre », il métaphorise de manière extrêmement incarnée l'obsession humaine à vouloir imposer son ordre à la nature.

Pour tenter de circonscrire le vaste emploi qui est fait de la taxidermie dans les pratiques plastiques contemporaines et pour en esquisser une modeste tentative de panorama, cette étude s'interrogera sur la furtive présence de l'animal naturalisé dans l'art ancien et dans celui des avant-gardes du XX^e siècle. Elle s'attachera ensuite à envisager les raisons pour lesquelles cette présence est désormais si manifeste dans le travail des plasticiens contemporains au point qu'il apparaît aujourd'hui illusoire d'en tenter un inventaire. La taxidermie constituerait-elle une sorte d'objet postmoderne idéal à l'usage de l'artiste d'aujourd'hui et trouverait-on dans ce constat une des clés de son étonnant succès ? Enfin, à défaut d'en proposer un impossible catalogue raisonné, cette étude s'efforcera de « mettre en ordre » la prolifération des emplois de la taxidermie dans la création contemporaine. En confrontant ces usages avec ce qu'ils doivent à la tradition occidentale, elle s'efforcera enfin de déterminer en quoi ils ont toujours plus ou moins parti lié avec le fantasme de domination.

Vieilles peaux

² Pilar Albarracín est née à Séville en 1968. Elle vit et travaille à Séville. *Asneria* ou *Sans titre (El Asno)*, installation composée de livres, de magazines et d'un âne naturalisé, a été montrée à plusieurs reprises en France : exposition *Pilar Albarracín, Fabulations*, centre d'Art Le LAIT, Albi, 2010 ; galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, FIAC, Paris, 2011. Cf. Fabien Faure, « Ces animaux qui se glissent dans la peau des hommes (à propos d'une œuvre de Pilar Albarracín) » in *Pilar Albarracín : Fabulations*, Albi, centre d'Art Le LAIT, 2010, p. 33-43 et 70-73. www.pilaralbarracin.com

On serait tenté de penser qu'il n'y a pas d'emploi de la taxidermie dans le champ des arts visuels avant le XX^e siècle. Ce n'est que pour partie vrai. D'abord parce qu'aux principaux usages anciens de la taxidermie que sont la constitution de galeries de trophées, de cabinets de curiosités ou de collections d'histoire naturelle à portée scientifique s'attachent bien souvent une dimension esthétique. Les collections de taxidermie font souvent l'objet de mises en scène qui les assimilent à des ensembles d'art décoratif soumis à des contraintes d'ordre esthétique. La photographie intitulée *Palacio nacional de Mafra VII* (2006) de Candida Höfer, sensibilise ses regardeurs à ces jeux de rapports d'échelle, de perspectives, d'alignements et de symétries³.

Le taxidermiste a lui-même un statut ambigu et est volontiers assimilé à un artiste dans les témoignages le concernant. Ainsi, en 1948, R. Didier et A. Boudarel, dans un manuel de taxidermie qu'ils intitulent de manière assez ambivalente *L'art de la taxidermie au XX^e siècle*, soutiennent que le taxidermiste « doit être un naturaliste, un biologiste averti, il doit être artiste et adroit⁴ (...) ». Avant eux, les commentateurs du salon des Produits de l'industrie de 1844 n'hésitent pas à assimiler les travaux des taxidermistes à des œuvres d'art, voire à les comparer aux ouvrages des artistes animaliers contemporains. L'émotion que suscite alors la présentation par Poortman, fameux taxidermiste attaché au muséum d'Histoire naturelle de Paris⁵, d'une levrette naturalisée s'exprime sous la plume de Joseph Lavallée dans le *Journal des chasseurs* : « Admirons une véritable œuvre d'art. M. Poortmann (sic) a exposé une levrette qui semble vivante (...). Le squelette a été entièrement conservé, et sur cette carcasse on a artistiquement modelé avec de la cire tous les muscles, toutes les veines qui existaient dans l'animal écorché. (...) J'invite M. Jadin⁶, qui est si merveilleusement soutenu comme poète et historien cynégétique, à consulter le lévrier de Giraud, empaillé par le nouveau procédé de

³ La photographie est prise dans la salle dite « des Chasses » de la résidence royale portugaise de Mafra. Candida Höfer, photographe allemande née en 1944, vit et travaille à Cologne. Elève de Bernd et Hilla Becher à l'académie des Beaux-arts de Düsseldorf entre 1973 et 1982, elle s'illustre dans un rigoureux travail photographique de grand format où l'espace public est dépouillé de toute présence humaine.

⁴ R. Didier et A. Boudarel, *L'art de la taxidermie au XX^e siècle*, Paris, Paul Lechevallier, 1948, p. 14.

⁵ Attaché au muséum d'Histoire naturelle de Paris, Poortman s'y illustre en mettant en œuvre un certain nombre de procédés nouveaux à une époque où la naturalisation des animaux entiers est encore sujette à bien des difficultés. Sa création la plus fameuse demeure la naturalisation, en 1845, de Zarafa, première girafe ayant vécu sur le territoire français au bénéfice du don qu'en fait le vice-roi d'Egypte Méhémet Ali à Charles X, en 1827. Zarafa est aujourd'hui (si c'est bien elle...) la vedette du muséum d'Histoire naturelle de La Rochelle. Cf. Oliver Lebleu, *Les avatars de Zarafa, première girafe de France*, Paris, Arléa, 2006.

⁶ Louis-Godefroy Jadin (1805-1882) s'est illustré comme l'un des plus importants peintres de chiens et de chasse français du XIX^e siècle mettant notamment son talent au service du duc d'Orléans et de Napoléon III.

plastique de M. Poortmann (...). Empaillé est un vieux mot bien impropre, il faut dire, conservé ou plutôt rendu à la vie. C'est là un chef-d'œuvre qui tient le premier rang à l'exposition⁷ (...). »

Si Lavallée enjoint sans ménagement le peintre Louis-Godefroy Jadin à prendre le « chef-d'œuvre » de Poortman en exemple c'est que les animaux naturalisés ont souvent servi de modèles pour les artistes qui s'en sont inspirés pour représenter des animaux morts, bien sûr, mais aussi des animaux bien vivants. Les historiens de l'art ont relevé à juste titre cette constante dans l'art animalier occidental⁸. Mais peut-être n'ont-ils pas assez insisté sur la fascination qu'a pu exercer sur eux le spécimen *en tant* que naturalisé et que les œuvres composées à partir de ces modèles peuvent être lues tout autant comme un hommage à la beauté animale qu'au travail du taxidermiste. Denis Diderot, dans son compte-rendu du salon de 1767, critique une peinture représentant un *Cog faisán, doré de la Chine* de Marie-Thérèse Vien dont il dit que « c'est presque un oiseau de bois, tant il est roide, lisse et monotone⁹ » avant de faire amende honorable quand il apprend qu'elle a travaillé (comme elle le fait d'ailleurs souvent) d'après un sujet naturalisé. Il réévalue alors la valeur de l'œuvre et rend hommage non pas à la représentation d'un animal vivant mais bien, et ce même s'il ne le verbalise pas, à la représentation d'un animal empaillé.

Cette ambiguïté semble levée pour les avant-gardes plastiques au XX^e siècle. Les courants artistiques liés à la modernité formaliste délaissent le sujet or, pour paraphraser l'historien d'art Kenneth Clark dans une des toutes premières études consacrées à la place de l'animal dans l'art, publiée en 1977 : « l'animal est un sujet¹⁰ ». La figure animale est singulièrement absente de la production moderniste, désinvestie en tant qu'elle *est* un sujet précisément, et de surcroît, un sujet déjà dévalorisé dans les hiérarchies académiques et dans l'histoire de l'art¹¹.

⁷ Joseph Lavallée, « Exposition de l'Industrie, 1844 », *Journal des chasseurs*, t. 8, août 1844, p. 437-444.

⁸ Emmanuelle Héran a synthétisé un grand nombre de ces analyses dans le catalogue de l'exposition *Beauté animale*, présentée aux galeries nationales du Grand Palais à Paris du 21 mars au 16 juillet 2012 (Paris, RMN, 2012, notamment p. 17-18, 38-39, 40, 42, 49, 54, 96, 154, 156 et 174).

⁹ Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 247.

¹⁰ Kenneth Clark, *Les Animaux et les hommes. Leurs relations l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 1977, p. 9.

¹¹ En France, André Félibien place la peinture animalière à l'avant dernier rang de la hiérarchie des genres qu'il propose dans sa préface aux *Conférences de l'Académie...* pour l'année 1667. Elle ne surclasse que la nature morte. Cf. André Félibien, « Préface », in Félibien *et al.*, *Conférences de l'académie royale de Peinture et de Sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, n. p.

La présence de l'animal naturalisé, partant, est donc pour ainsi dire négligeable et se recrute, d'ailleurs, auprès d'artistes répondant de courants certes d'avant-garde, mais situés en marge de la modernité formaliste et qui assument, notamment, les pratiques de collage, à l'instar des Surréalistes avant la seconde guerre mondiale¹², ou qui utilisent physiquement l'objet dans leur travaux, à l'instar des Nouveaux Réalistes, de Fluxus et des mouvements néo-dada, ou de l'Arte Povera après-guerre. Les tentatives d'inventaire de ces « incunables » mettent en avant, peu ou prou, un même corpus d'œuvres. Avant-guerre, les collages surréalistes tels *Objet* de Joan Miró (1936)¹³ et *Loup-table* de Victor Brauner (1939-1947)¹⁴ partagent une même chalandise¹⁵. Après-guerre, sont fréquemment citées des œuvres d'artistes liés au post-dadaïsme, en tout premier lieu certaines pièces issues de la série des « Combines » développée entre 1953 et 1964 par Robert Rauschenberg. Sont également plébiscitées certaines œuvres liées aux mouvements Nouveau Réalisme ou Fluxus tels *L'Hommage au Douanier Rousseau* de Daniel Spoerri (1953)¹⁶ ou *L'enfer, un petit début* de Jean Tinguely (1984-1991)¹⁷ et plus près de nous, dans la sphère du mouvement Arte Povera, certaines œuvres de la série des *Fibonacci* de Mario Merz tel *Zebra* (1973)¹⁸.

Ces pratiques sont globalement très différentes intellectuellement de ce qui se développe de nos jours. On identifie cependant le plus souvent deux travaux charnières dans le processus d'assimilation de l'animal naturalisé par les arts plastiques au XX^e siècle : Les « Combines » de Rauschenberg et *Les Pensionnaires* d'Annette Messager. Le premier cas a quasi valeur d'icône

¹² Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 2013.

¹³ Joan Miró (1893-1983), *Objet*, perroquet naturalisé et objets divers, New York, The Museum of Modern Art.

¹⁴ Victor Brauner (1903-1966), *Loup-table*, 1939-1947, bois et éléments de renard naturalisé, Paris, musée national d'Art moderne-Centre Pompidou.

¹⁵ On pourra ajouter à ce modeste corpus la chauve-souris naturalisée que Wolfgang Paalen juche sur la tête du mannequin qui lui est dévolu lors de l'exposition internationale du surréalisme de 1938 à la galerie des Beaux-arts, ou encore le tamanoir naturalisé, seul objet présenté à l'exposition surréaliste d'objets de 1936 à la galerie Charles Ratton. Nous regrettons de ne pouvoir y faire figurer le *Téléphone-homard* de Dalí (1936) dont le combiné/crustacé est réalisé en plâtre peint...

¹⁶ Daniel Spoerri (né en 1930), *Détrompe l'œil – Forêt vierge, La Jungle* ou *Hommage au Douanier Rousseau*, 1963, tapis, singe naturalisé et divers objets sur bois aggloméré, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris.

¹⁷ Jean Tinguely (1925-1991), *L'Enfer, un petit début*, 1984-1991, métaux de récupération, moteurs électriques, objets divers, Paris, musée national d'Art Moderne-Centre Pompidou.

¹⁸ Mario Merz (1925-2003), *Zebra (Fibonacci)*, tête de zèbre naturalisée et néons, Milan, museo del Novecento.

aujourd'hui. Les *Combines*¹⁹, développées entre 1954 et 1961, sont volontiers analysées comme une réponse à l'esprit idéalisant de l'expressionnisme abstrait, perçu comme un des derniers avatars historiques du modernisme formaliste. Elles seraient des œuvres dans lesquelles l'artiste intègre la temporalité et pour lesquelles la valeur symbolique de l'animal, au regard de l'histoire et de la tradition, est investie. Quant aux *Pensionnaires* d'Annette Messager (série initiée au tout début des années 1970²⁰), ils s'attachent moins à faire dire sa vérité à l'œuvre qu'à se confronter à la vérité du monde, fut-il très intime. Ces deux ensembles d'œuvres se rattachent donc, d'une certaine manière, à une forme de postmodernisme et c'est probablement la raison pour laquelle elles peuvent être vues comme fondatrices du succès que rencontre aujourd'hui la taxidermie auprès des artistes de notre temps.

Les raisons du succès

L'animal naturalisé peut s'envisager comme une forme d'objet postmoderne idéal. « Postmoderne » au sens que Charles Jencks donne à ce concept en architecture à partir 1975, et qu'on étendra au champ des arts plastiques²¹. « Idéal » en ce sens qu'il faut bien reconnaître que pour un artiste aujourd'hui, il est incontestablement tentant de convoquer la taxidermie dans le travail. « Idéal » enfin car tout en étant un *ready made*, lié à la radicalité duchampienne, il reste un objet éminemment provoquant, décalé et ambivalent aujourd'hui tout en mobilisant à son profit, systématiquement, une forme de tradition historique.

L'animal naturalisé est un *ready made*. Rares sont en effet les artistes qui pratiquent eux-mêmes la taxidermie. On compte quelques exceptions, le plus souvent féminines et anglo-saxonnes,

¹⁹ Certaines parmi les plus fameuses œuvres de cette série de l'américain Robert Rauschenberg (1925-2008) mettent en œuvre un animal naturalisé : une chèvre angora pour *Monogram* (1955-1958, Stockholm, Moderna Museet), un aigle à tête blanche pour *Canyon* (1959, collection particulière)... Cf. le catalogue de l'exposition conçue par Paul Schimmel au museum of Contemporary art de Los Angeles et présentée au Centre Pompidou à Paris en 2006-2007, notamment la postface de Pontus Hulten : *Robert Rauschenberg : Combines*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2006.

²⁰ Née en 1943, Annette Messager initie sa série des *Pensionnaires*, ensembles de passereaux naturalisés emmaillotés dans des tricots, à l'occasion d'une exposition à la galerie Germain à Paris en 1971-1972. Cf. Catherine Grenier, *Annette Messager*, Paris, Flammarion, 2005, p. 49-51.

²¹ On se bornera ici à résumer le postmodernisme selon Jencks en citant son introduction au *Langage de l'architecture postmoderne* paru en 1977 où il le désigne comme « la fin de l'extrémisme d'avant-garde, le retour partiel à la tradition (...) ». Cf. Charles A. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Londres, Rizzoli, 1977.

comme Polly Morgan ou Claire Morgan²². En France, Marion Laval-Jeantet, du collectif Art Orienté objet, réalise également elle-même les taxidermies qui interviennent dans leur travail²³. Cependant, le plus souvent les spécimens utilisés sont achetés neufs, d'occasion, sont récupérés dans un contexte relationnel (souvent appelé à faire sens) ou sont commandés à un taxidermiste professionnel. Le métier de taxidermiste n'a certes pas le vent en poupe mais il connaît cependant une forme de regain d'intérêt. Ainsi, sans abandonner leurs débouchés traditionnels, certains ateliers de taxidermie se placent délibérément sur le marché de l'art contemporain²⁴. Les jeunes candidats à la profession sont également souvent conscients que, parmi les marchés ouverts, il y a la création et la maintenance de pièces pour les artistes contemporains et les structures qui les conservent. Une ambiguïté se fait même jour chez certains jeunes taxidermistes qui, comme Mathieu Miljavac, négligent les commandes traditionnelles au profit d'une création plastique soutenue par un discours de type conceptuel alors que leur formation est étrangère à celle des écoles d'art²⁵. L'usage de la taxidermie permet donc de s'affilier à une forme de radicalité héritée de la pensée duchampienne. La recherche éthologique a consacré l'animal « non humain » comme un *sujet*, au même titre que l'homme²⁶. Sa dépouille naturalisée, en tant qu'elle est à la fois un sujet et un objet, un être vivant ayant fait l'objet d'une réification, vient encore enrichir la portée conceptuelle du *ready made* « traditionnel ». En faire usage permet ainsi d'éviter d'être malencontreusement confondu avec les artistes dits « animaliers ». En effet ces derniers, illustrateurs scrupuleux de la beauté animale, s'ils s'autorisent à flirter avec le collage, l'expressionnisme voire avec une forme d'abstraction, n'entendent pas porter leur travail au-

²² Polly Morgan et Claire Morgan, toutes deux nées en 1980, vivent et travaillent à Londres. Polly Morgan apprend les techniques de naturalisation auprès du taxidermiste écossais George C. Jamieson et est membre de l'UK guild of Taxidermists. Cf. Tom Hunt et Anthony Haden-Guest, *Polly Morgan: Psychopomps*, Londres, Haunch of Venison, 2011. Sur son site internet, Claire Morgan se met volontiers en scène en train de naturaliser les animaux qu'elle utilise dans les sculptures suspendues à un dense réseau de fils de nylon qui l'ont fait récemment connaître. www.claire-morgan.co.uk.

²³ Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin ont formé le duo Art Orienté objet en 1991. Parmi d'autres créations dans cette technique, Marion Laval-Jeantet a récemment réalisé la taxidermie de la tête de cerf formant une partie du *Cornebrame*, sculpture conçue pour l'exposition personnelle du collectif au musée de la Chasse et de la Nature à Paris, en 2013-2014. Cf. Chloé Pirson, *Art Orienté objet au musée de la Chasse et de la Nature*, Dijon, les presses du réel, 2013, p. 75-81.

²⁴ Jean-Pierre Gérard, héritier d'un atelier de taxidermie créé à Liège en 1870, s'illustre particulièrement avec des créations pour Wim Delvoye ou Daniel Firman.

²⁵ Formé par le taxidermiste George C. Jamieson à Edimbourg, Mathieu Miljavac ne revendiquait d'ailleurs pas, jusqu'à ces derniers mois, le statut d'artiste plasticien sous lequel il se présente depuis peu sur son site Internet : www.mathieumiljavac.com.

²⁶ Dominique Lestel, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.

delà de la révolution duchampienne qui consisterait, par exemple, à faire œuvre d'un animal ou autour d'un animal naturalisé²⁷.

La radicalité sous tendue par l'usage de la taxidermie est d'autant plus vive qu'elle s'inscrit, et cela même si ce n'est pas un souhait délibéré des artistes qui en font usage, dans une certaine tradition des avant-gardes dont l'historiographie insiste sur les ruptures avec le passé, les provocations et les scandales. En instrumentalisant la dépouille d'un animal mort pour une pratique fortement liée aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, aux notions de divertissement et de commerce, les artistes usant de taxidermie se frottent à la sensibilité contemporaine, de plus en plus attachée au respect de la dignité animale. Ces enjeux, appliqués au champ du spectacle vivant, ont été bien résumés par Jean-Baptiste Jeangène Vimer²⁸. La notion d'éthique animale, qu'elle soit abolitionniste ou « welfariste », même si elle est souvent spéciste et anthropocentrique et par là même sujette aux discriminations qu'oblige notre conditionnement empathique, stigmatise presque systématiquement les artistes « taxidermistes²⁹ ». Certaines œuvres faisant usage de la taxidermie ont historiquement fait scandale et en cela ont acquis un statut iconique dans nos sociétés médiatisées et, partant, auprès des jeunes artistes. C'est le cas des cochons tatoués par Wim Delvoye, par exemple, qui « consomment » des animaux au même titre que la recherche biomédicale ou l'élevage³⁰. Le *Mother and Child Divided* de Damien Hirst (1993) joue sur un registre compassionnel en usant d'un mammifère éminemment familier et en mettant en scène un rapport mère/enfant profondément empathique³¹. Les mêmes effets sur la sensibilité sont déclenchés par Jan Fabre avec sa série du *Carnaval des chiens errants morts* (2006) qui met en scène des chiens

²⁷ Une visite au salon des Artistes animaliers de chasse et de nature donne un bon aperçu des formes esthétiques investies par les artistes que l'on regroupe dans cette catégorie : www.salon-artistes-animaliers.com.

²⁸ Jean-Baptiste Jeangène Vimer, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 130, mars 2009, p. 40-47.

²⁹ Dans le domaine de l'éthique animale, l'approche abolitionniste refuse toute forme d'exploitation animale (médicale, vestimentaire, alimentaire, artistique...). L'approche « welfariste » ou du « bien-être animal » ne se mobilise pas tant contre l'exploitation animale que contre la souffrance qui peut en résulter. Le concept de d'antisépécisme, largement diffusé par le philosophe australien Peter Singer dans les années 1970, désigne le refus de la discrimination basée sur l'espèce. Il s'oppose à l'humanisme anthropocentriste qui confère à l'homme une position éminente parmi les autres composantes du vivant.

³⁰ Le projet *Art Farm* de l'artiste belge Wim Delvoye (né en 1965), initié en 1995, consiste à tatouer vivants des cochons élevés spécialement en Chine à cette fin. Après leur mort l'artiste conserve soit la peau tatouée (*Pigskins*) soit fait procéder à leur naturalisation (*Stuffed Tattooed Pigs*).

³¹ Damien Hirst (né en 1965), *Mother and Child Divided*, 1993, Londres, Tate Modern. Il ne s'agit pas exactement de taxidermie mais d'animaux conservés dans du formaldéhyde.

naturalisés³². Les œuvres faisant appel à l'hybridation et qui, d'une certaine manière, mettent à mal l'intégrité physique de l'animal *post-mortem* sont également volontiers vilipendées. C'est le cas de la série – pionnière – des *Misfits* de Thomas Grünfeld, initiée au tout début des années 1990³³. Enfin en 2005, suite à une plainte, *Ruan* (1999) de Yu Xiao, hybride d'un corps de mouette naturalisé, de la tête d'un fœtus humain et des yeux d'un lapin, est retiré de l'exposition *Mahjong* alors présentée au Kunstmuseum de Berne³⁴.

Bien sûr, les artistes sont conscients du caractère polémique que suscite l'usage de la taxidermie, notamment sa proximité avec le monde de la chasse. Polly Morgan précise d'entrée de jeu sur son site internet qu'elle ne travaille qu'à partir d'animaux qu'on lui apporte ou qu'elle récupère dans des zoos ou auprès de vétérinaires³⁵ et la majorité des artistes impliqués déclarent que leur démarche n'est en aucun cas liée à une forme d'apologie ou de complaisance pour la souffrance ou la mort animale. L'artiste belge Pascal Bernier (né en 1960), pour ne citer que lui, résume assez bien cette posture éthique dominante. Ses *Farm set* (1997-2000), animaux d'élevage naturalisés devant une mangeoire et placés dans des structures de miroir qui en démultiplient l'image à l'infini, stigmatisent les dérives de l'élevage intensif et du clonage tandis que sa série des *Accidents de chasse* (1994-2000) présente des gibiers naturalisés sur lesquels l'artiste applique de consolateurs bandages. Les œuvres réalisées à partir de peaux de chevaux par l'artiste belge Berlinde de Bruyckere dans sa bouleversante série, *In Flanders fields* se veulent autant de cris d'amour pour ces animaux auxquels elle porte le plus vif attachement et dont elle souffre de l'instrumentalisation sur les champs de bataille, dans l'agriculture et pour l'élevage³⁶. Plus étonnement, l'incendie qui ravage, à l'automne 2008, la maison de taxidermie Deyrolle rue du Bac à Paris, révèle le vif attachement que porte la communauté artistique contemporaine à l'imaginaire lié à la taxidermie elle-même. Pas moins d'une cinquantaine d'entre eux, parmi lesquels Valérie Belin,

³² Jan Fabre (né en 1958), *Le Carnaval des chiens errants morts*, chiens naturalisés, confettis, rubans, table et beurre, 2006.

³³ Quand les premiers spécimens de la série de l'artiste allemand (né en 1956) sont présentés à la galerie Karsten Schubert de Londres en 1990, ils ont suscité l'indignation d'associations militantes pour la protection des animaux.

³⁴ La même œuvre avait été présentée en 2001 à la 49^e biennale de Venise sans susciter de polémiques. Cf. Marc Jimenez et Thierry Hurlimann, « Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne : “Cachez cette chimère que je ne saurais voir...” », *L'Observatoire de la génétique*, n°27, avril-mai 2006.

³⁵ www.pollymorgan.co.uk.

³⁶ Née à Gand en 1964, Berlinde de Bruyckere a représenté la Belgique à la 55^e biennale de Venise en 2013. Sa série *In Flanders Fields* a été présentée pour la première fois en 2000 à l'occasion de l'exposition éponyme présentée au Museum van Hedendaagse Kunst d'Anvers.

Sophie Calle, Nan Goldin ou encore Mark Dion, font assaut de générosité en produisant des œuvres inspirées du drame dont la vente aux enchères a contribué à faire renaître ce vénérable magasin de ses cendres³⁷.

Ce sont les taxidermies calcinés qui inspirent la plupart des œuvres produites pour Deyrolle. Il est intéressant de constater qu'à l'origine du travail de l'universitaire et commissaire d'expositions canadienne Rachel Poliquin sur l'histoire de la taxidermie et de ses représentations, il y a un événement traumatique de même nature qu'elle décrit systématiquement dans chacune de ses publications³⁸. Il s'agit de la relation d'une sorte d'« autodafé » de deux cents animaux naturalisés issues des collections du Saffron Walden Museum, situé près de Cambridge en Angleterre. La destruction des animaux, survenue dans les années 1960 à l'initiative de la conservatrice du musée et avec la bénédiction du British Museum, est d'autant plus surprenante que le Saffron Walden museum, créée en 1835, est alors le deuxième plus ancien musée d'histoire naturelle anglais. Les responsables de l'institution justifient ce *deaccessioning* radical au regard de l'obsolescence des animaux, considérés alors comme mal naturalisés et surtout comme des remugles peu fréquentables de l'impérialisme victorien. Leur valeur pédagogique aurait été alors, par ailleurs, disqualifiée par les ressources nouvelles qu'offraient, notamment, les documentaires animaliers. Cet exemple extrême n'est pas un cas tout à fait isolé. La section d'histoire naturelle de l'International Council of museums (ICOM) déplore encore aujourd'hui que, lors de la modernisation des musées, les collections d'histoire naturelle sont les premières à être remises en réserve et soustraites au regard des visiteurs³⁹. L'histoire du Saffron Walden museum est révélatrice du statut de l'animal naturalisé dans la deuxième moitié du XX^e siècle : à la fois unique et remplaçable, entaché d'accointances douteuses avec la chasse qui préside à la constitution des collections de trophées ou avec l'impérialisme qui fonde une partie des collections d'histoire naturelles, il est parfaitement « ringardisé » au point d'être disqualifié y compris auprès de

³⁷ Un ouvrage témoigne de cet épisode surprenant : Claude d'Anthenaise, Louis-Albert de Broglie, Solène de Bure et Patrick Mauriès, *Nature Fragile : Le cabinet Deyrolle*, Paris, Beaux-arts éditions, 2009.

³⁸ Rachel Poliquin, *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Culture of Longing*, University Park, The Pennsylvania University Press, 2012, p. 137, 138 et 222.

³⁹ Un groupe de travail, The Art of Taxidermy and its Cultural Importance, a été constitué au sein de l'International Committee of museums and collections of natural history (ICOM-Nathist) en 2008. Cf. www.ravishingbeasts.com/what-to-think/2008/4/10/save-museum-dioramas.html.

ceux qui ont en charge sa conservation... C'est d'ailleurs autour de ce thème de réflexion qu'évolue le travail de jeunesse de l'artiste Hervé Ic qui choisit à dessein pour ses peintures les sujets les plus démodés à ses yeux de jeune plasticien occidental. Ce n'est à l'évidence pas le fait du hasard s'il jette son dévolu sur les peintures de marine et d'animaux, ou encore sur les trophées de chasse qui constituent la toile de fond de sa série *Chasse* (2001-2002)⁴⁰. Il anticipe de peu le raz-de-marée « branché » qui s'empare, à la fin des années 2000, de cet objet merveilleusement décalé pour l'instrumentaliser au profit de la décoration d'intérieur, de la mode ou de la communication... au point qu'il semble difficile aujourd'hui de vendre quoique ce soit sans l'accrocher au préalable à une défense d'éléphant ou à un bois de cerf.

Rachel Poliquin n'a pas été témoin de la scène d'incendie du Saffron Walden museum mais elle ne peut s'empêcher d'y investir le même transfert affectif que celui qui frappe les artistes témoins des dégâts de l'incendie de Deyrolle. Ce qui la trouble peut-être le plus, même si elle ne le verbalise pas, ce n'est pas tant ce qu'elle doit investir de compassion pour la cause animale et patrimoniale mise à mal qu'une fascination légitime pour la mise en abîme délicieusement complexe que lui impose l'évènement : Les dépouilles d'animaux, dont les corps ont pu faire l'objet de manipulations zootechniques de leur vivant, qui n'ont parfois jamais quitté l'enclos carcéral d'un zoo ou d'un élevage, qui ont parfois été tués par l'homme ou par son action, ces dépouilles ramenées à une forme de vie par l'intervention du taxidermiste, puis à nouveau détruite par un incendie volontaire, voilà de quoi être légitimement stimulé intellectuellement. Quand ces mêmes dépouilles, chez Deyrolle, sont détruites par un incendie survenu dans un lieu où on en fait le commerce, deviennent un nouveau terrain d'inspiration pour la créativité d'artistes contemporains, on peut incontestablement ressentir, là aussi, un agréable vertige. Cette ambiguïté fondamentale que porte en lui l'animal naturalisé le fait naviguer dans un espace paradoxal perpétuel entre vie et mort, nature et culture, symbole et science, vérité et mensonge, modernité et désuétude. Elle constitue un attrait considérable pour les artistes contemporains et constitue un terrain

⁴⁰ Michel Nuridsany, *Hervé Ic, Inactuel et présent*, Juvisy-sur-Orge, espace Camille Lambert, 2003.

d'investigation stimulant pour ceux qui, à l'instar de l'artiste allemande Karen Knorr avec sa série *Fables* (2003-2008) investissent l'ensemble de ces territoires paradoxaux⁴¹.

Le dernière, mais pas la moindre, des raisons du succès de la taxidermie dans les pratiques plastiques contemporaine est qu'elle se révèle aisément à même de signifier un pan non négligeable de la philosophie deleuzienne. On sait combien les concepts développés par Gilles Deleuze – pour autant qu'ils sont bien compris mais cela n'est pas notre sujet – sont extrêmement prégnants dans la création plastique et la critique d'art de ces vingt dernières années. C'est le cas dans une proportion assez stupéfiante chez les plasticiens ayant investi le champ des rapports de l'homme à l'animal dans leur travail, au point qu'il serait vain de tenter un inventaire de ceux qui revendiquent son influence. C'est le concept du « devenir-animal » développé par Deleuze avec la complicité de Felix Guattari à partir de 1975 qui fait l'objet des citations les plus insistantes⁴². Appliqué à la création plastique il peut s'entendre, pour suivre Denis Viennet, comme une invitation à créer *à la place* des animaux, à laisser advenir en chaque créateur l'animal qu'il devient, ou que son travail devient, au prix d'une « déterritorialisation » du soi⁴³. Si, pour suivre l'intuition deleuzienne, il « faut être toujours à la limite qui vous sépare de l'animalité, mais justement de manière qu'on n'en soit plus séparé », l'usage de la taxidermie – cet objet à travers lequel se frôlent si étroitement l'homme et l'animal – se présente providentiellement. Certains artistes semblent l'avoir bien compris, au prix d'une interprétation parfois littérale tant le concept deleuzien se révèle exigeant. Ainsi, l'artiste américaine Kate Clark propose, depuis sa première exposition personnelle en 2008, des sculptures hybridant systématiquement l'homme et l'animal en un même objet taxidermisé, tandis que l'hybridation « taxidermiste » est également à l'œuvre dans *Suit* (2009) de l'autrichien Markus Leitsch.

⁴¹ Karen Knorr, née en 1954, vit et travaille à Londres. Ses photographies de la série *Fables* mettent en scène, dans des lieux de culture qui proscrivent a priori leur présence vivante et remuante (notamment les musées) des animaux dont on ne sait s'ils sont vivants ou naturalisés. Cf. Lucy Soutter et Nathalie Leleu, *Karen Knorr, Fables*, Paris, Filigranes, 2008.

⁴² Ce concept, d'abord élaboré dans *Kafka, Pour une littérature mineure* (Paris, Minuit, 1975), est approfondi dans un chapitre entier de *Mille Plateaux* (Paris, Minuit, 1980). Pour une analyse de la lecture de Kafka par Deleuze et Guattari, cf. Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion Books, 2000, p. 102 et suiv. Voir aussi Anne Sauvagnargue, « Deleuze, De l'animal à l'art », in Paola Marrati, Anne Sauvagnargues et François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 120-226 ; Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Images re-vues : Devenir-animal*, n° 6, 2009 : <http://imagesrevues.revues.org/378#ftn1>.

⁴³ Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique*, n° 23-24, 2009 : <http://leportique.revues.org/2454>.

Taxons taxidermiques

Nous terminerons cette étude en interrogeant un dernier aspect qui fonde, selon nous, l'animal naturalisé comme un objet postmoderne idéal à l'usage de l'artiste contemporain : la référence partielle à l'une ou l'autre forme de tradition qu'autorise systématiquement son emploi. On se propose de classer, pour ce faire, les utilisations traditionnelles de la taxidermie selon sept catégories différentes, souvent perméables entre elles : le trophée de chasse, l'animal domestique, l'animal « bizarre », la composition de fantaisie, l'objet d'usage, le spécimen d'histoire naturelle et l'hybride chimérique. A chacune de ces catégories correspond une finalité privilégiée : faire étalage de sa puissance (dans le cas du trophée), préserver de l'injure de la mort l'animal chéri (dans le cas de l'animal domestique), faire montre de sa « curiosité » (dans le cas de l'animal « bizarre »), divertir et surtout moraliser, avec un objet littéralement « fabuleux » (dans le cas de la composition de fantaisie), instrumentaliser la dépouille animale à des fins utilitaires (dans le cas de l'objet d'usage), la réduire à un objet d'étude et d'expérimentation (dans le cas du spécimen d'histoire naturelle) et enfin manipuler son prochain en lui soumettant une créature à l'existence improbable (dans le cas de l'hybride chimérique). Ces finalités premières sont chacune assimilable à une forme d'exercice de domination, une sorte de prise de pouvoir sur l'animal qu'il soit « non humain » ou « humain ». Sans doute cet état de domination symbolique permet-il de relativiser la catastrophe épistémologique que l'humanité occidentale traverse aujourd'hui, d'affronter le désenchantement du monde que la perte de la foi en l'homme et en son destin occasionne. Si, à l'issue des atrocités qui ont émaillé ces cent dernières années, la figure humaine ne semble plus guère tolérée, en art, qu'humiliée et meurtrie, l'animal paraît exempt de ce trouble qui frappe l'humanité face à elle-même⁴⁴. Sa représentation prend dès lors une place inédite dans l'imaginaire contemporain. Appartenant aux temps antérieurs à la chute, antécédents à l'intrusion du verbe, l'animal incarne une sorte d'enfance de l'humanité, d'innocence qui attire sur lui la tendresse mais aussi la jalousie et le ressentiment qui conduisent l'homme à en sadiser l'intolérable virginité. Aucune des sept catégories que nous allons maintenant analyser brièvement ne fait l'économie de cette violence et à chacune d'elle correspondent des interprétations contemporaines d'usages traditionnels de la taxidermie.

⁴⁴ Claude d'Anthenaise, *Bêtes off*, Paris, Éditions du Patrimoine, p. 7-21.

Le trophée de chasse

Sans doute convient-il de commencer par l'un des plus ancestraux, populaires et répandus de ces usages : celui qui consiste à conserver entièrement ou sous forme fragmentaire (le plus souvent la tête, parfois la patte) un animal pris à la chasse. L'instinct de prédation est consubstantiel de l'idée de domination et d'exercice du pouvoir. La dépouille de l'animal vaincu, qu'elle soit exhibée sur le costume du héros mythologique ou mise en scène dans le temple ou la demeure, exprime involontairement sa soumission au super-prédateur. Bien sûr la relation du chasseur au trophée est d'une bien plus grande richesse signifiante⁴⁵ mais il faut reconnaître que c'est cet imaginaire martial qui est investi, le plus souvent, par les artistes qui s'en emparent pour mieux le subvertir : Rodolphe Huguet, *Sans titre* (2002) ou Ghyslain Bertholon, *Trochée chevreuil* (2006)⁴⁶ naturalisent les arrière-trains de gibiers en lieu et place des traditionnelles têtes dites « en cape » dont on croise l'expression majestueuse ou agressive dans les traditionnelles galeries de trophées. D'autres artistes soulignent ou détournent l'imaginaire machiste et sexiste que véhicule la culture cynégétique auprès du grand public. Ainsi procède Pascal Bernier avec son *Tableau de chasse* (2001) effigie transgenre qui affuble d'un maquillage outrancier et d'un brushing impeccable un trophée de biche. Wim Delvoe s'accapare également ce terrain sexuel en mettant en scène l'étreinte aussi peu équivoque qu'anthropomorphique d'un cerf et d'une biche dans son célèbre *Trophy* (1999), tandis que plus récemment les irrévérencieux frères Jake et Dinos Chapman proposent un « petit train » mettant aux prises un renard, un lièvre, un lapin et un rongeur (*Fucking with Nature*, 2013)⁴⁷.

La tendresse n'est pas absente des liens qui unissent les chasseurs à leurs trophées favoris. Traités avec des soins infinis, valorisés dans l'espace domestique, ils sont volontiers

⁴⁵ Nous renverrons ici à nos travaux portant spécifiquement sur ce sujet : Raphaël Abrille, « Trophées et natures mortes, la mise en scène du sacrifice », in Collectif, *Le chasseur et la mort*, Paris, La Table Ronde, 2005, p. 111-142.

⁴⁶ Né en 1969, Rodolphe Huguet vit et travaille à Nîmes. Initiée en 2003, sa série de « culs d'animaux » s'approprie, en les naturalisant, des postérieurs de moutons certes, mais surtout de lapins, blaireaux, cerfs et biches que l'artiste présente à même le mur. Ghyslain Bertholon (né en 1972, vit et travaille à Saint-Etienne) propose un travail plastiquement proche mais fixe ses *Trochées* (série initiée en 2005 et qui privilégie également le gibier) sur des écussons, accentuant la référence cynégétique de ces objets intimement liés à un traumatisme d'enfance.

⁴⁷ Nés en 1962 (Dinos) et 1966 (Jake), les frères Chapman vivent et travaillent à Londres. Rattachés à la nébuleuse des Young British Artists soutenus par la galerie Saatchi à partir de 1992, ils firent partie des plasticiens montrés à la mémorable exposition *Sensation* (Londres, Royal Academy, 1997). *Fucking with Nature* a été présentée à l'exposition personnelle des frères Chapman *Come and See* à la Serpentine Gallery de Londres, en 2013-2014.

photographiés et il n'est pas rare de trouver un portrait de ce genre dans le portefeuille de son propriétaire, côtoyant les effigies de l'épouse et des enfants. Aussi, est-ce une douce ironie qui sourd des photographies proposées par Pierre Abensur dans sa série *Trophées subjectifs* (2008-2013) ou de celles réalisées par David Chancellor pour *Safari club*. Toutes deux mettent en scène des chasseurs portraiturés avec leurs trophées. Renouvelant avec humour un genre prisé dans l'iconographie cynégétique traditionnelle, Abensur présente ses modèles sur fond de paysage, quelque peu endimanchés et exhibant avec une charmante gaucherie un unique et modeste spécimen⁴⁸. Chancellor inverse le processus en rapatriant ses modèles (de pittoresques chasseurs texans) dans leurs propres intérieurs, parmi de surprenantes mises en scène comico-macabres⁴⁹.

L'animal domestique

Comme dans toutes les périodes de fort individualisme, l'homme contemporain compense ses carences affectives en surinvestissant sa relation à l'animal domestique et plus particulièrement à l'animal de compagnie. Dénaturé par cette proximité affective et le transfert anthropomorphique qui l'accompagne, l'animal y gagne en confort ce qu'il perd en dignité⁵⁰. Les amoureux des bêtes ont de la chance. Tandis que la dépouille de l'être (humain) aimé est maintenue de plus en plus à distance des épanchements affectifs⁵¹ il est parfaitement possible de conserver la dépouille naturalisée de Médor ou de Félix à la maison. C'est le sens de la démarche d'Art Orienté objet quand Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin naturalisent eux-mêmes les animaux qui leurs sont chers, à l'instar de leur chat Hercule. En soustrayant la dépouille naturalisée à l'inéluctable putréfaction, à sa place immuable dans la chaîne alimentaire, à l'ordre « naturel de choses », ils accomplissent consciemment un geste d'une

⁴⁸ Le genre du portrait de chasseur montre presque systématiquement son modèle soigneusement vêtu, sur fond de paysage et accompagné du fruit de sa quête. C'est une variation sur ces codes que propose Pierre Abensur pour cette série réalisée à la chambre entre 2008 et 2013. Cf. Claude d'Anthénaise, *Portraits en costumes de chasse*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010.

⁴⁹ David Chancellor est né en Angleterre et vit et travaille en Afrique du Sud. Il consacre l'essentiel de son travail photographique récent aux rapports qui unissent les chasseurs avec l'animal sauvage.

⁵⁰ L'artiste néerlandais Bart Jansen, né en 1979, exprime de manière particulièrement cocasse les dérives du transfert affectif appliqué à l'animal de compagnie en transformant la dépouille de feu son chat en hélicoptère. L'auteur remercie Marion Duquerroy de lui avoir signalé ce « cas ». http://www.youtube.com/watch?v=hi_EOa55EA0.

⁵¹ En France il n'est plus permis, depuis 2008, de conserver une urne cinéraire à son domicile (article 16 de la loi n° 2008-1350 du 19 décembre 2008 relative à la législation funéraire).

portée qui se veut extrême. Ils accomplissent, pour les citer : un « geste rédempteur⁵² », anoblissant le corps défunt et l'élevant au rang de fétiche.

L'animal « bizarre »

Les amateurs de *curiosas* et les chasseurs, plus que les scientifiques attachés à la norme plutôt qu'à son exception, ont depuis longtemps porté leur attention sur les animaux porteurs de malformations génétiques ou accidentelles, raretés insignes qu'il convient d'exhiber et qui ont pu faire l'objet de frénétiques transactions entre les princes⁵³. Parmi de multiples avatars de ces « curiosités », les bois malformés des grands cervidés européens (cerfs, daims, chevreuils) ont particulièrement suscité la convoitise, au point que Louis XV en personne commande aux meilleurs peintres animaliers de son temps, Jean-Baptiste Oudry puis Jean-Jacques Bachelier, entre 1741 et 1773, les portraits des trophées dits « bizarres » pris lors de ses chasses. Les têtes sont envoyées au Jardin du Roi à Paris (ancêtre de notre muséum national d'Histoire naturelle) tandis que les portraits sont conservés, selon toute vraisemblance, dans les appartements intérieurs du souverain au château de Versailles⁵⁴. Les sujets siamois, ou présentant des membres surnuméraires sont également plébiscités. Un certain nombre d'artistes s'emparent de ces objets de fascination pour les détourner. C'est le cas de l'artiste Sarina Brewer, attachée au mouvement américain de la Rogue Taxidermy⁵⁵. Avec *Heraldry*, hybride de trois poussins naturalisés, Brewer ne se contente pas de singer un sujet déjà situé hors d'une certaine norme naturelle, elle lui confère un surcroît ambivalent de burlesque en teignant les poussins d'un violet extravagant et en les accessoirisant.

⁵² Agence L&I [Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin], *La mort derrière la paille*, Montreuil, CQFD, 2007, n. p.

⁵³ Le mythique trophée du « 66 cors », présenté aujourd'hui dans la salle dite « du Monstre » du château de Moritzburg, fait l'objet d'un échange officiel entre le prince électeur de Saxe Auguste le Fort et le roi de Prusse Frédéric-Guillaume I^{er}, conclu en ces termes : « Si votre Altesse [Frédéric-Guillaume] me cède la tête du grand cerf à bois de soixante-six pointes, je l'autoriserai à lever sur mes Etats une compagnie de grenadiers. » Cf. Erich HOBUSCH, « Chasse au trophée d'exception » in Collectif, *Histoire de la chasse des origines à nos jours*, Paris, Pygmalion, 1980 pour l'édition française, p. 261-265.

⁵⁴ Georges de Lastic, « Louis XV, ses trophées de chasse peints par Oudry et Bachelier » in *Connaissance des Arts*, n° 188, octobre 1967, p. 115.

⁵⁵ La « rogue taxidermy » (« rogue » prit au sens d'aberrant ou de dévoyé) désigne historiquement une pratique répandue chez les taxidermistes, notamment dans l'aire germanique et en Amérique du Nord. Elle consiste à créer des animaux naturalisés n'ayant aucune correspondance dans la nature ordinaire. Ils sont le plus souvent le résultat d'un processus de collage de membres d'animaux d'espèces différentes. L'expression a été réintroduite par The Minnesota Association of Rogue Taxidermists (MART), fondée à Minneapolis par Sarina Brewer, Scott Bibus et Robert Marbury. <http://roguetaxidermy.com>.

La composition de fantaisie

Exprimant à un haut degré l'anthropomorphisme appliqué à l'animal, les compositions que nous appellerons « de fantaisie » constituent une quatrième catégorie. Les taxidermistes et leurs commanditaires s'autorisent en effet parfois des caprices pour le moins désinvolte à l'égard de la dépouille animale. C'est ainsi que le musée de la Chasse et de la Nature est depuis peu le propriétaire, aux termes d'une donation, d'un étonnant groupe de quatre babouins rassemblés autour d'une table pour y jouer aux cartes. On connaît son équivalent conservé au museum of Everything de Londres et qui joue la même scène, avec des écureuils cette fois... Lapereaux à l'école, hermines prenant le thé, rodéos d'écureuils, cet avatar du kitsch appliqué à la taxidermie depuis le XIX^e siècle⁵⁶, multiplie les scènes « intéressantes, comiques et humoristiques de la vie animale » que l'on retrouve aujourd'hui dans les arts plastiques. C'est le cas du burlesque *Hamsters vs Squirrels* du hongrois Géza Szöllősi (2006)⁵⁷ dans lequel hamsters et écureuils disputent une partie de babyfoot. Certaines œuvres de Maurizio Cattelan, telle *Bidibidobidiboo* (1996)⁵⁸, se font l'écho de cette dimension fictionnelle, très présente dans la postmodernité et dans l'usage que les artistes contemporains font de la taxidermie. Loin des scènes « bon enfant » proposées par les compositions de fantaisie traditionnelles, elle met en scène un écureuil naturalisé qui vient de se suicider sur la table de la cuisine à l'aide d'un revolver. Liée à la longue tradition fabuliste qui fait vivre aux animaux les turpitudes humaines, elle porte en elle une visée moralisante qui la replace subtilement dans un registre d'édification et de domination.

L'objet d'usage

Avec la pratique qui consiste à transformer tout ou partie du corps de l'animal en objet d'usage, se poursuit notre incursion dans des modes d'appropriation que l'on pourrait estimer inconvenants à la dignité animale. C'est cette pratique qui a sans doute le plus contribué à dévaloriser l'image de l'animal naturalisé aux yeux de nombre de nos contemporains. Cette

⁵⁶ Le taxidermiste Hermann Plouquet, installé à Stuttgart, rencontre un vif succès à l'exposition universelle de 1851 au Crystal Palace de Londres en présentant pas moins de quinze cents « scènes comiques » de ce genre. Cf. Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, Fage, 2008, p. 40-42 et Poliquin, *op. cit.*, p. 171-198.

⁵⁷ Géza Szöllősi est né en 1977 à Budapest. Parmi les multiples médiums qu'il investit, il développe un travail centré sur la taxidermie depuis 2005 avec la série *My Pets*.

⁵⁸ Parmi une œuvre qui met en scène tour à tour chevaux, ânes, chiens ou chats naturalisés, *Bidibidobidiboo* est probablement la pièce dans laquelle l'italien Cattelan (né en 1960) investit le plus l'imaginaire fabuliste.

instrumentalisation n'est pas nouvelle. Déjà, au XVI^e siècle, la littérature nous renseigne sur cette habitude quelque peu désinvolte. Noël du Fail dans les *Contes d'Eutrapel* évoque cette « corne de cerf qui est attaché au plancher où pendaient bonnets, chapeaux, laisses pour les chiens » tandis que Jean Vauquelin de la Fresnay décrit dans un de ces poèmes « Une grande salle antique ou pend ès soliveaux / Une corne de cerf pour pendre les chapeaux⁵⁹ ». Bénéficiant de la vogue du goût « safari », c'est toutefois la seconde moitié du XIX^e siècle qui voit se multiplier les pattes de gazelle montées en cendriers ou les porte-parapluies ménagés dans des pieds d'éléphants. Un certain nombre d'artistes soulignent cette instrumentalisation utilitariste, sans que l'on sache toujours très exactement où ils situent la frontière entre la dénonciation et la complaisance. On citera Wim Delvoye avec sa célèbre paire de chaussons constituée de lapins de laboratoire naturalisés (*Rabbit Slippers*, 2008)⁶⁰, mais aussi le travail d'Iris Schiferstein dont les chaussures outrancièrement « fashionable » rappellent étrangement les cendriers précédemment cités⁶¹, et pour finir Fabien Souche avec ses *Pattes de biche porte-fusil* (2009) sortes de *ready made* qui nous ramènent aux usages triviaux décrits à la Renaissance⁶².

Le spécimen d'histoire naturelle

Cette catégorie mériterait une étude à elle seule tant elle concentre l'intérêt des créateurs de notre temps. C'est le « genre noble » de cet essai de classification en ce qu'il combine la vogue actuelle pour les cabinets de curiosités ainsi que pour leurs héritiers plus ou moins directs que sont les muséums d'histoire naturelle. Les cabinets de curiosité, conçus initialement comme des instruments de pouvoir, bénéficient dans l'imaginaire collectif contemporain, d'une popularité sans précédent. Pensé comme un cabinet de curiosité à grande échelle, le musée de la Chasse et de la Nature jouit de cet engouement auprès de visiteurs qui frémissent de plaisir

⁵⁹ Noël du Fail, *Les Contes et Discours d'Eutrapel*, par le feu seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton, Rennes, pour Noël Glamet de Quimper-Corentin, 1585 et Jean Vauquelin de La Fresnaye, *Les diverses poésies du sieur de La Fresnaie...*, Caen, C. Macé, 1605, cités par Jean Guillaume, *Les trophées de chasse dans les grandes demeures à la Renaissance*, communication orale, colloque Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance, château de Chambord, 1^{er} et 2 octobre 2004, non publiée.

⁶⁰ Emblématique, la pièce était présentée à l'occasion du contrepoint offert à Wim Delvoye par le musée du Louvre du 31 mai au 17 septembre 2012. Cf. Marie-Laure Bernadac et Jean-Pierre Criqui, *Wim Delvoye at the/au Louvre*, Paris, Louvre éditions, Fonds Mercator, 2012.

⁶¹ Iris Schiferstein est née en Allemagne en 1966. Elle développe, à partir de 2005, la série « Objekte » au sein de laquelle des chaussures à hauts talons imitant des pattes d'ongulés sont particulièrement remarquées.

⁶² Né en France en 1972, Fabien Souche vit et travaille à Bruxelles. Prix spécial du jury au 55^e salon de Montrouge en 2010 il use dans son travail plastique des codes de l'humour populaire, fait de polysémies et de calembours.

dès qu'ils décèlent ce que certains éléments de sa récente muséographie doivent à cette référence⁶³. Portés par une série de publications importantes depuis la fin des années 1980⁶⁴, les cabinets traditionnels trouvent une résonance contemporaine d'envergure dès le début des années 1990 au château d'Oiron, où Jean-Hubert Martin fait sienne cette référence avec maestria. Comme un précipité des œuvres présentées à Oiron, est présenté sur place un vrai/faux cabinet de curiosités : celui imaginé par Guillaume Bijl et intitulée *Le cabinet de Claude Gouffier* (1995)⁶⁵.

L'image véhiculée par le muséum d'histoire naturelle est plus trouble, notamment dans les pays anglo-saxons⁶⁶ où la naissance des premiers muséums, au-delà de leur bienfondé scientifique, amalgament des référents aussi délicats que la chasse à outrance destinée à garnir les vitrines et l'apologie de l'impérialisme colonial. On renverra aux excellents travaux de John MacKenzie à ce sujet⁶⁷ par ailleurs magistralement investi par le travail précurseur de Mark Dion, notamment dans sa pièce éphémère intitulée *Marvels of Bonn* qui rassemblait, à l'occasion d'une exposition au Kunstmuseum de Bonn en 2009, des éléments glanés dans le musée zoologique municipal tout proche⁶⁸. On s'attardera davantage ici sur ce que l'on pourrait considérer comme un sous-genre de cette catégorie tant il connaît de succès auprès des plasticiens contemporains, à savoir la photographie de dioramas d'animaux naturalisés. Si, en 1977, l'américain Richard Ross est le premier, semble-t-il, à poser son objectifs devant les

⁶³ Le musée de la Chasse et de la Nature présente ce nouveau visage au public depuis février 2007. Claude d'Anthenaïse (dir.), *Le cabinet de Diane au musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelles et Mazenod, p. 72-89.

⁶⁴ En France, c'est en grande partie à Antoine Schnapper que l'on doit la redécouverte, pour le grand public, des cabinets de curiosités avec son ouvrage *Le géant, la licorne et la tulipe : Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988. L'ouvrage de Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités* (Paris, Gallimard, 2002) ravive singulièrement l'intérêt pour ce sujet au début du XXI^e siècle. Une exposition a récemment porté sur ce sujet inépuisable au musée Sainte-Croix de Poitiers *La licorne et le bézoard : Une histoire des cabinets de curiosité d'hier à aujourd'hui* (18 octobre 2013 – 16 mars 2014). Cf. l'ambitieux catalogue (Anne Benéteau (dir.), *La licorne et le bézoard...*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013).

⁶⁵ Artiste belge né en 1946, Guillaume Bijl vit et travaille à Anvers. Cf. Jean-Hubert Martin (dir.), *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, éditions du Patrimoine, 2000, p. 246-247.

⁶⁶ *Activating Stilled Lives: The Aesthetics and Politics of Specimens on Display*, colloque du department of History of art, University College of London, 17 et 18 mai 2012 : http://www.ucl.ac.uk/art-history/events/culture_of_preservation/activating-stilled-lives.

⁶⁷ John MacKenzie, *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester, Manchester University Press, 1988. On citera aussi la très fine analyse critique de Nélia Dias à propos de la salle des trophées du musée de la Chasse et de la Nature dans sa version initiale ouverte au public en 1967 : Nélia Dias, « L'Afrique naturalisée », *Cahiers d'études africaines*, n° 155-156, 1999, p. 583-594.

⁶⁸ George Frederick Taki, Stephan Berg, Martin Seel, Elizabeth Volk et Volker Adolphs, *Ferne Nähe : Natur in der Kunst der Gegenwart*, Cologne, Wienand, 2009. Mark Dion est né en 1961, il vit et travaille en Pennsylvanie.

dioramas créés en 1936 à l'American museum of Natural history de New York⁶⁹, il est impressionnant de constater combien il a pu créer d'émules, revendiqués ou non, d'Oleg Kulik avec sa série *Windows* (2001)⁷⁰ à Dune Varela avec sa série *Impala, Lycaon et autres paysages* (2012)⁷¹ à en passant par Nicolas Lamas (*La Construcción de la Naturaleza*, 2010)⁷² et Richard Barnes, (*Animal Logic*, 2004-2009)⁷³ mais aussi David Chancellor, Ian Tong, Pauline Vachon, Nicolas Wilmouth... Les responsables actuels des muséums sont conscients du caractère polémique que véhicule l'histoire teintée d'impérialisme de leurs institutions et de la désuétude de certains de leurs protocoles d'exposition. C'est particulièrement le cas dans les pays anglo-saxons où le discours qui accompagne les dioramas ne cherche plus tant à décrire ce qui s'y trouve que les concepts et idéologies (périmés) qui ont présidés à leur constitution. Seule leur valeur patrimoniale semble les sauver de la déchéance. Ce discours, que l'on peut lire sur les panneaux pédagogiques des muséums de Chicago et de Londres notamment⁷⁴, tient plus de la déconstruction épistémologique que du commentaire d'histoire naturelle, ce en quoi il rejoint l'essentiel des préoccupations des artistes qui prennent ces dioramas pour sujet.

L'animal hybride

Le dernier avatar des usages traditionnels de la taxidermie rassemble les divers hybrides et chimères – composites montés par d'habiles taxidermistes – qui garnissent les étagères des cabinets de curiosités, des muséums et des musées de chasses bien avant que Thomas Grünfeld ne s'en empare pour mettre en œuvre sa célèbre série des *Misfits. Wolpertinger*,

⁶⁹ Sans se limiter strictement aux muséums d'histoire naturelle, la série *Museology* est initiée au muséum de New York en 1977 avant de prendre pour cible un grand nombre de ses homologues à travers le monde : à Paris (1982), Le Caire (1984), Londres (1985), Isle of Thanet (1986), Brighton (1986), Chicago (1986), Vienne (1987) et Edimbourg (1993). Richard Ross, *Museology*, New York, The Aperture Foundation, 1989.

⁷⁰ Oleg Kulik est né à Kiev en 1961. Marquée par une subtile construction de reflets, la série *Windows* est, de tous les ensembles photographiques passés en revue ici, celle qui prend le plus de distance fictionnelle avec les dioramas qu'elle évoque.

⁷¹ Dune Varela est née en 1976 à Paris où elle vit et travaille. Sa série, inspirée par le muséum d'histoire naturelle de San José au Costa Rica, a été présentée en 2012 à la galerie Intuiti à Paris. Cf. Dune Varela et Manon Lutanie, *Impalas, lycaons*, Paris, Lutanie, 2012.

⁷² Né à Lima en 1980, Nicolas Lamas vit et travaille en Belgique. La série photographique s'inscrit dans un travail plus large autour des dioramas développé en 2010 et notamment composé d'installations.

⁷³ Jonathan Rosen et Susan Yelavich, *Animal Logic: Richard Barnes*, New York, Princeton Architectural Press, 2009. Pour cette série en partie inspirée par les dioramas de muséums, Richard Barnes ajoute de l'insolite à l'étrangereté en fixant systématiquement son objectif sur l'envers du décor.

⁷⁴ Poliquin, *op. cit.*, p. 171.

jackalopes, *haggis* et autres dahus ont défrayés les chroniques germaniques, nord-américaines, écossaises et françaises jurassiennes depuis longtemps⁷⁵. Issus des cultures populaires, ils s'infiltrèrent toutefois dans les cercles savants. Ni le zurichois Conrad Gessner (1516-1565), ni le bolonais Ulysse Aldrovandi (1522-1605), pas plus que le comte de Buffon (1707-1788) lui-même, n'admettent avoir croisé un *Wolpertinger* (lapin ou lièvre pourvu de crocs saillants et bois de chevreuil) mais ils prêtent cependant, avec des nuances diverses de crédulité, une existence à ces « lièvres cornus⁷⁶ ». Quant au dahu, si l'on en croit un article du *Bulletin scientifique de Bourgogne* paru en 1970, il semble que son existence remonte à deux cents millions d'années au moins puisque des empreintes de *Dabuterium agilis* auraient été observées sur une dalle du trias moyen en Ardèche⁷⁷...

Une part du travail de Joan Fontcuberta repose précisément sur cette imposture, sur une tromperie autant assumée que dissimulée qui fait œuvre. Ainsi pour son projet *Fauna* (1989)⁷⁸, il prétend montrer des créatures qu'il aurait découvertes, empaillées, en Écosse à partir des recherches d'un scientifique mystérieusement disparu... Le travail précurseur de Fontcuberta fait sien une large part de ce qui fera le succès de l'animal naturalisé dans les œuvres qui lui succéderont. Pour créer les animaux étranges de *Fauna*, il assemble des morceaux de taxidermie qu'il récupère autour de lui. En subvertissant le *ready made*, il inscrit clairement son œuvre dans une tradition des avant-gardes affiliées à Marcel Duchamp et marquées par une logique de rupture. Mais tout en se jouant de nombres des paradoxes signifiés par l'emploi de la taxidermie (nature et culture / symbole et science / vérité et mensonge), il met en scène son travail selon un protocole intimement lié à l'imaginaire des muséums d'histoire naturelle. Il tente enfin de surmonter la catastrophe épistémologique, qui voit l'homme douloureusement dégringoler de son piédestal, en investissant la fiction comme une forme ultime d'échappatoire.

⁷⁵ Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Chimère : Monstres et merveilles de la mythologie aux biotechnologies* qui s'est tenue à Monaco du 17 octobre 2003 au 4 janvier 2004, et particulièrement la contribution de Marcel S. Jacquat, « A propos des chimères » in Didier Ottinger (dir.), *Chimères*, Arles, Actes sud, 2003, p. 113-116.

⁷⁶ Michel Wiedmann, « Les lièvres cornus : Fortune d'une famille d'animaux imaginaires... », *Garona, Cahier du CECAES*, n° 16, p. 167-197, <http://symposium.over-blog.fr/article-29574343.html>.

⁷⁷ Jacquat, *op. cit.*

⁷⁸ Joan Fontcuberta est né à Barcelone en 1955. Diplômé en sciences de l'information, théoricien, critique, historien et professeur, il interroge dans son travail toutes les nuances des rapports de la vérité à la fiction. *Fauna* est présentée à Paris à l'occasion de l'exposition personnelle *Camouflages* que la maison européenne de la Photographie consacre à l'artiste du 15 janvier au 16 mars 2014. Joan Fontcuberta, Jean-Luc Monterosso et Pascal Hoël, *Camouflages : Joan Fontcuberta*, éditions Gustavo Gili, Contrasto, Barcelone, Rome, 2013.

La catastrophe épistémologique que l'homme occidental contemporain traverse dans son face à face avec l'animal, relativise sa place dans la hiérarchie traditionnelle du vivant et le renvoie indéfiniment à son angoissante culpabilité. Les artistes de notre temps portent ce constat inédit en convoquant de plus en plus massivement la figure animale sur la scène des arts plastiques depuis le début des années 1990. Parmi la multiplicité des formes investies, une place remarquable est laissée à cette singulière réactivation du *ready made* que constitue l'objet/sujet naturalisé. Bénéficiant du vaste héritage duchampien et des acquis théoriques de la postmodernité, la taxidermie animalière appliquée aux pratiques plastiques contemporaines ne cesse de réanimer les anciens usages attachés à la taxidermie. Le second degré, la distanciation, la dénonciation, l'humour et le cynisme semblent se tailler la part du lion des discours critiques et théoriques qui la soutiennent. Ces quelques arbres anxiolytiques ne suffisent pas toutefois à cacher la forêt des fantasmes de restauration de l'ordre ancien devant lesquels ils sont plantés.

Multipliant à un rythme exponentiel de vaines tentatives de communication avec l'animal, l'homme se heurte de plus en plus douloureusement au mutisme, à la blessante indifférence, que lui opposent ces êtres auxquels l'éthologie l'apparie pourtant chaque jour davantage. Jean-Christophe Bailly, à la suite d'Héraclite, conçoit comme un caractère fondamental de l'animal sa propension à se cacher, à se dissimuler aux regards⁷⁹. Face à ce particularisme farouche, l'homme n'a eu de cesse de développer des dispositifs contraignant l'animal à demeurer à sa vue, à se soumettre à l'autorité de son regard⁸⁰. En l'enfermant, en capturant son image et, bien sûr, en conservant sa dépouille naturalisée, il tente de juguler l'affront que lui oppose « le silence des bêtes⁸¹ », ce douloureux souvenir de l'innocence perdue.

⁷⁹ Jean-Christophe Bailly, *Le visible et la caché*, Paris, Gallimard « Le Promeneur », 2009.

⁸⁰ Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », *Social Text*, n°11, 1984-85, p. 19-64.

⁸¹ Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1998.

BIOGRAPHIE

RAPHAËL ABRILLE est conservateur adjoint au musée de la Chasse et de la Nature à Paris depuis 2002. Il a contribué à son réaménagement muséographique entre 2005 et 2007. Il collabore au développement des musées de France consacrés à la cynégétique : au musée de la Venerie de Senlis, dont il conservateur en 2005-2006 et au musée de la Chasse de Gien, où il contribue au pilotage scientifique du projet muséographique de 2008 à 2011. Au sein de ces musées ou en tant que co-commissaire de la manifestation « Monuments et Animaux » pour le centre des Monuments nationaux (2011-2012), il s'attache notamment à élaborer un dialogue intime entre art contemporain et lieux de patrimoine. Ses commissariats, recherches, et publications récentes portent principalement sur l'animalité dans la création contemporaine, sur la mise en scène et la représentation du trophée et sur l'histoire de la photographie cynégétique.