

Compte-rendu de l'exposition *Dead Animals, or the curious occurrence of Taxidermy in Contemporary Art* et du colloque organisé à son occasion : *Taxidermy, Art, and the Animal question*

Depuis le 23 janvier 2016, et jusqu'au 27 mars, la David Winton Bell Gallery de Brown University à Providence accueille l'exposition *Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art* commissionnée par Jo-Ann Conklin. Dans ce cadre, artistes et universitaires impliqués dans la réflexion autour de la présence actuelle d'animaux non-humains dans la création artistique se sont notamment réunis les 27 et 28 février à l'occasion d'un colloque intitulé « *Taxidermy, Art, and the Animal question* ». Le texte qui suit rend compte de ces deux événements de façon à éclairer la contribution de l'art au programme épistémologique, esthétique et éthique des Animal Studies.

Taxidermy always tells us stories about particular cultural moments, about the spectacles of nature that we desire to see, about our assumptions of superiority, our yearning for hidden truths, and the loneliness and longing that haunt our strange existence of being both within and apart from the animal kingdom.

Rachel Poliquin, *The breathless zoo: taxidermy and the cultures of longing*, 2012¹.

« Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow » : c'est sous ce long titre qu'en juin 2000, Sarah Boxer publiait dans *le New York Times* un article attirant l'attention sur la présence croissante d'animaux non-humains dans l'art contemporain. Quinze ans plus tard, l'exposition [*Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art* organisée par Jo-Ann Conklin à la Brown University](#) met en lumière l'un des aspects les plus intrigants de ce phénomène en se focalisant sur des œuvres ayant recours à des animaux taxidermisés.

Née durant le XVI^e siècle, la taxidermie (de *taxis* : arrangement, mise en ordre ; et *derma* : la peau) visait originellement à permettre la préservation des spécimens rencontrés dans les nouvelles terres par les explorateurs européens désireux de partager leurs découvertes avec la population de l'ancien monde. Les animaux taxidermisés s'accumulent ainsi d'abord sur les étagères des cabinets de curiosité, puis dans les salles de certaines universités avant de venir grossir les collections des musées d'histoire naturelle qui au cours du XIX^e siècle ouvrent un peu partout leurs portes. Or depuis une vingtaine d'années, les bêtes empaillées semblent avoir conquis un nouveau territoire² : alors même que les musées tendent de plus en plus à les reléguer dans leurs réserves², les galeries d'art contemporain, elles, s'en remplissent. Si en 1992 l'exposition par Damien Hirst d'un requin-tigre immobilisé dans une solution de formaldéhyde fit à la fois sensation et polémique, l'exposition de dépouilles

¹ R. Poliquin, *The breathless zoo : taxidermy and the cultures of longing*, University Park, Penn State University Press, 2012, p. 10. « La taxidermie nous parle des états successifs de notre culture, nous racontant des histoires à propos des spectacles de la nature auxquels nous désirons assister, des suppositions que nous faisons quant à notre supériorité, du désir que nous éprouvons à l'égard des vérités cachées, et de la solitude et de la nostalgie qui hantent notre étrange condition de créature à la fois impliquée dans et séparé du monde animal. » (Nous traduisons).

² La réévaluation critique de la nature colonialiste de leurs collections naturalistes – en particulier victoriennes – a poussé nombre de musées à remiser leurs spécimens naturalisés, et parfois même, à les détruire. C'est ce que fit le musée britannique Saffron Walden qui en 1960 brûla plus de 200 pièces taxidermisés.

animales fait désormais figure de nouveau lieu commun de l'art actuel. En témoignent la tenue d'expositions aussi monumentales que *Becoming animal* (MASS MoCA, North Adams, 2005-2006) ou *Arche Noah* (Musée Ostwall, Dortmund, 2014-2015), de même que la multiplication des publications consacrées à cette question³.

À la faveur de ce déplacement loin de n'être qu'institutionnel, la pratique taxidermique se voit interrogée à nouveau. Grâce à l'émergence, notée par Steve Baker, d'une « critical mass of artists for whom the question of the animal is a key issue⁴ », les tensions multiples qui la traversent et que la tradition artisanale naturaliste tendait généralement à dissimuler sont exhibées derechef, son histoire réexaminée, ses objectifs redéfinis, sa *praxis* réinventée et ses ambivalences profondes mises en lumière. Dans leur grande diversité, les œuvres présentées à la galerie Bell aussi bien que celles évoquées par les conférenciers permettent ainsi d'explorer les multiples modalités de la relation que nous, *homo sapiens* et *homo faber*, entretenons avec un « animal » qui retrouve dans la matérialité de sa dépouille une présence inéludable. À l'image [des animaux photographiés par Karen Knorr dans les galeries du Musée Carnavalet ou les chambres du château de Chambord](#), les bêtes présentées dans l'exposition *Dead Animals* ont été invitées à (ou plutôt contraintes de) s'installer *dans nos murs* - en un lieu d'art, de culture et d'intellect supposé incarner ce qui précisément nous sépare d'elles. Au visiteur de se rendre disponible à ce que cette confrontation et leurs présences multiformes donnent à voir et à penser.

1. Que reste-t-il de l'animal ? Entre artefact et « fellow creature »

Pour quiconque déambulait ce jour-là dans la galerie Bell et sans doute, au-delà, pour toute personne s'étant déjà retrouvée à observer un animal empaillé, il semble que la première et non moindre des difficultés consiste à choisir un nom pour décrire ce qui se tient devant nous. Rachel Poliquin, ouvrant le colloque organisé à l'occasion de l'exposition, a très bien décrit cette complexité: « A poetics of strangeness surrounds taxidermy, for at its heart is an encounter between you and something that does not quite exist: a thing which is no longer an animal but which could never be mistaken for anything but an animal⁵. » Comment décider, même à part soi, de la nature de ce que produit le taxidermiste lorsque d'un animal bien réel il fait un artefact ? La créature que modèlent ses mains humaines est-elle encore ou n'est-elle plus un animal ? un objet ? un organisme ? une création de la nature ou l'œuvre d'un artisan ?

Des animaux « as good as real ? »

Les photographies exposées dans le hall d'entrée de la galerie introduisent le visiteur à ces questions avant même qu'il ne soit mis en contact avec les animaux taxidermisés eux-mêmes. Grâce au recul permis par la lentille photographique, et dans la confrontation d'œuvres ayant choisi de se focaliser sur l'une ou l'autre de leurs facettes, la dimension amphibologique des dépouilles animales apparaît en pleine lumière.

³ Voir par exemple les trois numéros consécutifs publiés en 2008 par la revue *Antennae : The Journal of Nature in Visual Culture* : « Dead Animals », « Rogue Taxidermy » et « Botched Taxidermy » (*Antennae* 5, 6 et 7).

⁴ S. Baker, extrait de sa conférence délivrée durant le colloque et intitulée « Beyond botched taxidermy » : « un groupe d'artistes critiques pour qui la question de l'animal est essentielle » (Nous traduisons).

⁵ « Une poétique de l'étrangeté entoure la taxidermie, dont l'expérience centrale est celle d'une rencontre entre nous et quelque chose qui n'existe pas vraiment : une chose qui n'est plus un animal mais que l'on ne saurait pour autant confondre avec autre chose qu'un animal. » (Nous traduisons).



Copyright Marie Cazaban-Mazerolles

[Le premier cliché](#) qui nous accueille, extrait d'une série réalisée par Hiroshi Sugimoto en 1982, montre ainsi un groupe de cinq oryx immobilisés en noir et blanc dans un décor de savane africaine. Les animaux, qui semblent avoir pris sans doute un peu trop docilement la pose, sont en réalité des bêtes empaillées mises en scène dans l'un des dioramas de *l'American Museum of National History*. Or en excluant de sa photographie ce contexte, Sugimoto crée l'illusion que nous faisons face à une horde bien vivante, saisie sur le vif dans son milieu naturel. Son cliché démontre alors à quel point il est facile de confondre ici l'artefact avec l'animal authentique qu'il a été, et nous interpelle sur la nature des liens qui les unissent encore.

Or il suffit au visiteur de contourner cette première cimaise pour se voir invité à adopter un tout autre regard. Là, [une photographie de Richard Barnes](#) montre encore un ongulé, mais ici la bête est seule et surtout, enfermée dans ce qui est vraisemblablement une caisse de transport. En faisant précisément le choix d'exhiber – dans ce cliché mais aussi dans l'ensemble de [la série dont il est issu](#) – le contexte artificiel que Sugimoto invisibilisait, Barnes renvoie l'animal à son statut d'objet. Le titre du cliché – « Smithsonian ungulate » – l'affirme par ailleurs : l'animal photographié n'a plus pour environnement, qualité et origine que le nom du musée qui l'accueille. D'avec sa précédente existence en tant qu'animal, les liens semblent rompus.

Dès son arrivée et par le biais de ces seuls deux clichés, le visiteur se voit donc confronté à deux *regards* contradictoires qui interrogent par anticipation celui qu'il va lui-même porter sur les œuvres exposées : si l'un nous encourage à voir la bête que l'animal taxidermisé a été ; l'autre le fait disparaître sous l'artefact qui l'a remplacé.

Des peaux entre surface et interface

Que reste-t-il, de fait, de l'animal dans les pièces taxidermisées présentées à la galerie Bell ? Les photographies [Brown Bear](#) et [Red Deer](#) de Sarah Cusimano Miles témoignent d'une présence résiduelle, réduite aux fourrures des animaux qu'elle photographie non montées. Les deux images exhibent ainsi cette vérité de l'artisanat taxidermique selon laquelle l'animal n'y existe plus que comme peau, réduit à une manifestation proprement superficielle ici redoublée par le régime phénoménologique propre au médium photographique. De nouveau, la créature empaillée semble ici renvoyée du côté de l'artefact : si la *part animale*

d'une bête taxidermée se limite à son épiderme, comment la différencier ontologiquement d'un canapé en cuir ?

Petra Lange-Berndt rappellera pourtant que la peau – en tant que part organique de l'animal taxidermé – constitue ce par quoi il demeure ancré dans le règne de l'animé. Les fourrures subissent à la longue les assauts du temps, révélant que ce qui peut sembler d'abord un objet immuable est en réalité toujours déjà engagé dans un processus dynamique de pourrissement. *Little Savages* par Tessa Farmer, œuvre non exposée à Providence mais présentée par Lange-Berndt, insiste sur cette dimension le plus souvent inaperçue en proposant une image instantanée du devenir dans lequel la bête taxidermée est engagée. Le renard, figé ici en une paradoxale « shifting position⁶ », apparaît impliqué dans un processus de décomposition qui en manifestant la matérialité organique de l'animal le désigne moins comme une création façonnée par la main de l'humain que comme la *fellow creature* dont il partage la condition charnelle et la finitude. Dans la mesure où le mammifère est représenté environné d'une multitude d'organismes venus prospérer sur sa dépouille, l'œuvre nous invite en outre non seulement à reconnaître la communauté de condition qui nous lie à l'animal mais nous projette encore comme impliqué dans le même réseau écosystémique que lui.

Si un animal taxidermé se révèle une substance profondément ambiguë, le choix d'y reconnaître d'abord un artefact ou d'abord un organisme l'est ainsi beaucoup moins : comme corps organique pris dans des réseaux de relations écosystémiques auxquels l'humain n'échappe pas, il devient une créature semblable et prochaine, capable de raconter « the story of our engagement with natural world⁷ ». En tant qu'objet façonné par la main de l'homme en revanche, il favorise la relégation de l'animal dans un champ ontologique étranger et distant. Dans les deux cas, l'œuvre d'art qui en manipule la représentation pour souligner l'une ou l'autre de ses dimensions engage toujours une vision des rapports existant entre l'humain et l'animal.

2. L'explosion de « l'Animal » : configurations affectives, singularité et exemplarité

Comme son étymologie l'indique, la taxidermie moderne a dès son origine partie liée avec l'entreprise de classification naturaliste qui occupe les scientifiques à partir du XVIII^e siècle : les créatures empaillées, s'attachant à reproduire les caractéristiques phénotypiques des animaux, participent à l'élaboration des taxinomies de l'époque (ou *a minima* les illustrent). En ce sens, la taxidermie manifeste une vocation de *catégorisation* du règne animal que les œuvres installées dans la galerie Bell nous invite à reconsidérer selon, nous semble-t-il, deux directions différentes : d'une part, en interrogeant la légitimité des classifications culturelles d'après lesquelles nous réglons nos relations aux animaux ; d'autre part en remettant en question le processus par lequel un animal particulier se change en spécimen une fois naturalisé. Ce faisant, l'exposition *Dead Animals* invite à faire l'expérience sensible de l'inanité de cette catégorie de « l'Animal » dont Jacques Derrida avait déjà critiqué les présupposés conceptuels.

⁶ Expression employée par Lange-Berndt lors de son intervention, traduisant l'idée d'une « pose en mouvement ».

⁷ *Ibid.* « l'histoire de notre propre implication dans le monde naturel. » (Nous traduisons).

Taxinomies affectives et culturelles

Impossible de ne pas constater tout d'abord, en tant que visiteur, la variabilité des affects spontanés qui informent nos rencontres avec telle ou telle espèce d'animaux représentée. Indifféremment de toute considération esthétique, [les labradors empaillés de Maurizio Cattelan](#) qui nous accueillent à l'entrée de la première salle ne nous font pas le même effet que le rat juché sur des pots de peinture dans la *Concrete Jungle* de Dion, ni que [le mouton de Hirst](#) ou [le loup de Galanin](#). Ce qui apparaît alors, c'est que chacun d'entre eux est pris dans un réseau de catégories – animal de compagnie / nuisible, sauvage/domestique, charismatique/repoussant – qui prédisposent nos affects à leurs égard et au-delà, déterminent les relations politiques, économiques et sociales que nous entretenons avec eux.

Dans l'installation *Concrete jungle* de Mark Dion, la mise en scène d'une faune urbaine typique de l'Amérique du nord – rongeurs, chat errant, racoon, écureuil – dont les corps empaillés sont disposés au milieu de déchets humains, documente ainsi de façon saisissante les attitudes contradictoires que nous manifestons à l'encontre du règne animal. Ici une boîte d'œufs évoque la figure de l'animal nourricier et le rapport utilitariste que nous entretenons à son égard ; là une photo de loup figure notre fétichisation de certaines créatures sauvages. Ici des magazines dédiés à la santé des chiens ou des chats témoignent de la valeur familiale acquise par certains animaux de compagnie ; là une boîte de mort-aux-rats rappelle l'absence totale de pitié que nous réservons aux « nuisibles ».



Copyright Mark Dion, courtesy of the David Winton Bell Gallery, Brown University.

L'ensemble, en définitive, nous interpelle quant à l'anthropocentrisme et à la normativité de ces taxinomies affectives et culturelles – comme le faisait d'une autre façon la brouette remplie de peluches par laquelle, [dans *Survival of the cutest \(Who gets on ark ?\)*](#), l'artiste invitait à porter un regard ironique sur l'exclusivité de notre empathie à l'égard de certains animaux charismatiques. En utilisant des peluches plutôt que des spécimens naturalisés, Dion remettait explicitement en cause le prisme affectif que nous tendons à substituer à l'expertise éco-éthologique jusque dans la gestion de problèmes comme celui de l'extinction des espèces. Le titre de l'œuvre, réécriture de la célèbre formule employée par Spencer pour décrire le phénomène de la sélection naturelle⁸, attire ainsi l'attention sur le fait que la capacité à satisfaire certains critères de beauté élaborés par l'humain soit de fait devenue un avantage sélectif non négligeable, et interpelle le spectateur sur l'anthropocentrisme et l'artificialité de semblable contrainte évolutive esthétique.

⁸ Il s'agit de l'expression « survival of the fittest », d'abord utilisée par Spencer dans les *Principles of biology* avant d'être reprise par Darwin lui-même sur suggestion d'A.R. Wallace.

Si le travail de Dion remet en question la légitimité de nos classifications culturelles, celui de Bryndis Snaebjörnsdóttir et Mark Wilson interroge le processus d'abstraction dont relève le geste de catégorisation taxinomique lui-même. Pour créer *Nanoq: flat out and bluesome*, les deux artistes ont mené pendant cinq ans une enquête visant à recenser tous les ours polaires naturalisés du Royaume-Uni. Chaque spécimen retrouvé a ensuite été photographié *in situ*, avant d'être exposé à Spike Island en 2007. Or l'originalité de la démarche de Snaebjörnsdóttir et Wilson tient au fait que sur chacun des clichés réalisés, l'histoire de l'ours photographié telle qu'elle a pu être reconstituée par les deux artistes a été retranscrite. Ces biographies redonnent alors à l'animal le contexte et l'histoire dont, comme en témoigne les images, ils ont la plupart du temps été privés dans leur transformation en objet. Ce faisant, l'œuvre s'attache à défaire non seulement le geste naturaliste au cours duquel la singularité d'une créature animale particulière est éludée au profit de son exemplarité zoologique (geste ayant présidé à la taxidermisation), mais aussi le processus contemporain d'abstraction par lequel les ours polaires sont aujourd'hui devenus mascottes et symboles de la lutte contre le réchauffement climatique.

Sous le spécimen et sous l'icône, *l'individu animal* réapparaît et, avec lui, la puissance de subversion qui lui est selon Erica Fudge inhérente. Reprenant l'analyse derridienne selon laquelle des concepts tels « l'Animal » ou « l'animalité » soutiennent le dualisme ontologique qui oppose animaux et humains en deux blocs monolithiques, l'historienne estime en effet que la reconnaissance de la singularité d'un sujet animal a en revanche le pouvoir de déstabiliser le statut que l'humain s'est octroyé : « despite the claims for general and abstract divisions between humans and animals, the truly meaningful animal is often a very individualized being. That is, whatever the intellectual context of discussion – religious, legal, scientific and so on – it is often the singular animal – that sheep, rather than general sheep – that has the greatest power to upset human status ».

3. La vie et la mort, la violence et le soin : questions d'éthique

Le fait de reproduire l'illusion de la vie fait partie intégrante de la définition de la taxidermie¹⁰ qui s'affirme traditionnellement comme un art consistant à escamoter le mort de l'animal travaillé. Lorsque nous regardons un animal taxidermé, la poursuite de cet idéal néanmoins jamais complètement accessible nous confronte à une expérience contradictoire qui selon Rachel Poliquin est grande partie responsable du trouble que nous ressentons. Là nos sens nous enjoignent à croire ce que notre raison sait impossible : l'animal présenté nous apparaît à la fois mort et vivant. La taxidermie, de fait, s'est toute entière fondée sur un puissant paradoxe. Pour pouvoir admirer les merveilles de la vie animale, il s'agit toujours

⁹ E. Fudge, « Reading animals », *Worldviews* 4, p. 101-113, 2000, p. 110. « malgré les revendications en faveur d'une division générale et abstraite opposant animaux et humains, l'animal véritablement significatif est souvent un être tout à fait individualisé. Autrement dit, et quel que soit le contexte envisagé – religieux, légal, scientifique, etc – c'est très souvent l'animal singulier – ce mouton, plutôt que le mouton en général – qui détient le plus fort pouvoir de déstabilisation à l'égard du statut d'être humain. » (Nous traduisons).

¹⁰ L'*English Oxford Dictionary* la définit ainsi comme « The art of preparing, stuffing, and mounting the skins of animals with lifelike effect » ; Le *Trésor de La Langue française* comme « Art de préparer, d'empailler et de monter des animaux vertébrés morts en leur conservant l'apparence de la vie ». Une exposition organisée par le Museum d'Histoire Naturelle de La Rochelle à l'été 2013 s'intitulait en outre explicitement : « La taxidermie, illusion du vivant, entre science et art ».

d'abord d'y mettre fin : donner la mort, détruire la forme, pour la reconstituer ensuite en effaçant les traces de la violence infligée et en restaurant l'illusion de la vie confisquée.

Dénoncer / Réparer

Conscient de cette discordance constitutive, de nombreux artistes s'attachent aujourd'hui à faire passer au premier plan la mort de l'animal, chargée néanmoins de significations très différentes selon le régime de mise en scène adopté. Ainsi, si l'œuvre de Damien Hirst présentée à la galerie Bell, *Away from the flock*, relève d'une esthétique quasi-hygiénique, « cold and analytical, seemingly lacking emotion or empathy »¹¹ selon les mots de Jo-Ann Conklin ; les [dessins de nids réalisés par Polly Morgan](#) à l'aide de cendres issues de la crémation d'oiseaux et exposés dans des cadres sur lesquels reposent des volatiles empaillés, soulignent leur vulnérabilité et invitent à l'empathie. Maurizio Cattelan quant à lui, installe dans *Bidibidobidiboo*¹² l'animal taxidermisé dans un décor qui narrativise sa mort effective, tout en nous interpellant sur son responsable : si la mise en scène suggère un suicide, et donc une violence perpétrée par l'animal contre lui-même, son caractère anthropomorphe renvoie aussi d'une certaine façon la main humaine à son implication potentielle. Wilson et Snaebjörnsdóttir venus présenter leur travail ont ainsi pour leur part proposé de considérer l'animal taxidermisé comme une métonymie du pouvoir de mort que notre espèce exerce sur certains animaux non-humains, pouvoir que leur projet *Nanoq : flat out and bluesome* avait pour vocation de documenter. De même, le loup que Nicholas Galanin représente dans *Inert* comme en train de lutter contre une mort qui semble avoir déjà resserré son étau sur la moitié inférieure de la bête, interpelle le visiteur quant à la responsabilité de l'Homme dans le danger d'extinction actuellement encouru par l'espèce en Alaska dont l'artiste est originaire.

Dans ces œuvres, les animaux taxidermisés acquièrent une forme de valeur critique autotélique dans la mesure où leur présence incrimine la violence qui les a eux-mêmes produits. Les dépouilles animales, à ce titre, sont toujours plus qu'un pur symbole des agressions que l'humain leur inflige : ils en sont aussi la preuve tangible. C'est dans cette perspective que l'artiste britannique Angela Singer a développé un processus qu'elle nomme *detaxidermy* : réalisées à partir d'un matériel taxidermique ancien, ses œuvres révèlent à nouveau les marques des sévices administrés aux corps des animaux et traditionnellement dissimulées dans la pratique de naturalisation. De ce point de vue, la pièce *Sore* (« plaie ») non présentée à la galerie mais évoquée à plusieurs reprises lors du colloque, constitue une charge saisissante contre la brutalité inhérente à la culture du trophée : après l'avoir desquamée, l'artiste a recouvert la tête d'un cervidé de cire rouge sang, produisant ainsi une figure propre à susciter l'horreur chez quiconque y pose les yeux.

¹¹ J.-A. Conklin, introduction au catalogue de l'exposition, p. 13 : « froide et analytique, dépourvue d'émotion ou d'empathie manifeste » (Nous traduisons).

¹² Œuvre non exposée à la Brown University mais évoquée par R. Poliquin lors de son intervention.



Copyright Marie Cazaban-Mazerolles

Ailleurs, il semble que le désir de réparation l'emporte sur celui de la dénonciation. Dans *Still*, Singer offre ainsi à un jeune faon aux yeux démesurés et obscurcis par le *eye clouding effect* de la mort une forme de canonisation esthétique post-mortem en brodant sur sa fourrure bijoux et fleurs de porcelaine. De même le travail pionnier de l'artiste française Annette Messenger, analysé par Stéphanie Turner dans son intervention, exprime la volonté d'amender la violence perpétrée par un geste bienveillant de soin. *Le repos des pensionnaires* présente ainsi soixante-douze moineaux délicatement emmaillotés par l'artiste dans des gilets qu'elle a brodés pour eux, l'ensemble de l'installation (contenant à l'origine également accessoires et jeux fabriqués à l'échelle et à l'intention des oiseaux) manifestant la relation protectrice développée par Messenger à l'égard de ses spécimens¹³.

Or dans quelle mesure les artistes faisant usage d'animaux taxidermisés—y compris dans un but de dénonciation / réparation – sont-ils susceptibles d'échapper aux remises en causes éthiques qu'ils formulent ? Steve Baker, mentionnant un entretien non publié réalisé avec Angela Singer, rapportait les inquiétudes de l'activiste consciente des difficultés consistant à « handling an animal's body (...) with respect but still being able to make the artwork I want to make. Just because there is so much pulling apart and destroying in order to create¹⁴ ». Polly Morgan, à l'inverse, fait preuve de moins de scrupules en affirmant : « respecting the dead body of an animal is silly and hysterical¹⁵ ».

Vers une éthique de l'art taxidermique ?

Robert Marbury, président de l'association *Rogue Taxidermist* invité à s'exprimer sur la nécessité de déterminer une éthique de l'usage d'animaux taxidermisés dans le contexte de l'art contemporain, s'est interrogé sur l'étendue des questions à prendre à cet égard en considération. Si la façon de se procurer la peau des animaux (individus déjà décédés, de mort naturelle ou produits par les activités de chasse, d'élevage, d'industrie alimentaire, etc.) semble constituer un critère évident, l'effet recherché et produit par l'artiste doit-il par

¹³ Ce travail, opposant une douceur explicitement maternelle à la violence perpétrée par le mâle (jusqu'au XIX^e siècle, la taxidermie était une pratique presque exclusivement masculine) et suggérant une complicité entre la femme et ses oiseaux blessés préfigurait en outre les problématiques de l'écoféminisme à venir.

¹⁴ « manipuler le corps d'un animal (...) avec respect tout en étant à même de fabriquer l'œuvre que j'ai en tête. Juste parce que la création nécessite tellement de déchirement et de destruction. » (Nous traduisons).

¹⁵ P. Morgan, citée dans le catalogue de l'exposition p. 57 : « respecter le cadavre d'un animal est à la fois stupide et hystérique » (Nous traduisons).

exemple entrer en ligne de compte ? Des représentations humoristiques comme [les renards hallucinés d'Adele Morse](#), ou l'usage mercantile tel qu'il se manifeste dans l'initiative de la compagnie [Brewdog](#) ayant proposé à ses clients des bières servies dans le corps d'écureuils taxidermisés, constituent-elles par nature des initiatives moins morales que des œuvres mettant la taxidermie au service de la dénonciation de la violence faite par l'humain à l'animal ?

Marbury et Dion se sont confrontés à ces questions en rédigeant pour l'occasion de l'exposition et du colloque des *Notes toward a Manifesto for Artists Working With and About Taxidermy Animals*, tentant de poser les jalons pour le développement d'une éthique commune de l'usage de matériel taxidermisé par les artistes d'aujourd'hui. Le texte, dont nous reproduisons ci-dessous des extraits, en appelle alors au respect non seulement des lois relatives à la protection des espèces mais aussi de l'animal lui-même et au-delà, du spectateur destiné à affronter le spectacle de sa mort :

3. A death is a terrible thing to waste. Whenever possible (and legal) use animal bodies that are already dead –from roadkill incidents or farm deaths, or from euthanization at animal shelters. Needless to say, the use of antique taxidermy is preferable if it serves the artist's aesthetic goals.
4. Art, as a practice, can be a wasteful endeavor. When working with dead animals, strive to use or find use for all parts of the animal. (...)
5. Find creative solutions to producing animals that are unavailable because of their protected status. Goat skins make excellent polar bear and alpaca skin can substitute for grizzly bear skin, for example.
9. Although we are making art, the material we use remains a dead animal. People have very strong reactions to seeing dead animals, no matter how they are presented. (...) Acknowledge that this artwork will be upsetting to some people.
11. Because every taxidermy animal was once alive and an individual, recognize the oneness of each specimen. (...)
12. Ethics are constantly evolving. It is not enough to say either that an artwork is created in an ethical manner, or that no animals were killed in the making of an artwork. Artists working with dead animals need to be able to speak about the death of the animal and must be willing to struggle regularly with the ethical choices we make.

De fait, s'il apparaît évident que les artistes et praticiens ne sauraient aujourd'hui se passer de réflexion éthique, leur démarche nous invite également à nous interroger sur notre statut de spectateur / consommateur de l'art taxidermique, et à considérer également le rapport potentiellement conflictuel qui unit notre plaisir esthétique aux conditions de sa génération.

4. La beauté animale et le projet contemporain

Cherchant à comprendre la fascination exercée par la taxidermie, Rachel Poliquin en appelait à la beauté animale : « I don't think taxidermy would exist at all if animals weren't beautiful¹⁶ ». Or les rapports qui dans l'art taxidermique se nouent entre l'artiste, le spectateur et cette même beauté animale sont ambigus à plus d'un titre. Tout d'abord, l'artiste

¹⁶ « Je crois que la taxidermie n'existerait tout simplement pas si les animaux n'étaient pas beaux. » (Notre traduction).

choisissant d'utiliser un animal taxidermisé s'engage-t-il dans une entreprise d'hommage ou d'appropriation à l'égard de la beauté animale dont il fait sa matière première ? D'un certain point de vue en effet, une œuvre représentant un animal taxidermisé relève toujours dans une certaine proportion du *ready-made*, l'artiste s'emparant d'une création façonnée avant son intervention par des millions d'années d'évolution. En ce sens, chacune des œuvres présentées à la galerie Bell relève d'une forme de braconnage artistique, qui parasite la beauté animale et prolonge un rapport d'exploitation à l'égard du monde naturel conçu comme ressource. Ensuite, et comme Rachel Poliquin a tenu à le préciser lors de son intervention, fétichiser cette beauté c'est encourir le risque de faire oublier que la taxidermie demeure aussi et malgré tout d'une forme de « *butchery art* » : un art de la boucherie qui contraint le corps animal à se plier aux désirs humains – y compris esthétiques – et qui à force de s'adresser aux hommes, réduit parfois la bête elle-même au silence.

Les leçons des hybrides

Parce que, rompant avec le principe mimétique de la taxidermie traditionnelle, ils exhibent le caractère invasif et tout puissant de la main du taxidermiste tout en mettant celle-ci au service du surgissement de la beauté, les [hybrides créés par Thomas Grünfeld](#) pour la série *Misfits* rendent cette tension particulièrement sensible. Le paon-pingouin et le faon-chèvre exposés à la galerie font figure de véritables chimères, l'artiste donnant ici (littéralement) corps à des créatures merveilleuses inspirées des contes folkloriques allemands de son enfance. Or ces œuvres, dont le pouvoir de séduction est évident, témoignent aussi d'à quel point l'animal y est conçu comme support de projection des fantasmes humains. Dès lors, faut-il voir dans semblable instrumentalisation un geste d'impérialisme esthétique, et l'ultime forme d'une longue série de dominations exercées par l'Homme sur l'animal ?

Le travail de l'artiste Iris Schieferstein présenté par Stéphanie Turner au cours du colloque semble abonder en ce sens. Dans [Life can be so nice](#), l'artiste dispose des dépouilles animales – hybrides à nouveau – de sorte à leur fait épeler le titre de son œuvre. Est alors exhibée la violence (découpes et sutures, torsions des poses) avec laquelle la main humaine force les corps animaux à prendre en charge, pour son propre plaisir, un discours sur la beauté de la vie.



Copyright Marie Cazaban-Mazerolles

À l'inverse, [l'hybride animal-humain imaginé par Kate Clark dans Licking the plate](#), sans doute l'une des œuvres les plus immédiatement séduisantes de l'exposition, semble

vouloir mettre la beauté au service de la promotion d'un rapport exempt de brutalité et de domination. Son kudu à visage humain, dont émane une tranquille douceur et une grâce immédiatement sensible, s'avance ainsi selon les mots de Jo-Ann Conklin comme « a reminder of our shared physiology and history ». La sculpture de Clark montre de fait qu'entre « eux et nous » la suture est possible – et au-delà, attractive : les broches dorées apparentes sur le visage de l'œuvre donnent ainsi à l'hybridation qu'ils allégorisent l'éclat de la beauté, l'œuvre devenant une invitation non seulement à reconnaître ce qu'animaux humains et non humains ont en commun, mais encore à désirer de former avec eux communauté.

Pourtant, une légère gêne se fait sentir : eux ? mais où sont-ils ? Le kudu, ici, ne s'est-il pas effacé derrière cette face humaine avec laquelle nous échangeons seulement nos regards ? L'effraction de ce visage sur le corps de la bête ne relève-t-elle pas, à son tour, d'une forme de parasitage masquant la présence animale et témoignant du fait qu'ici encore, le spectateur n'a finalement commerce qu'avec lui-même ? Si *Licking the plate*, comme les autres bêtes à visage humain de Clark, nous invite sans doute selon le projet avoué de l'artiste¹⁷ à considérer les animaux que nous sommes, qu'advient-il de ceux que nous ne sommes pas ?

Animaux trop humains ?

Dans *The Breathless zoo*, Poliquin notait que le discours tenu par les bêtes taxidermisées était toujours doté d'un objet incertain: « Do they talk about their makers, about human romances and obsessions with animals and nature? Or do they tell us something about themselves¹⁸? » Sorties des musées d'histoire naturelle et parachutées dans ceux d'art contemporain, échappant aux mains des naturalistes pour passer dans celles des plasticiens, les dépouilles animales sont peut-être devenues plus silencieuses encore sur leur propre compte, plus investies encore d'un sens *trop humain*.

Si tout animal taxidermisé a d'abord nécessairement été enlevé à son milieu naturel et sa niche écologique, ceux qui sont exposés « inside the white cube¹⁹ » semble subir la violence d'une seconde extraction, cette fois sémantique : la plupart du temps, l'existence éco-éthologique de l'animal devenu œuvre d'art ne franchit pas la porte de la galerie, son mode d'existence propre est passé sous silence, sa façon singulière d'habiter le monde disparue.

Revenant lors de son intervention sur les changements intervenus depuis la parution en 2000 de son essai sur le *Postmodern Animal*²⁰, Steven Baker a néanmoins affirmé déceler autour de lui les signes d'une tendance grandissante à la contextualisation : « The matter and manner of *locating* animals does seem to be emerging as a more direct concern for a

¹⁷ K. Clark à propos de *Licking the plate* : « I'd like the viewer to recognize that we are part of the animal kingdom and think about what is still primal within us. »

<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/meet-the-artist-putting-human-faces-on-taxidermied-animals>

¹⁸ R. Poliquin, *op.cit.*, p. 6: « Parlent-ils de ceux qui les ont fait, des sentiments romantiques et des obsessions que l'humain nourrit pour le monde animal et naturel ? Ou bien nous racontent-ils quelque chose sur eux-mêmes ? » (Nous traduisons).

¹⁹ Nous reprenons ici la formule utilisée à la fin des années 70 par Brian O'Doherty pour désigner l'esthétique dominante des galeries d'art contemporain conçues comme des dispositifs de décontextualisation et d'imperméabilisation. Cf. *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*, Santa Monica : Lapis Press, 1986, c1976. « The white cube » est également le nom d'une célèbre galerie londonienne, ayant à plusieurs reprises accueilli les œuvres de Damien Hirst.

²⁰ S. Baker, *The Postmodern Animal*, London : Reaktion, 2000.

significant number of artists²¹. » Témoignant de la volonté de se rendre attentif au discours dont l'animal est porteur, ce souci semblerait indiquer que l'époque où celui-ci était considéré comme une « simple page blanche²² » a bel et bien fait son temps. À ce titre, les œuvres hyper-décontextualisées de Damien Hirst, résultat d'une démarche consistant à « trying to understand the world by taking things out of the world²³ », excluraient l'artiste du projet véritablement contemporain en train de prendre forme et dont le travail de Mark Dion est à l'inverse apparu emblématique. Dans les *Notes towards a Manifesto...* rédigées par l'artiste en collaboration avec R. Marbury, l'acquisition d'un savoir spécifique relatif à l'existence éco-éco-éthologique de l'animal utilisé fait d'ailleurs figure de recommandation. Le point 10 stipule ainsi :

Become knowledgeable about the materials that you are using: animals. Be curious and inquisitive about their classification, habitat, and biology. The audience should assume that you have chosen to use a specific animal and all that goes along with that animal in the context of the artwork: for example, a whitetail deer brings very different meaning to a piece than does a kudu (North American vs. African, hunting season vs. safari, etc.).²⁴

De façon explicite dans la formulation choisie ici par Dion et Marbury, il est rappelé que l'animal arrive dans les mains de l'artiste chargé d'un « sens » qui lui est propre, et qu'il s'agit alors de reconnaître et de respecter.

En éduquant notre sensibilité aux singularités des autres existences animales, l'art qui ferait sienne une telle démarche permettrait alors de commencer à rompre le silence de ces animaux que nous avons fait taire²⁵ et auxquels il rendrait si ce n'est la parole, tout au moins un langage.

En guise de conclusion : vers une épistémologie sensible

La taxidermie, argue Rachel Poliquin, permet de puissantes rencontres avec le non-humain : « A taxidermied animal stands before you in physical space and offers, or perhaps forces, an intimacy. » De fait, l'exposition *Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy art* invite son visiteur à faire l'expérience physique de présences animales

²¹ S. Baker, « Beyond botched taxidermy », intervention reproduite dans le catalogue de l'exposition, p. 53 : « Le fait de *situer* les animaux, et la façon de le faire, semble aujourd'hui directement préoccuper un nombre de plus en plus d'importants d'artistes. » (Nous traduisons).

²² Dans « The History of Animals » (2009), Erica Fudge estime que le régime historique dominant d'inscription de la présence animale dans la culture humaine a consisté à considérer ces derniers comme « mere blank pages onto which human wrote meaning ». Texte non paginé disponible en ligne : http://www.h-net.org/~animal/ruminations_fudge.html#sthash.ehT6Tl84.dpuf

²³ D. Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, London, Booth-Clibborn editions, 1997, p. 285 : « essayer de comprendre le monde en prélevant les choses qui s'y trouvent » (Nous traduisons).

²⁴ « Renseignez-vous sur le matériau que vous utilisez, à savoir les animaux. Faites preuve d'intérêt et montrez-vous curieux à l'égard de leur rang taxonomique, leur habitat, leur existence biologique. Le choix délibéré que vous avez fait d'employer un animal particulier avec tout ce qui le caractérise devrait être rendu manifeste au public dans le contexte de l'œuvre d'art : un cerf à queue blanche, par exemple, donne à une œuvre un sens bien différent de celui délivré par un kudu (Amérique du Nord vs Afrique ; saison de chasse vs safari, etc.) » (Nous traduisons).

²⁵ J.M. Coetzee, *The lives of animals*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1999, p. 25 : « Animals have only their silence left with which to confront us. »

multiples, et étrangement prochaines : de leurs corps nous faisons le tour, nous mesurons les proportions ; de l'animal particulier qui se tient là, à portée de main, nous acquérons l'intuition haptique, et nous adoptons, aussi, le point de vue momentané (pour réaliser des clichés des pièces exposées à la galerie Bell, il a fallu, sans cesse, s'accroupir, se hisser sur la pointe des pieds, plier, à notre tour, notre corps aux contraintes imposées par celui de l'animal). L'art, ici, permet ce faisant de renouveler les termes dans lesquels la « question animale » est habituellement posée, l'extrayant de son usuelle abstraction intellectuelle et contraignant la réflexion à s'enraciner dans le contexte d'une implication sensible. De ce point de vue, l'usage de corps animaux par les artistes contemporains ne relève pas seulement d'une extension au domaine de la création plastique d'interrogations déjà formulées ailleurs, mais promeut en soi un nouveau programme épistémologique, si ce n'est éthique : la rencontre intime, l'expérience sensible d'un engagement *avec*, y compris dans l'adversité, sont ici toujours déjà désignées comme les lieux à partir desquels penser l'animalité non-humaine et les rapports que nous entretenons avec elle. Comme l'écrit Jo-Ann Conklin : « Taxidermied animals – rare animal-objects, of nature, but human-made – provide a unique aesthetic medium for addressing the vexed issues of our interactions with other earthly creatures²⁶ ». À ce titre, l'expérience intellectuelle sensible que constitue semblable exposition devrait intéresser quiconque a fait le choix de s'engager dans le champ des *animal studies*.

Marie CAZABAN-MAZEROLLES

Doctorante en littérature comparée (Université de Poitiers, Christine Baron dir.)

Visiting Fellow (Harvard University, 2015-2016)

²⁶ Introduction au catalogue de l'exposition, p. 35 : « Les animaux taxidermisés –curieux objets-animaux, issus de la nature, mais de fabrication humaine- fournissent un moyen esthétique unique pour aborder les questions controversées relatives aux relations que nous entretenons avec les autres créatures terrestres/mondaines. » (Nous traduisons).

Bibliographie

Giovanni ALOI, *Art and Animals*, London & New York, I.B. Tauris, 2012.

Steve BAKER, *The Postmodern Animal*, London, Reaktion, 2000.

- *Artist / Animal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Ron BROGLIO, *Surface Encounters : Thinking with Animals and Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Erica FUDGE, « Reading Animals », *Worldviews 4*, p. 101-113, 2000.

- « The History of Animals », *H-Animal*, 2006. Online publication:

<https://networks.h-net.org/node/16560/pages/32226/history-animals-erica-fudge>

Joan B. LANDES, Paula YOUNG LEE, Paul YOUNGQUIST (éds), *Gorgeous Beasts : Animal Bodies in Historical Perspective*, University Park, Penn State University Press, 2012.

Petra LANGE-BERNDT, *Animal art : präparierte Tiere in der Kunst, 1850-2000*, München, Silke Schreiber, 2009.

Robert MARBURY, *Taxidermy Art : A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself*, New York, Artisan, 2014.

Rachel POLIQUIN, *The breathless Zoo : Taxidermy and the Cultures of Longing*, University Park, Penn State University Press, 2012.

Nato THOMPSON (éd.), *Becoming Animal : Contemporary Art in the Animal Kingdom*, North Adams, MASS MoCA Publications ; Cambridge, distributed by the MIT Press, 2005.

Liv Emma THORSEN, Karen A. RADER, and Adam DODD (éds), *Animals on display : The Creaturely in Museums, Zoos, and Natural History*, University Park, Pennsylvania, Penn State University Press, 2013.

Conférenciers du colloque « Taxidermy, Art, and the Animal Question »

Steve BAKER, « Beyond botched taxidermy ».

Professeur émérite d'Histoire de l'Art à l'Université de Central Lancashire. Auteur de *The postmodern animal* et *Artist / Animal*.

Mark DION & Robert MARBURY, « Playing with dead things : The Ethics of Animal Bodies in Art ».

Artistes. Website : <http://www.robertmarbury.com/>

Petra LANGE-BERNDT, « Object Hacking : taxidermy as Living Ruin ».

Directrice du programme d'art moderne et contemporain au sein du département d'histoire de l'art de l'université de Hamburg, auteure de *Animal art : präparierte Tiere in der Kunst* et *Sigmar Polke: We petty Bourgeois ! Comrades and contemporaries*.

Rachel POLIQUIN, « Taxidermy and the Poetics of Strangeness ».

Écrivaine et conservatrice. Auteure de *The breathless Zoo : Taxidermy and the Cultures of Longing*. Website : <http://www.rachelpoliquin.com/>

Stéphanie TURNER, « Animal skins, photographic surfaces : taxidermy as lens craft ».

Professeure à l'Université de Wisconsin-Eau Claire et commissaire de l'exposition *Animal Skins : Visual surfaces*.

Bryndis SNAEBJÖRNSDOTTIR & Mark WILSON, « Fading symbols, disappearing worlds : the cultural lives of endangered species ».

Artistes. Website : <http://snaebjornsdottirwilson.com/>

Cary Wolfe, « Curating the Life / Death relation : the case of the passenger pigeon ».

Professeur et directeur du *Center for Critical and Cultural Theory* à la Duke University, auteur de *Animal rites : American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist theory* et de *What is Posthumanism?*