

Viva Paci, Gil Chataigner

Conserver et douter.

Animaux entre réserves et fixations¹

Introduction. À tout prendre...

Afin d'agir dans le grand programme de la connaissance et, surtout, de la *conservation* des éléments du règne du vivant, l'humain a échafaudé de multiples stratégies: représentations, captures, prélèvements, plastinations, narrations et mises en scène. Parmi ces éléments du vivant: les animaux. Dans toute la pluralité d'individus non-humains qui portent le visage animal, lorsque pensé comme sujet à conserver, les animaux ont été destinataires, au gré d'idéologies changeantes, de moyens déployés pour parvenir à une préservation prétendument pérenne. À la fois préservation de son espèce vivante dans un habitat naturel ou reconstitué. À la fois préservation de ses reliques pour sa cristallisation dans la mémoire et la science collective.

Notre texte souhaite se concentrer sur quelques événements de la relation à l'animal qui, rapprochés, nous semblent s'éclairer les uns des autres. Le film et plus généralement l'image en mouvement y sera tantôt une référence en creux (de l'étude du mouvement animal par le film, au sort du stockage de matériaux en thèques), tantôt une matière de l'expression d'un discours critique, tantôt encore un milieu technique et industriel qui produit des technologies (d'émancipation par le savoir, ou de contrôle dans les usages, selon les points de vue...).

D'abord, et encadrant le tout, nous proposons une présentation synthétique de l'histoire d'un espace hétérotopique, un espace autre, doué de sa propre relation au temps, et qui engendre son propre imaginaire, activant ses propres phantasmagories. Il s'agit des réserves de spécimens zoologiques dans les musées d'histoire naturelle. Nous avons mis en ordre leur

Abstract

The essay aims to focus on certain aspects of the relationship with the animal through an analysis of the zoological collections in natural history museums and, in parallel, of some current audio-visual practices in which the phantasmagoria of these places is staged, prompting us to question our conservative attitude towards the animal.

KEYWORDS

ZOOLOGICAL
COLLECTION
-
ANIMALITY
-
TAXIDERMY
-
AKELEY CAMERA
-
PHANTASMAGORIA

¹ Ce texte est issu du programme de recherche de Viva Paci, "Cinéma et musée: taxidermies animales et autres archives du vivant", financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (2021-2024). Une version précédente de ce travail a fait l'objet d'une conférence, par les deux auteurs, "Les animaux en réserve. Réflexions autour de la conservation dans le paradigme audiovisuel", prononcée au colloque *Visualités artistiques et médiatiques du sujet animal*, dans le cadre du 89^{ième} congrès de l'Association canadienne française pour l'avancement des sciences, Université Laval, Québec, le 10 mai 2022.

histoire brève, depuis le XIX^e siècle, à partir de sources croisées, qui relèvent de la muséologie, de la littérature grise institutionnelle des muséums occidentaux dont nous observons les pratiques et des organismes transnationaux qui se chargent de réfléchir à la préservation sur une large échelle, de considérations historiques en biologie, et de quelques tentatives de curation muséale en beaux-arts qui en tiennent compte.

Nous proposons dans un deuxième temps un trajet commenté qui traverse quelques propositions audiovisuelles actuelles, rassemblées ici en raison de leurs contemplations des compactus de réserves de collections zoologiques. S’y joue la phantasmagorie de ces lieux, incitant à interroger notre action conservative vis-à-vis de l’animal. Nous avons en effet relevé dans le royaume de l’image en mouvement (du documentaire, au film essai, à la création en arts visuels) que, dès que les auteures s’intéressent à la question animale, les lieux des réserves zoologiques deviennent souvent théâtres où prennent forme des questions frontales sur notre manière d’habiter le monde.

In fine, un objet technique cinématographique du début du XX^e siècle, la Akeley Camera, dont l’origine est très strictement liée à la contemplation d’un animal capturé (sur film) et conservé (sur thèques) sera présenté en proposant un effet miroir, comme d’une caméra qui répond à une autre, sans doute en ouvrant la porte à plusieurs autres interrogations.

Des collections sur thèques (les réserves de spécimens zoologiques et leur historicité)

Les réserves muséales fascinent. Des artefacts accumulés selon des lois et des contraintes qui ne doivent rien à leur lisibilité. Des lieux autres, qui ne pensent et ne veulent pas de circulation, pas de vision. Des réserves de spécimens d’animaux qui, ces derniers ayant croisé le regard de Gorgone, sont non seulement envoûtantes mais également assurément perturbantes. Condamnés à être morts, les individus qui les habitent *semblent*, en plus, devoir marchander le prix de l’oubli. Or, comment dans l’histoire des musées la conservation d’un artefact qui comporte

une relique animale a négocié sa mise en visibilité ou a misé sur sa préservation muette? Proposons une brève histoire de ces lieux suspendus, en filant les marges d'autres histoires: l'histoire institutionnelle de certains musées ou celle de certaines méthodes de conservation, convoquant à la fois des lectures de muséologie et d'histoire des sciences.

Le retrait invisibilisant de certains spécimens à des fins de conservation n'était pas de mise lors des premiers temps muséaux. Encouragés, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, par le travail du naturaliste Carl von Linné, les premiers musées d'histoire naturelle furent portés par l'ambition de présenter une totalité exhaustive et systématique de spécimens, représentant au possible l'ensemble des espèces existantes dans la nature pour en interpréter une classification². Tous les spécimens possédés par l'institution étaient présentés à ses visiteuses, partageant avec les naturalistes d'alors leur précieux matériel d'étude taxonomique. La conservation de ces artefacts s'opérait par le biais du mobilier spécialement conçu pour créer une limite entre la visiteuse et le spécimen, tout en permettant au regard d'être posé dessus: un mobilier vitré. Si la fonction de préservation prenait lieu à l'*intérieur* du meuble, la fonction de présentation était simultanément permise depuis l'*extérieur* du meuble³. Un nouveau tournant muséographique fut pris vers la fin du XIX^e siècle, peu après que la publication de l'*Origine des espèces* de Charles Darwin en 1859 ait démystifié l'évolution par adaptation des animaux et provoqué le détournement des

2 Parmi le retraçage de l'histoire des pensées et collections d'histoire naturelle propres au Muséum national d'Histoire naturelle, un constat muséal plus général de l'influence des sciences de la classification sur le recours aux spécimens est dressé dans : B. Daugeron, *Collections naturalistes entre science et empires (1763-1804)*, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, 2009, pp. 140-141. Aussi, voir : T. Bru, *La collection éclatée. Circulations et techniques d'organisation des données en sciences naturelles (XVIII^e-début XIX^e siècle)*, «Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines», vol. 6, 2017, pp. 160-161.

3 A. Te Heesen, *Du rangement de la connaissance*, dans A. Beyer, A. Mengoni et A. Von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris 2014, pp. 58-60.

sciences systématiques et classificatoires. Apparaissaient de premières expositions thématiques dans les musées d'histoire naturelle, pour aborder avec un esprit didactique des sujets scientifiques plus précis. Entre autres, les dispositifs d'exposition, tels que les illusionnistes dioramas d'habitat, exigèrent plus d'espace dans les galeries des muséums pour moins de spécimens, alors que ces derniers se faisaient de plus en plus nombreux au gré des expéditions institutionnelles: il devenait nécessaire de faire une sélection ciblée parmi les animaux à exposer⁴. Les autres, laissés de côté dans des endroits spéciaux, demeuraient hors de la vue des publics. C'est ainsi que commença à s'opérer une séparation spatiale des espaces de présentation et des espaces de rangement⁵ plus nette ensuite, depuis les années 1930⁶. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que sont développées des technologies de conservation préventive plus poussées et qu'apparaît la professionnalisation de personnels spécialisés dans la gestion de ces collections⁷, sous la pression d'un constat collectif que

4 M. Van-Praët, *Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France*, «Hermès, La Revue», vol. 2, n. 20, 1996, pp. 145-146.

5 «Museum International», UNESCO, Paris, n. 188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 4; Les projets français, anglais, étatsuniens et allemands de séparation spatiale des collections muséales de sciences naturelles sont retracés dans : R. Langebeek, *Les musées d'histoire naturelle de Leyde, Paris et Londres. Analyse de l'évolution et du mode d'exposition des objets de musée d'histoire naturelle jusqu'aux premières années du XIX^e siècle ; comparaison entre l e «s Rijks Museum van Natuurlijke Historie» de Leyde, le Muséum national d'Histoire naturelle de Paris et le «British Museum» de Londres*, Thèse, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, 2010, pp. 212-249

6 M. Van-Praët, *Contradictions des musées d'histoire naturelle et évolution de leurs expositions*, dans B. Schiele (dir.), *Faire voir, faire savoir: la muséologie scientifique au présent*, Musée de la Civilisation, Québec 1989, p. 30.

7 A. Desvallées, F. Mairesse, (dir.). *Réserve*. dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, Paris 2011, p. 654. Soulignons au passage que, si l'histoire des réserves muséales (cfr., pour un accès aux questions contemporaines, https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2019-07/Publication_Soire%CC%81e%20de%CC%81bat%20du%2018%20avril_num%CC%81rique.pdf) en contexte des musées d'art, a sans doute des points en commun avec les réserves de spécimens zoologiques naturalisés, le potentiel d'agentivité d'une zoothèque se voudrait distinct de la conservation à fins de conservation du patrimoine ou de potentiel expositif. D'ailleurs, les musées d'histoire naturelle ont une histoire institutionnelle résolument

les réserves constituent les parties négligées des musées, alors qu'elles possèdent un rôle primordial à revaloriser⁸. L'absence de salles spécialement conçues pour être propices à une préservation éternelle de matériel dans l'enceinte muséale compromet la conservation d'animaux détenteurs d'ultimes informations écologiques, alors que ceux-ci, dûment taxidermisés, nécessitent des niveaux de température, de lumière et de ventilation spécifiques, et d'un contact minimisé avec l'humain⁹. Cela étant dit, eut été au départ que ces besoins conditionnels fussent respectés – lorsque les corps animés n'étaient encore ni dépecés, ni rapiécés, ni déposés entre quatre murs – une chance supplémentaire aurait été laissée à leurs descendances de demeurer vivantes...

Mais restons du côté de la croyance en la conservation de l'animal-objet au musée: en 1995, Philippe Taquet, paléontologue au Muséum national d'histoire naturelle (de France), MNHN, et ancien directeur du même musée, soulignait que, à une époque où les scientifiques tentaient déjà d'alerter sur les besoins urgents d'une politique de conservation de la nature, les spécimens collectés sur le terrain et conservés depuis plus de 300 ans dans les musées, étaient des sources de données irremplaçables¹⁰. Bifurque alors ici l'histoire institutionnelle des réserves de spécimens naturalisés. Le MNHN fonde sa Zoothèque: bâtiment nouvellement construit, entièrement dédié à la conservation des collections zoologiques, mais aussi à l'étude de ces collections¹¹. Dans cette lignée, de plus en plus d'institutions muséales à grands moyens créent des bâtiments de ré-

distincte des musées d'art.

8 M. Lord, *Éditorial*, «Museum International», UNESCO, Paris, n.188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 3; J. E. Verner, C. J. Horgan (dir.), *Museum collection storage*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) 1979, p. 9.

9 U. V. Wilcox, *Les réserves dans les musées: un colloque international*, «Museum International», UNESCO, Paris, n. 188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 18.

10 P. Taquet est interrogé par D. Ferriot dans le cadre de son article *Les réserves dans les musées: un colloque international*, «Museum International», cit., p. 37.

11 *Ibidem*.

serveurs séparés des musées¹², pour prendre un meilleur soin des artefacts et spécimens animaux, mais surtout pour améliorer leur accès aux fins de la recherche scientifique. Ici, *rangés à perpétuité* loin de l'humain, les animaux conservés doivent rester inertes pour des très longues périodes, asymptote de *infiniment*, afin de demeurer les détenteurs ultimes de précieuses informations scientifiques sur des milieux et espèces menacés, tel que le démontre la multiplication des publications de biologistes de la conservation en ce début de XXI^e siècle¹³. Les spécimens sont ainsi à la fois une présence concrète (qui colporte le passé de la prise, et le présent de l'état de la conservation) et une promesse de futur (pour le décodage d'une réalité qui puisse encore être source de récits de vie et de récit de science).

Ces phases historiques de la gestion des collections zoologiques, pour une conservation préventive d'artefacts *ex situ*, se distinguent et se meuvent parallèlement à l'histoire de la conservation *in situ* d'espèces animales dans leurs habitats pour le maintien d'une riche biodiversité. Cette jonction spéculative faite, elle nous aide à clarifier les contours d'un véritable paradigme de la conservation. Multiple, complexe, paradigmatique

12 Le Smithsonian a ouvert son Museum Support Center en 1983 (à ce sujet, consulter U.V. Wilcox, *Les réserves dans les musées: un colloque international*, cit., pp. 18-22). Le Musée Canadien de la Nature est rattaché à l'Edifice du patrimoine naturel depuis 1997. Le Musée des Confluences de Lyon est annexé au Centre de Conservation et d'Etude des Collections depuis 2002.

13 Une revue des articles de biologie soulignant l'intérêt des collections zoologiques de vertébrés naturalisés pour l'entreprise des sciences de la conservation a permis de dresser une liste non exhaustive: C.J. Schmitt, J.A. Cook, K.R. Zamudio, S.V. Edwards, *Museum specimens of terrestrial vertebrates are sensitive indicators of environmental change in the Anthropocene*, «Phil. Trans. R. Soc. B», vol. 374, 2018, <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2017.0387>; K.R. Lips, *Museum collections: Mining the past to manage the future*, «PNAS», vol. 108, n. 23, 2011, pp. 9323-9324; A.V. Suarez, N.D. Tsutsui, *The Value of Museum Collections for Research and Society*, «BioScience», vol. 54, n. 1, 2004, pp. 69-71; K.G. Johnson, et al., *Climate Change and Biosphere Response: Unlocking the Collections Vault*, «BioScience», vol. 61, n. 2, 2011, pp. 147-153; National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine, *Biological Collections: Ensuring Critical Research and Education for the 21st Century*, The National Academies Press, Washington, D.C., 2020, <https://doi.org/10.17226/25592>.

de notre relation au vivant et, donc, cela va de soi, paradoxale et problématique. Sans pouvoir retracer ici l'ensemble des autres composantes du paradigme de la conservation, que nous explorons ailleurs dans notre travail¹⁴, convoquons ici de suite une série d'œuvres actuelles contemplant des réserves qui, de manière plus ou moins directe, en mesurent paradoxes et problèmes, renforcent le malaise, cultivent le doute.

Des images insistantes (ces plans fixes d'espaces hors du temps pour animaux en reste)

La construction du savoir naturaliste qui a piloté depuis des siècles la connaissance animale est aujourd'hui mise en exergue au travers d'œuvres audiovisuelles des cinémas du réel s'emparant des sujets liés à la question animale. Au milieu de cette constitution filmographique¹⁵, une curiosité pour la figure de la

14 Cfr. les conférences de Viva Paci: "Confier à l'animal le pouvoir de l'écriture. Récits, entre science, fiction et création, d'une utopie humaniste...", dans le cadre des Rencontres de l'Axe Écrire et penser avec l'histoire, Laboratoire CERILAC, Université de Paris Cité, 19 mai 2022. «Archives du vivant, la suite. Animaux et quelques questions de cinéma», dans le cadre d'*Archi vives/Séminaire III*, Université de Paris Cité et Cinémathèque française, 21 avril 2022. "Archives du vivant. Muséographie des sciences naturelles et cinéma", dans le cadre du Séminaire du Master Archives et devenir des images, *Archi vives/Séminaire II*, Université de Paris Cité et Cinémathèque française, 6 mai 2021. Ainsi que le travail de synthèse de la maîtrise en Muséologie de Gil Chataigner «Muséaliser la forme animale. L'expérience esthétique des spécimens naturalisés dans les musées de sciences naturelles», sous la direction de Bernard Schiele, avril 2022.

15 Le corpus restreint d'œuvres audiovisuelles sur lesquelles nous travaillons met en évidence notre vision des cinémas du réel (cfr. les travaux du *labdoc*): des créations qui partent du réel, et y reviennent après expérience, effort de compréhension et avec une posture critique. Mettons ainsi en exergue: James Benning, *Natural History*, 2014; Erik Bullot, *Nouveau manuel de l'oiseleur*, 2017; Geneviève Chevalier, *Mirement*, 2019-2022; Design Earth, *Elephant in the Room*, 2021; Camille Henrot, *Grosse fatigue*, 2013; Hillside Projects, *Searching for the European roller*, 2017; Nicolas Philibert, *Un animal, des animaux*, 1995. Soulignons aussi que, du côté des plasticiennes, certaines œuvres, qui *stricto sensu* ne mobilisent pas l'image en mouvement, en sont tout de même issues (par usages de procédés, inspirations, références directes), et plus

réserve zoologique de musée d'histoire naturelle revient. Tantôt zoothèque utilitaire avec ses compactus, tantôt entrepôt entropique avec ses étagères, les caméras les fixent. La récurrence de ce thème met en lumière la propriété de la réserve contemporaine à être un des décors propices au questionnement des relations entretenues avec les animaux qui la peuplent immobilement, après avoir été amassés par l'humain. Notre propre fascination pour les réserves est alors double. Si ces lieux sont de toute évidence des attracteurs dont le sens reste à dépouiller pour les artistes qui filment des reliques animales, ces entrepôts revêtent aussi un rôle – conceptuel et pragmatique – exemplaire quant à la question de la conservation. Passons en revue quelques scènes audiovisuelles qui les concernent.

Dans *Natural History* (2014), de James Benning, le décor des réserves du muséum d'histoire naturelle de Vienne pose pendant 77 minutes. Benning y accomplit un exercice méticuleux, comme dans toute son œuvre, de regard sur des choses qui attendaient d'être regardées. Succession de plans fixes, allant de quelques secondes à plusieurs longues minutes, la spectatrice y emprunte les yeux vitreux des animaux, siégeant ici et là. Comme ces derniers, la caméra qui permet la prise d'images semble avoir été oubliée, ou du moins posée pour une durée prétendument infinie. Alors, il ne reste plus qu'à contempler la vue offerte. Deux ours blancs encastrés l'un au-dessus de l'autre dans une même étagère métallique à proximité d'une signalétique de porte de sortie de secours. Des bocaux de poissons conservés en solution, colorés différemment selon la réfraction d'un éclairage artificiel (mais naturel en termes de tournage), derrière lesquels on entrevoit des prises électriques. Lors des plans les plus longs, les minutes passent et seul le vrombissement sourd et irrégulier des systèmes d'aération et de régulation de température rappelle qu'il ne s'agit pas d'une vue photographique étirée mais bien d'un endroit laissé pour inerte, en

généralement participent du plus vaste paradigme documentaire des arts, en lien lui, directement avec les phénomènes des cinémas du réel. L'artiste australienne Janet Laurence, et son œuvre, sont en ce sens à mettre de l'avant. Nous y travaillerons à l'avenir.

reste. Soudain, un éclat de voix brise ce quasi-silence, ou des bruits de pas qui résonnent dans un couloir lointain. Est-ce le matin, le soir, la nuit? Impossible de le savoir, sans lumière naturelle les réserves sont exemptées de tout rythme circadien. La grande majorité des animaux taxidermisés peuplant la réserve ne sont pas concernés par l'intervention humaine. Pourquoi, à cet instant *précis*, ce spécimen *précis* était-il nécessaire, alors qu'il est possiblement posé ici depuis plusieurs années sans avoir été le sujet d'un seul regard humain? En même temps que les spécimens bénéficient tous d'une conservation précautionneuse justifiée par un discours institutionnel qui les annonce comme de haute importance pour la recherche scientifique, beaucoup ne seront qu'à peine observé au cours de leur *vie de spécimen*. Si ces considérations excèdent peut-être celles que le film de Benning travaille au corps, il reste que l'*atemporalité* devant laquelle le film place la spectatrice est aussi affaire de conservation, et il nous paraît important de la pointer.

Dans un autre film, *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert (1994), nous sommes invitées à observer les muséologues et autres décisionnaires dans certaines étapes du processus de la mise en exposition d'animaux naturalisés de la Grande Galerie de l'Évolution du MNHN après vingt-cinq ans de fermeture. Un hommage, parfois détaché et parfois de biais, au travail d'inspection mené par une institution lorsqu'elle procède à l'établissement d'une mise en scène muséographique illustrant un discours scientifique. Les réserves de collections zoologiques du musée, la Zoothèque, sont alors le lieu principal de ces prises de décisions. Lorsqu'un des compactus est actionné pour être déplacé, il emporte avec lui une vingtaine d'animaux pétrifiés, étroitement rangés quoique sans zones de contact. Alors, les protagonistes humains déambulent dans l'allée, puis convergent vers un animal qui retient leur regard, le commentent, avant d'en rejoindre un autre qui, quant à lui, sera pris en main pour mieux être observé. Filmés par la caméra du film de Philibert, les autres animaux de la réserve semblent suppliants, et nous nous demandons avec eux pourquoi n'ont-ils pas bénéficié de la même attention, alors qu'ils ne font rien d'autre qu'attendre

sagement depuis des années. Mais cette fois-ci, si un animal est digne d'intérêt il se pourrait qu'il soit extrait de ces réserves et qu'il rejoigne un ailleurs muséal où il sera visible de toutes. *Un animal, des animaux* révèle alors le sort de ces spécimens sélectionnés, à commencer par un transport sur roulettes au milieu d'un espace qui n'emprunte rien de l'habitat naturel de l'animal représenté – paradoxe, dont la caméra met en lumière l'absurdité visuelle, pourtant bien justifié. L'absurde sensé de l'activité humaine sur ces animaux morts, en réserve, est souligné par de nombreuses scènes. Comme celle trahissant l'ironie inhérente à la taxidermie telle que seule la peau de l'individu est manipulée et montée sur une sculpture qui sera pourtant identifiée dans son ensemble comme l'animal représenté. Ou encore celle révélant la réification absolue d'un spécimen d'éléphant lors de son étude colorimétrique outillée par un carnet d'échantillons de couleurs.

Dans certaines autres œuvres audiovisuelles récentes, la réserve est un lieu représenté parmi d'autres pour inclure une figure scientifique dans une pluridisciplinarité d'interlocutrices. Entre autres, le vertigineux *Grosse fatigue* (2013) de Camille Henrot, où les tiroirs de rangement des cabinets coulissants s'ouvrent comme, dans une mise en forme *World Wide Web*, des fenêtres de navigation, à l'infini¹⁶. Ou encore, le triptyque d'œuvres *Mirement/Towering* de Geneviève Chevalier (*Mirement/La Ménagerie*, 2021; *Mirement/L'Herbier*, 2019-2021; *Mirement/Trisements*, 2021-2022) dans lequel l'artiste sonde, notamment par la projection vidéographique, les relations modernes aux règnes du vivant déplacés dans des lieux de production de la connaissance: le jardin, la ménagerie, la collection muséale d'herbiers, la collection muséale zoologique... Plus précisément, le dernier épisode de ce cycle, *Mirement/Trisements*, ausculte la collection de peaux d'oiseaux de l'Université Laval et «explore librement

16 Si *Grosse fatigue* plongeait ses racines dans une résidence de recherche-création au Smithsonian Museum of Natural History, Camille Henrot continuera cette réflexion, par une collaboration avec le MNHN par la suite, dont naître *The Pale Fox* en 2014, au Bétonsalon Centre d'art et de recherche à Paris. <https://www.betonsalon.net/spip.php?rubrique282>

l'univers clos de la collection d'histoire naturelle, tout en cherchant à la déplacer virtuellement dans l'habitat qui est celui des espèces ciblées»¹⁷.

Notre attention est aussi retenue par les réserves aperçues dans *Searching for the European Roller* (2017) du duo d'artistes suédois Hillside Projects, documentant de manière ludique la quasi-extinction et l'espoir de réintroduction en Suède de l'espèce d'oiseau le rollier d'Europe. Docte et satirique, cette œuvre pastiche divers registres de communication qui concernent l'animal dans nos discours. Dans une scène des réserves, l'artiste Jonas Böttern se déplace calmement, fait rouler un compactus grâce à sa manivelle, tout en respectant le silence et l'inertie du lieu et de ce qui le compose. Seuls les socles et étiquettes associés aux sept spécimens de rollier d'Europe ne sont donnés à voir, c'est-à-dire les accessoires qui ont été ajoutés aux corps animaux pour mener à bien leur rangement pérenne et efficace, et par extension leur bonne conservation. Les reliques animales en tant que telles ne sont pas révélées, mais le narrateur les décrit par leur propriété de détentrices d'informations scientifiques à analyser quant à leur espèce, en même temps que par leur propriété d'être en un très bon état de conservation après une centaine d'années; soit les deux résultantes de l'activité conservationniste humaine sur le corps animal. Lorsque la caméra se détourne de ces oiseaux, quelques plans, avec phrases en voix off, sont adressés plus globalement à l'endroit de l'agencement des autres spécimens dans la réserve, «everywhere from top to bottom», notant la présence d'un spécimen de lion «somewhere in

17 Site web de l'artiste, à l'adresse <http://genevievechevalier.ca/project/mirement-trisements-towering-trisements/>, consulté le 18 juillet 2022. De Chevalier signalons le dossier *L'artiste muséologue* de la revue «Espace», n. 129, et notamment l'article *Chrystel Lebas au Musée d'histoire naturelle de Londres: The Sir Edward James Salisbury Archive Re-visited* (pp. 6-17), sur l'œuvre de la photographe et cinéaste Lebas. Entre 2011 et 2017 Lebas a tourné sur les lieux capturés en négatif sur plus de 1400 plaques de verre par l'écologiste et ancien directeur des Jardins Botaniques Royaux de Kew, Salisbury, au début du XX^e siècle. Ce travail de revalorisation d'archives met en lumière les changements écologiques drastiques déclenchés par la crise environnementale, et par là-même le rôle joué par l'institution muséale d'histoire naturelle.

the mess». Les spécimens d'animaux naturalisés sont accumulés sans ordre particulier avant qu'ils ne soient éventuellement classifiés, avec des rangées linéaires de crânes, d'oiseau couchés sur leurs flancs, de boîtes remplies de restes zoologiques étiquetées de noms latins, de squelettes de mammifères croisant des peaux montées avec ou sans yeux en simili. À l'image de *Searching for the European Roller*, les œuvres audiovisuelles donnant à voir les réserves de collections zoologiques d'aujourd'hui sont des témoins de l'organisation dans l'espace de ces lieux, défiant toutes les habitudes de contextes de rencontre avec la forme animale: du fait de leur conservation dans le temps, les animaux sont entourés de matériaux et d'autres objets, et sont placés les uns par rapport aux autres, tels qu'ils ne le seraient jamais dans leur habitat naturel, ni en captivité dans un zoo, ni naturalisés dans une exposition d'histoire naturelle. Loin de la vue des visiteuses, l'organisation dans l'espace d'une collection zoologique en réserve est uniquement soumise à un besoin pratique de stocker efficacement pour conserver durablement. Il faut faire gain d'espace, minimiser les zones de contact, tout en ayant en tête de laisser un accès logique et rapide aux spécimens lorsqu'il sera nécessaire. Ceux-ci sont disposés par ordre taxonomique, ou alors par collections de donatrices; si ces ordres ne sont pas dérangés par des contraintes liées aux dimensions des objets ou à d'autres besoins spécifiques. Les petits spécimens sont avec les autres petits et les grands avec les grands – gnous et ours têtes bêches, phoque et paon en face à face – faisant fi de toutes relations intra et interspécifiques naturelles. Une fois rangés à leur place, des étiquettes sont suspendues à l'une ou l'autre partie du corps, de l'éventuel polystyrène sur les cornes, la tête recouverte de papier kraft...

Finalement, si nous avons développé précédemment que la temporalité propre à la réserve de spécimens naturalisés est suspendue, ou au contraire infiniment étendue, c'est également spatialement qu'elle se singularise. Pour les visiteuses exceptionnelles, qu'il est captivant de découvrir une abondance de spécimens dans un décor aseptisé, dans des dispositions destinées ni au plaisir de l'œil humain, ni à répondre à un circuit dirigé par

des outils de médiation vulgarisateurs et intelligibles. Comme l'exprime l'ancienne directrice du Musée national des arts et traditions populaires, Martine Jaoul, pour justifier l'intérêt accru des visiteuses envers les quelques journées portes ouvertes de réserves muséales, tous types de collections confondus:

Combien de rêves, de frustrations ce lieu réservé engendre-t-il? [...] N'y cacheraient-on pas les plus beaux trésors du musée, les objets les plus insolites? [...] Et puis ne serait-ce pas un lieu de liberté où, loin de la foule, des cartels et des circuits imposés, dans le silence et la pénombre, on pourrait découvrir en compagnie d'un spécialiste passionné l'objet qui ne parle qu'à soi? [...] Une autre forme de délectation, au goût de fruit défendu!¹⁸

Nous proposons donc que c'est la procuration d'un espace-temps antinomique et suspendu du fait des fonctions de ces lieux qui stimule une attraction pour la représentation des réserves, et donc de ces animaux *réservés*, à travers les images en mouvement. Un espace-temps dont l'humain choisi de se retirer aux fins d'une double conservation: conservation de l'animal taxidermisé; et ultimement conservation des espèces menacées. La caméra qui filme les réserves est celle qui accède enfin à l'animal retiré, rarement accédé, rarement vu; en même temps qu'elle interroge les contours de ce même retrait.

Une prise sur le vif (le mouvement et l'habitat de l'animal par la caméra Akeley)

Ces caméras contemporaines qui accèdent à l'animal hors de vue à des fins de conservation résonne avec le projet ayant motivé l'invention d'une caméra d'enregistrement d'images en mouvement, en 35mm, au début du XXe siècle: la Akeley Camera, inventée, brevetée et commercialisée par le taxider-

¹⁸ M. Jaoul, *Des réserves, pour quoi faire?*, cit., p. 5.

miste américain éponyme, autour des années 1915. Celle-ci concrétise un moment exemplaire dans l'histoire de ce paradigme de la conservation – rendant possible la mise en boîte du vivant, son archivage au mieux, pour assurer une permanence, contre l'impermanence des êtres et des choses... Naturaliste et explorateur de l'est de l'Afrique, à sa manière frustré de ne rapporter que les carcasses des animaux rencontrés comme collectes de ses voyages de recherche aux allures de parties de chasse, la caméra de Carl Akeley pouvait remplir ses besoins alors non comblés par le matériel sur le marché¹⁹. Il lui devenait possible d'immortaliser par l'image «la charge d'un troupeau d'éléphants, un alligator saisissant sa proie ou un lion agonisant après avoir été pris au piège»²⁰. Akeley était employé du American Museum of Natural History, où il était maître dans la collecte et la préparation d'animaux de la faune africaine aux fins de leur présentation muséale. Suivant son propre et démesuré projet, les peaux rapportées, montées sur des sculptures en terre glaise – ce que l'on nommera taxidermie moderne, dont il se trouva être reconnu le père américain – participeront à la crépusculaire Arche de Noé, composée de 28 dioramas d'habitat, dans ce qui sera nommé post-mortem le Akeley Hall of African Mammals et ouvert aux publics en 1936. Nous avons étudié en détail l'univers de cette caméra, entre autres par une recherche sur les presses corporatives synchrones à l'âge d'or de la caméra (1914-1930)²¹ : revues de vulgarisation des sciences,

19 C.W. Person, *As Easily Handled as a Rifle: A Revolutionary Motion Picture Camera*, «Popular Science», vol. 89, n. 1, Juillet 1916, p. 77.

20 *Camera for Naturalists*, «Moving Picture World», vol. 29, n. 1, 8 juillet 1916, p. 275.

21 Compulser des revues corporatives d'une époque spécifique, est une méthode canonique en études cinématographiques, surtout sur les premiers temps d'un média, et plus généralement dans les recherches de Viva Paci. Cfr. par exemple le livre sous sa direction: *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique* (en codirection avec Stéfany Boisvert), Presses universitaires de Vincennes, Paris 2017, p. 272. Ainsi que les articles: «Les visions d'un scientifique récalcitrant», in A. Gaudreault et L. Leforestier (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, Cerisy/Rennes, Colloque de Cerisy/Presses Universitaires de Rennes, Ehesp 2014, pp. 279-290. «*Les Films impossibles* ou

revues de l'industrie cinématographique, et de la direction photo en particulier.

Dans ses *habitat dioramas* comme dans l'idée de son cinéma – qui n'aura pas vraiment lieu de son vivant – l'un des principaux objectifs d'Akeley était d'encourager les publics à prendre connaissance d'une faune dont il était persuadé qu'elle était vouée à disparaître. Celle-ci serait alors au moins conservée par la mémoire des Américaines sensibilisées par le biais de ces dispositifs, témoignages du péril d'habitats naturels. L'avènement des dioramas dans les musées de sciences naturelles occidentaux est bel et bien allé de pair avec la conscientisation à la conservation de la nature, jusqu'à jouer un rôle décisif dans la fondation de réserves naturelles²². C'est donc dans cet élan de premières dynamiques de conservation des animaux et de leurs milieux à l'aube du XX^e siècle, étroitement liée à l'histoire des

les possibilités du cinéma» in Frank Kessler (dir.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, John Libbey, London 2007, pp. 304-311. "Anticiper les mutations. Le cas d'*Images du futur* (Montréal 1986-1996)", *Médiamorphoses* (Revue de l'Institut National de l'Audiovisuel de France), «D'un média... l'autre», n. 16 (sous la direction de Gilles Delavaud et Thierry Lancien), avril 2006, pp. 74-78.

22 Par exemple, les dioramas de l'ornithologue Frank Chapman ont participé à encourager le président Roosevelt à établir dès 1903 la première réserve fédérale d'oiseaux sur la Pelican Island en Floride (cfr. E. Barlow Rogers, *The Dioramas of the American Museum of Natural History*, «SiteLines. A Journal of Place», vol. 8, n. 2, 2013, p. 11). Aussi, les travaux de Akeley ont incité à la création de la réserve du Parc national des Virunga, initialement intitulé Parc national Albert, entre le Congo et le Rwanda, pour la préservation gorilles argentés dès 1925 (cfr. P. Van Schuylenbergh, H. de Koeijer (dir.), *Virunga, archives et collections d'un parc national d'exception*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2017). Dans son ouvrage *Against Extinction: Story of Conservation*, le professeur de conservation au département de géographie de l'Université de Cambridge, William M. Adams recense les phases successives de réactions et de méthodes de conservation face aux redoutables extinctions d'espèces animales depuis le XX^e siècle en Occident. Son premier chapitre, inaugural, *The Challenge of Nature*, aborde les pratiques d'Akeley en tant que figure majeure des chasseurs-taxidermistes du début du siècle. Adams note également la croyance d'Akeley en la nécessité des parcs nationaux, en le citant au sujet du parc susnommé: «No other project of so moderate a size would render such valuable and lasting service to humanity and science as would the Parc National Albert».

pratiques muséales en sciences naturelles, que la création de la Akeley Camera apparut comme une innovation majeure. Elle vint offrir une nouvelle forme de représentation des espèces animales à une époque où leur prise d'image en milieu sauvage était très limitée, tel que le commente un rédacteur d'une revue de vulgarisation scientifique et technologique française introduisant ladite caméra à son lectorat: «il est toute une série de vues qui nécessitent un nouvel appareil: ce sont les vues d'histoire naturelle et celles concernant les mœurs des animaux sauvages»²³. L'histoire biographique de l'homme Akeley veut que ce soit après plusieurs épisodes de chasse à la lance de lions par des chasseurs locaux entre 1909 et 1911, au cours desquels Akeley a échoué sa prise d'images, qu'il rentre à New York avec l'ambition de créer un matériel adéquat pour capturer la faune sauvage dans toute sa spontanéité et rapidité de mouvements²⁴. L'innovante caméra cylindrique, pesant seulement 15 kilogrammes, était alors vantée d'être installable et prête à filmer en un temps record de trente secondes²⁵. C'est principalement l'innovation d'une possibilité de rotater la caméra dans les positions horizontales et verticales, pour la prise d'images panoramiques à n'importe quelle vitesse désirée, qui distingue la caméra des autres appareils alors commercialisées²⁶. Aussi, dégainable sans qu'un trépied ne soit nécessaire, toute base fixe suffisait à permettre les opérations²⁷, tout portant à constater que la Akeley Camera fut définitivement «conçue avec l'idée de faire le portrait des vitesses les plus insaisissables et incon-

23 H. Volta, *Nouvel appareil cinématographique*, «La Nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie», n. 2239, 26 août 1916, pp. 143-144.

24 A.H. Fisher, *Lion Spearing in the African Jungle*, «Travel», vol. 26, n. 4, août 1916, pp. 9-13; M.J. Akeley, *Carl Akeley's Africa: The Account of the Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition of the American Museum of Natural History*, Dodd, Mead & Co., New York 1929, pp. 128-132.

25 C.W. Person, *As Easily Handled as a Rifle: A Revolutionary Motion Picture Camera*, cit., p. 78.

26 *Ibidem*.

27 *Ivi*, p. 80.

trôlables au monde; les allures des animaux sauvages»²⁸. Par l'ensemble de ces innovations techniques, la caméra Akeley est venue combler le désir de son créateur d'archiver le vivant pour sensibiliser à des êtres vivants potentiellement en voie de disparition, en limitant la taxidermie issue de la chasse. Akeley affirma par exemple que c'est grâce à son invention qu'il put enregistrer et partager les premières images d'un gorille vivant dans son milieu sauvage²⁹, pouvant immortaliser ses majestueuses rencontres avec quelques individus de cette espèce sans avoir à les tuer³⁰. L'image fidèle, le mouvement libre, la manière d'habiter le milieu et le relationnel entre les individus, sont les éléments que ce naturaliste recherche. C'est tout de même intuitivement très innovant.

Dans un de ses ouvrages autobiographiques, la seconde femme et veuve d'Akeley, l'exploratrice et naturaliste Mary Jobe Akeley, confia combien l'enregistrement cinématographique d'animaux sauvages africains et sa diffusion à des fins éducatives comptaient pour son mari, «à mesure qu'il était témoin des ravages causés dans les zones de chasse au gros gibier»³¹. C'est également remarqué en 1927 dans un article publié par le AMNH en hommage posthume, notant «son amour pour [les mammifères africains], sa croyance totale en leur beauté, [...] son souci d'enregistrer la vie sauvage existante avant qu'elle ne devienne une histoire du passé»³². En effet, c'est dès 1911, alors

28 Notre traduction, I.B. Hoke, *What is an Akeley?*, «American Cinematographer», vol. 9, n. 1, avril 1928, pp. 20-21.

29 C.E. Akeley, *In Brightest Africa*, Garden City Publishing, Memorial Edition, New York, 1923, pp. 223-224.

30 *Ivi.*, p. 235: «Here is a perfectly peaceful family group including three or four males. I could use my two males without apologies. There is really no necessity for killing another animal. So the guns were put behind and the camera pushed forward and we had the extreme satisfaction of seeing that band of gorillas disappear over the crest of the opposite ridge none the worse for having met with white men that morning».

31 M.J. Akeley, *Carl Akeley's Africa: The Account of the Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition of the American Museum of Natural History*, cit., p. 129. Les traductions sont les nôtres.

32 F.T. Davison, *Akeley, The Inventor*, «Natural History», vol. 27, n. 2, mars-

que la caméra n'est pas encore matérialisée, que Carl Akeley partageait à la revue *Moving Picture World* son vœu de voir tous les musées d'histoire naturelles disposer d'un fonds d'enregistrements cinématographiques dédié à instruire publics et écoles³³, à une ère où les cinémathèques n'existaient pas encore. Possiblement sous son influence, aucune source à notre connaissance ne l'atteste, le AMNH établit en 1915 sa Motion Picture Library³⁴, souhaitant en faire une référence internationale en matière de diffusion de films documentant la nature et l'histoire naturelle, à des fins d'études et de recherche³⁵. La Motion Picture Library connut une croissance exponentielle entre 1925 et 1930³⁶ – tant dans ses missions d'acquisition que de prêt à d'autres institutions³⁷, de coproduction et de sponsor d'expéditions – comptabilisant plus de 750,000ft de film à la fin des années 30³⁸. L'introduction au 16mm en 1923 facilita l'acquisition

avril 1927, p. 124.

33 J.S. McQuade, *Picture of Animals in the Wild*, «Moving Picture World», vol. 10, décembre 1911, p. 890.

34 American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, New York, 1 mai 1925, p. 128.

35 American Museum of Natural History, *Fifty-fourth annual report, for the year 1922*, New York, 1 mai 1923, p. 47; à partir duquel la revue britannique *Museums Journal*, diffusa l'information d'une Motion Picture Library à l'outre-atlantique dans son article *Cinematograph Films in Museums*, vol. 23, n. 4, octobre 1923, pp. 114-115.

36 A. Griffiths, *Film education in the natural history museums: Cinema lights up the gallery in the 1920s* dans D. Orgeron, M. Orgeron, D. Streible (dir.), *Learning with the lights off*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 140; ainsi que H. Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 79.

37 À partir de 1928, la possibilité de prêt de films est élargie dans tout le pays, dans les écoles supérieures, écoles, églises, clubs et autres institutions (cfr. G. Fisher Ramsey, *The Film Work of the American Museum of Natural History*, «The Journal of Educational Sociology», janvier 1940, p. 282). De la même auteure, curatrice du département d'éducation du AMNH, après avoir été à la tête de la gestion des prêts de films de la Motion Picture Library entre 1919 et 1929, voir également l'ouvrage *Educational Work in Museums of the United States*, H.W. Wilson, New York, 1938.

38 Griffiths, *Film education in the natural history museums: Cinema lights up the gallery in the 1920s*, cit., p. 142

de matériel de projection dans les écoles et autres institutions emprunteuses, augmentant leur forte demande³⁹, et provoqua la catalyse d'enregistrements d'images d'histoire naturelle filmées sous la lentille de la Akeley Camera⁴⁰, dont le musée affirme équiper toutes ses expéditions⁴¹. Tel fut le cas de l'Asiatic Zoological Expedition (1916-1917)⁴², de la Faunthorpe-Vernay Indian Expedition (1923)⁴³, de la Whitney South Sea Expedition (1920-1941)⁴⁴ ou encore de l'expédition de Martin et Osa Johnson au Lake Paradise (Kenya, 1924-1926)⁴⁵ – dont traite Akeley dans un texte paru dans la revue muséale du AMNH en 1924, sur les nouvelles frontières de la *wildlife photography*⁴⁶ – à

39 *Ivi.*, p. 141, sans source synchrone indiquée.

40 *Ivi.*, pp. 141-142.

41 Dans son rapport annuel de 1924, le AMNH note: «The Akeley camera [...] has superseded all others in the motion picture field work, on both land and sea. All our expeditions are now equipped with this camera, and through its perfect operation and quick action wonderful field records are being obtained in all parts of the world» (cfr. American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 13.).

42 R. Chapman Andrews, *The Asiatic Zoological Expedition of the American Museum of Natural History*, «American Museum Journal», vol. 16, n. 2, février 1916, pp. 105-107.

43 J.C. Faunthorpe, *Jungle Life in India Burma and Nepal. Some Notes on the Faunthorpe-Vernay expedition of 1923*, «Natural History», vol. 24, n. 2, mars-avril 1924, pp. 174-198.

44 American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 86.

45 Dans son rapport annuel de 1924, le AMNH note: «Chiefly to promote the visual educational system of the Museum, the Martin Johnson African Expedition was organized. At his own suggestion, Mr. Daniel E. Pomeroy, aided by Mr. Davison of our Board and one or two others, offered to form an independent corporation to finance at least five years of additional photographic work, to provide Mr. Johnson with the very best photographic equipment, in addition to the Akeley camera [...]» (cfr. American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 16.).

46 C.E. Akeley, *Martin Johnson and his expedition to Lake Paradise. A culminating chapter in the history of the wild-life photography with a survey of some of the earlier stages in the development of its technique*, «Natural History», vol. 24, n. 4, mai-juin 1924, pp. 284-288.

l'origine du film *Simba: King of Beasts* (1928)⁴⁷. Film qui veut, et qui s'adressera au grand public avec des images exclusives de mammifères africains en mouvement.

Résolument, l'invention de la caméra Akeley, et son recours, participa tout à fait à consolider une période conservationniste où l'idée principale dans les musées était de documenter et de sensibiliser à une nature impénétrable par l'humain ordinaire, par l'image ainsi que par les dioramas des salles d'exposition, tous deux pesant notamment pour catalyser la mise en place de zones protégées et réserves naturelles.

Conclusion. L'éléphant dans la pièce...

Ainsi, à l'époque de l'image en mouvement, la Akeley Camera joua un rôle dans l'entreprise de méthodes de conservation d'espèces au début du XXe siècle en participant à rendre accessible en images – et représentations muséographiques – l'animal dans son écosystème, inconnus du lambda occidental. Un siècle plus tard, les points de vue, et les caméras, de Benning ou de Hillside Projects permettent à la spectatrice d'investiguer des méthodes de conservation de l'animal entreprises par les musées, l'animal conservé dans les réserves, inconnues du lambda occidental, aussi. À l'inverse des *habitat dioramas*, l'agencement des animaux des réserves est plutôt de l'ordre de l'anti-questionnement muséographique, uniquement dans une perspective ergonomique et durable, loin de la présence de l'humain ordinaire.

Finalement, sous la lumière de la notion de *mobiles immuables*, apparue dans le travail canonique en épistémologie des sciences de Bruno Latour⁴⁸, nous pouvons esquisser une ligne interpré-

47 La Akeley Camera est aperçue sur plusieurs séquences du film *Simba* de Martin et Osa Johnson, prise en main par ces deux derniers, ainsi que par un opérateur local.

48 Dans B. Latour, *Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, «Culture et technique», n. 14, 1985, p. 11: «Si vous souhaitez convaincre un grand nombre de gens de choses inhabituelles, c'est vous qui devez d'abord sortir de vos habituels chemins; vous reviendrez,

tative qui lie nos objets: les corps animaux en mouvement filmés par la Akeley Camera et les taxidermies animales en réserve (auxquelles on peut surtout avoir accès par le biais de ces réflexions audiovisuelles d'artiste). Vis-à-vis des taxidermies en réserve, l'institution muséale d'histoire naturelle opère comme *centre de calculs*, d'après les concepts formulés par Latour. C'est-à-dire que, parmi un ensemble d'autres centres de calculs (laboratoires, universités, centre d'archives...), les musées sont des lieux de construction puis de dissémination d'une forme de connaissance, à partir de preuves d'observations qui lui sont apportées⁴⁹. Dans le cas des réserves de collections zoologiques, l'animal est capturé, transporté et figé autant de temps que possible par sa taxidermie, avant que des informations soient extraites de son spécimen, donnant lieu à une documentation scientifique standardisée, à plat, et mise en circulation à condition de la durable gestion de la collection (fiches d'identification de spécimen dans les bases de données publiques muséales, articles scientifiques, catalogues d'exposition, rapport annuel institutionnel...)⁵⁰. Cette documentation permet de mobiliser

accompagnés d'un grand nombre d'alliés imprévus et nouveaux, et vous convaincrez, c'est-à-dire que vous vaincrez tous ensemble. Encore faut-il que vous soyez capables de revenir avec les choses. Si vous en êtes incapables, vos mouvements seront perdus. Il faut donc que les choses puissent supporter le voyage sans se corrompre. Il faut aussi que toutes ces choses puissent être présentées à ceux que vous souhaitez convaincre et qui n'ont pas été là-bas. Pour résumer, il faut que vous inventiez des objets qui soient mobiles, immuables, présentables, lisibles et combinables. J'ai la conviction que ceux qui ont étudié les nombreuses relations entre les inscriptions et l'esprit scientifique ont fait, à leur manière, l'histoire de ces mobiles immuables».

49 À ce sujet, consulter H. Jöns, *Centre of Calculation*, dans J. Agnew, D.N. Livingstone (dir.), *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Sage Publications Ltd, Londres, 2011, pp. 158-170.

50 Dans B. Latour, *Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, cit., p. 49: «Rapporter de tous les coins du monde des collections de fossiles, c'est bien, mais bientôt les milliers de rochers s'accumulent en désordre dans les caves et les greniers. Il faut donc partir des rochers et en extraire un nouvel ordre exactement comme on a extrait ces fossiles de la confusion des couches d'anthracite ou de calcaires. Des années de travail mettent de l'ordre dans les collections du Muséum d'histoire naturelle; chaque pièce est étiquetée. Même le fichier est encore trop vaste

la société autour d'une même connaissance collective sur l'écosystème dont l'animal a été sciemment prélevé comme témoin matériel – à défaut de pouvoir prélever l'écosystème directement – dans le but d'agir en retour sur celui-ci. De fait, les taxidermies dans leurs réserves appartiennent à une cascade de transformations en vue de l'obtention d'une documentation mobile et immuable convaincante en faveur de la préservation d'espèces; et la constitution de ces *mobiles immuables* modernes engendre des mesures conservationnistes prises sur le terrain où les animaux ont été prélevés.

Quelques décennies plus tôt, c'était une autre configuration d'intentions de mobilisation autour de la connaissance des risques pour la biodiversité qui motivait Akeley à charpenter sa caméra éponyme: la prise d'images en mouvement d'animaux comme preuve d'existence d'un habitat naturel autour duquel créer un savoir sociétal, par l'importation et la transformation en *mobiles immuables* dans des centres de calcul respectifs (filmothèques telle que la Motion Picture Library du AMNH...), et ultimement sauver cet habitat naturel.

Ces deux exemples de tentatives de mobilisation autour d'une connaissance écosystémique par la représentation animale – une taxidermique et une filmique – correspondent à des périodes de paradigmes conservationnistes, différentes dans les formes qu'elles prennent car s'inscrivant dans leurs temps. Elles appartiennent à des démarches de donner à *voir*, à poser un *regard*, sur un ailleurs à l'accès limité pour la société occidentale dans laquelle elles prennent lieu. Ultimement, l'accord de toutes les composantes de la société sur l'existence et sur la pertinence informationnelle de ces objets (taxidermies et représentations filmiques animales) et de leurs *mobiles immuables* associés, induirait des actions en retour sur le lieu où elles ont

pour qu'un esprit s'y retrouve. Il faut donc le sommer, le simplifier encore, inventer des diagrammes qui décrivent les fossiles sur le papier. À la fin de cette cascade d'inscriptions sommées par d'autres, l'esprit du paléontologue commencera à discerner quelque chose. S'il est privé, pour une raison ou pour une autre, de cet empilement de traces, si des fiches ont été mélangées, si un fossile a été déplacé, l'obscurité la plus profonde régnera à nouveau».

été prélevées; jusqu'à ce que l'apparition de nouveaux *mobiles immuables* révolutionnent l'apparition d'un nouveau paradigme de la conservation animale.

Et si c'était cette période transitoire, de remise en question de l'actuel paradigme conservacionniste – paradoxal et ambigu – que les œuvres audiovisuelles contemporaines ici discutées participaient à mettre en lumière?

Enfin, si nous mettions les concepts de Latour de côté, il nous apparaît que, que ce soit au travers de nos objets filmiques plus récents ou de la caméra Akeley, la spectatrice des images en mouvement d'animaux vivants et morts accède à un espace-temps autre, auquel elle n'appartient pas, sauf si elle s'avère exploratrice ou scientifique spécialiste. Dans les deux séries, c'est un aperçu suintant de mort animale: au début du XXe siècle l'animal à conserver est filmé vivant, mais lourdement prédaté par la caméra des chasseurs-taxidermistes en quête, si non de trophée, de spécimen. À l'aube du XXIe siècle, l'animal à conserver est pétrifié, étiqueté, soclé et manipulé par des spécialistes, et la caméra des artistes en reste souvent fascinée. C'est-à-dire, la caméra Akeley prétend montrer l'espace-temps de l'animal avant activité humaine, celles de Benning et compagnie montrent l'espace-temps de l'animal après activité humaine, toujours, en quelque sorte, prétendant montrer les individus ou les espèces dans leur état premier. Dans tous les cas, sous couvert d'actions et de discours conservacionnistes, les animaux ont été *shootés* et montés: l'anglais *to shoot* faisant ici preuve de son double sens, tant tirer sur une arme à feu, que prendre une photographie; et monter rappelant à la fois la manipulation d'images cinématographiques pour l'obtention d'un tout filmique, et le travail de la peau animale dépecée pour la poser sur un mannequin empruntant la silhouette dudit animal.

Finalement, c'est le même animal, le même zèbre, le même gorille, que nous pourrions observer dans l'un et l'autre de ces espace-temps filmés à un siècle d'intervalle. Le même animal, traité selon les paradigmes conservacionnistes en vigueur, selon les formes que dicte la prise en main du vivant par l'humain.

L'institution muséale est aujourd'hui remise en question pour les bases colonialistes et patriarcales sur lesquelles elle se base, auxquelles Akeley a participé, tel que pointé du doigt par Donna Haraway déjà en 1984 avec le texte *Teddy Bear Patriarchy*. C'est dans son intégralité que la possession de ces spécimens naturalisés est inévitablement imprégnée par ce passé chargé de discrimination, quoique l'institution possesseuse n'en fasse aujourd'hui. En 2021, le court-métrage animé *Elephant in the Room* du collectif Design Earth, narré tout en rimes par Donna Haraway, fait suite à son texte de la fin du XXe siècle en proposant un nouveau modèle de musées pour lutter contre la crise climatique actuelle. L'éléphant, celui qui est dans la pièce comme le nom l'indique, est fortement symbolisé par les éléphants naturalisés par Akeley qui décorent la galerie de dioramas à son nom au AMNH, représentés à l'image dès le début de la vidéo. Pour la majorité des visiteuses, impossible de comprendre le lourd bagage politique que ces éléphants portent, et combien il est antithétique à la lutte pour une planète viable pour la biodiversité qui doit se faire pendant les (douze !) prochaines années. De fait, la proposition d'un nouveau modèle muséal formulée par Design Earth passe par un démantèlement imagé, et métaphorique, des divisions et inégalités perpétuées dans les salles d'exposition. En dépeignant le militantisme environnemental aux portes du musée, et notamment la figure connue de Greta Thunberg, l'éléphant interprété par Donna Haraway clame «The one thing I know is that the teddy bear patriarchy will have to go!». Suivant la leçon de cette vidéo de création, seules les façades des musées de sciences naturelles doivent subsister, dédiant toutes leurs missions institutionnelles à l'action climatique pour réparer les dommages causés par les imposteurs environnementaux au pouvoir. De la sorte, est-ce qu'un travail de reformulation des réserves de collections zoologiques, pour aller vers un nouveau paradigme de conservation de l'animal doit être mis en chantier? D'après *Elephant in the Room*: «In the garden of a damaged planet no collection is held, only the demand for action – that's why the Elephant rebelled!».