
EXPOSER

LA CHASSE ?

EXHIBITING

HUNTING?

SYNTHÈSE DU COLLOQUE

À travers le monde, de nombreux musées sont consacrés à la chasse. La nature de leurs collections comme leur agencement muséographique expriment différentes conceptions de la relation de l'homme à l'animal sauvage. Si leurs concepteurs poursuivent des fins artistiques, naturalistes ou ethnographiques, la perception du visiteur est influencée par sa sensibilité et le rapport qu'il entretient lui-même à la chasse. Alors que la chasse est aujourd'hui de moins en moins familière, il peut s'avérer nécessaire d'adapter l'agencement des collections ainsi que les dispositifs d'interprétation afin de pallier la méconnaissance du public.

« Exposer la chasse ? » constitue l'un des aboutissements du projet initial de la division Culture du C.I.C. (conseil international de la chasse et de la conservation du gibier - présidée par Alexandre Poniatowski) de réactualiser l'Annuaire des musées de chasse dans le monde édité en 1975. Le colloque, organisé par la Fondation François Sommer pour la chasse et la nature en collaboration avec le C.I.C. est placé sous l'autorité d'un comité scientifique composé de Claude d'Anthenaise (directeur du musée de la Chasse et de la Nature), d'Yves Bergeron (professeur de muséologie et de patrimoine à l'Université du Québec à Montréal), de Sergio Dalla Bernardina (professeur d'ethnologie à l'Université de Bretagne occidentale), de Philippe Descola (anthropologue et professeur au Collège de France) et de Nélia Dias (professeur au département d'anthropologie de l'université de Lisbonne).

Les 19 et 20 mars 2015, le musée de la Chasse et de la Nature a accueilli des intervenants de disciplines variées: ethnologues, muséologues, historiens, ainsi que des professionnels des musées. Responsables de collections publiques et privées, professionnels, universitaires et étudiants français et étrangers ont composé l'auditoire. Une quinzaine de pays étaient représentés.

Au-delà de la manière d'exposer la chasse, le point d'interrogation du titre du colloque reflète une série de questionnements sur les conditions et la légitimité d'exposer la chasse, si tant est que l'on puisse véritablement exposer ce qui relève de l'expérience vécue. Quelle chasse expose-t-on ? Les pratiques sont plurielles et évoluent dans le temps et dans l'espace. Les chasseurs se reconnaissent-ils dans ce processus de patrimonialisation qui risque de rimer avec artificialisation ? Comment inclure les polémiques autour de la chasse dans un contexte où celle-ci est de plus en plus dépréciée ? En effet, la chasse relève désormais du loisir et fait l'objet de critiques d'autant plus nombreuses que la sensibilité à l'égard de la souffrance animale s'accroît. Il est dès lors possible de s'interroger sur l'avenir des collections exposées et leur représentativité, ainsi que sur le rôle que pourraient jouer les musées de chasse: sont-ils uniquement des conservatoires ? Comment peuvent-ils être évolutifs ?

Les intervenants de la première séance « Muséifier la chasse ? », ont présenté les motivations de la création et de la réunion de collections cynégétiques, dont les musées de chasse actuels sont les héritiers. La nature des œuvres qui composent les collections des musées de chasse a été exposée. L'hétérogénéité de leurs collections rend difficile la classification de ces musées. Parmi les motivations de leur création, doit être distinguée l'initiative personnelle d'un collectionneur ou de celle d'une collectivité visant à pérenniser une collection, ou bien de faire valoir un patrimoine considéré comme menacé, cette dernière raison ayant bien souvent une implication politique et identitaire. La place et la nature de l'art dans les collections à caractère cynégétique ont été exposées dans le cadre français. Par ailleurs, le volet moral et idéologique a été présenté dans le cas de l'Allemagne des années 1930. Ce que l'on choisit (ou non) d'exposer relève de la nature des collections mais aussi de raisons morales éventuelles de taire certains aspects de la chasse qui portent la polémique. Les questions liées à la mort et à la consommation de l'animal, éminemment culturelles, et bien souvent évacuées des muséographies, ont été abordées.

La deuxième séance, « La Muséographie intime ou le chasseur muséographe » a porté sur les mécanismes à l'origine de la présentation des produits de la chasse chez les chasseurs et la création d'une scénographie spécifique dans le cadre domestique. Les discussions ont porté sur la différence éventuelle entre trophée et animal naturalisé, l'appropriation et le rapport à la nature dans le cadre de la chasse photographique. La taxidermie rend la vie à l'animal, à moins qu'elle ne soit la raison de sa prise. L'analyse des attitudes de ceux qui cherchent à s'approprier l'animal a permis d'interroger l'application des ontologies établies par Philippe Descola. Cette muséologie domestique a influencé le style et la conception des premiers musées publics consacrés à la chasse.

La troisième séance, « Mise en scène et mise en exposition de la chasse » a donné un prolongement extra-européen à ces questions sur les dispositifs mémoriels associés à la chasse. Il n'existe quasiment aucun musée spécifiquement dédié à la chasse en dehors de l'Europe et des États-Unis. Toutefois, on trouve souvent une présentation du produit de la chasse et des chasseurs eux-mêmes. Dans de nombreux cas, le contact avec les Européens dans le contexte colonial a influencé cette mise en exposition. Aujourd'hui des techniques de chasse sont ajoutées à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité établie par l'UNESCO. Elles peuvent motiver la création de musées lorsqu'elles ne constituent pas des cultures et des pratiques encore bien vivantes.

Cette question a été approfondie en quatrième et dernière séance, « Muséalisation et muséographies de la chasse. Europe - Amérique: deux regards », avec des interrogations portant sur la présence et l'absence de musées de chasse dans les contextes nord-américains. Quel rôle jouent-ils dans la création des identités? La présentation de muséographies de quatre musées de chasse a permis des développements, au cours d'une table ronde, portant sur les enjeux de restructuration, les publics visés, la relation aux pouvoirs publics, et l'avenir de ces musées. Le musée allemand de la Chasse et de la Pêche de Munich, le musée national de la Chasse de Riihimäki (Finlande), le musée de la Chasse à courre de Leesburg (Virginie, États-Unis) et le musée danois de la Chasse et de la Sylviculture de Hørsholm (Danemark) étaient représentés.

SUMMARY

There are many museums around the world dedicated to hunting. In the nature of their collections and their museographic choices, they express different conceptions of the relationship between man and beast. While those responsible for designing them are pursuing artistic, naturalistic or ethnographic goals, visitors' perceptions are influenced by their own sensibilities and their relationship with hunting. As our modern societies lose touch with hunting, it may become necessary to modify the layout of collections as well as the interpretation material provided in order to educate audiences.

Exposer la chasse? ("Exhibiting Hunting?") was one of the outcomes of the initial project carried out by the Cultural Affairs Division of the C.I.C. (International Council for Game and Wildlife Conservation), chaired by Alexandre Poniatowski, the aim of which was to update the directory of hunting museums around the World, compiled in 1975. The symposium, which was organized by the François Sommer Foundation for Hunting and Nature, in cooperation with the C.I.C., was placed under the authority of a scientific committee whose members were Claude d'Anthenaise (Director, *Musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, France), Yves Bergeron (Professor of museology and heritage, Université du Québec à Montréal, Canada), Sergio Dalla Bernardina (Professor of ethnology, *Université de Bretagne occidentale*), Philippe Descola (anthropologist, Professor at the *Collège de France*) and Nelia Dias (Professor, Department of anthropology, University of Lisbon).

On the occasion of this symposium, which took place on March 19th and 20th, 2015, the *Musée de la Chasse et de la Nature* hosted speakers from a variety of backgrounds – ethnologists, museologists, historians, and museum professionals. The audience comprised curators of private and public collections, professionals, academics, as well as students from French and foreign institutions. In all, approximately fifteen countries were represented.

Beyond dealing with different ways of organizing hunting displays, the question mark at the end of the symposium title reflects an ongoing examination of the conditions and very legitimacy of hunting exhibits, insofar as it is possible to put on display something that needs to be experienced in person. What kind of hunting practices should be exhibited? Practices are diverse and change over time and across geographical areas. Can hunters relate to a process that is akin to heritage designation, and that risks producing something quite artificial? To what extent can the controversial aspects of hunting be addressed, at a time when the practice is being increasingly downcried? Hunting has now become a leisure activity and is attracting public criticism at the same pace as animal rights are attracting advocates. It is thus legitimate to reflect upon the future of the collections that are on display and to what extent they are representative, as well as on the potential role of hunting museums: should conservation be their only purpose? How can they be designed to evolve with the times?

During the first session on the topic of "Museumizing Hunting", speakers presented the reasons behind the creation and assembling of hunting collections, of which today's hunting museums are the successors, as well as the nature of the artefacts in the collections. Because of the heterogeneity of their collections, these museums are difficult to classify. Some were founded as a result of a collector's personal initiative, or the desire of a community to preserve a collection; in other cases, they were established as a means of documenting a disappearing practice considered as threatened, with the political and self-identity issues this might imply. The place and nature of art in French hunting collections were addressed, and the moral and ideological dimensions at play in Germany in the 1930s were presented. What is chosen to be put on display – or concealed from view – is part and parcel of the

nature of a collection, but a number of museums put forward moral reasons for keeping silent about those aspects of hunting that are controversial. Speakers examined issues related to animals dying or being eaten, which are highly cultural and often ignored in museographical set-ups.

The second session, “Intimate Museography or the Hunter-Museographer”, examined the mechanisms at play in the presentation of game by hunters and the creation of a special scenography in the domestic setting. The discussion addressed possible differences between trophies and mounted animals, the appropriation of and relationship with nature as far as photography (“hunting with a camera”) is concerned. Taxidermy can be a means of bringing an animal back to life, and is even in some cases the actual reason an animal is hunted. An analysis of the behaviours of those who want to appropriate the animal led to a reflection on the ontologies developed by Philippe Descola. This type of “domestic museology” has influenced the style and design of the first public museums dedicated to hunting.

The third session, entitled “The Staging and Exhibiting of Hunting in Non-European Cultures”, provided an opportunity to examine questions on memorial displays associated with hunting in non-European contexts. Although there are virtually no museums specifically dedicated to hunting outside of Europe and the United States, the products of hunting and the hunters themselves are often the subject of displays, and often clearly influenced by contacts with Europeans during colonial times. Today, hunting techniques are even being added to the list of intangible cultural heritage of humanity maintained by UNESCO. Where they are no longer living cultural practices, they have served as the basis for opening museums.

This very question was considered in detail in the fourth and last session, “A Comparative Presentation of Museum Interpretation of Hunting and Museographic Choices in Europe and America”, with a discussion on the presence and absence of hunting museums on North America. What is their role in shaping identities? The museographic choices of four hunting museums were presented, leading to a panel discussion on restructuring issues, target audiences, relationships with public authorities, and the future of museums. The German Museum of Hunting and Fishing in Munich, the Riihimäki National Hunting museum in Finland, the Museum of Hounds and Hunting in Leesburg (Virginia, USA) and the Danish Museum of Hunting and Forestry in Hørsholm were the four museums represented.

SOMMAIRE

1^{re} SÉANCE : MUSÉIFIER LA CHASSE ? | 1st SESSION: MUSEUMIZING HUNTING?

Introduction : Muséifier la chasse ?	p. 3
Introduction : Museumizing Hunting?	p. 8
Le musée (de chasse) imaginaire.....	p. 12
Muséifier la chasse : Charles-Jean Hallo aux origines d'un modèle muséographique ?	p. 24
L'exposition internationale de la chasse de 1937, à Berlin	p. 34
Hunting : Right or Wrong-The Royal Armouries Experience	p. 50
Les cultures taumachiques et leur représentation muséale, exaltation de la mort ou de l'immortalité de l'animal ?	p. 57

2^e SÉANCE : LA MUSÉOGRAPHIE INTIME OU LE CHASSEUR MUSÉOGRAPHE | 2nd SESSION: INTIMATE MUSEOGRAPHY OR THE HUNTER-MUSEOGRAPHER

Introduction : L'art de faire parler les restes.....	p. 67
Introduction : The Art of giving the Dead a Voice	p. 72
Un métier dans la peau : Le taxidermiste.....	p. 76
Hunting with the Camera: Photography, the Chase and 'Capturing' the Spirit of the Animal	p. 86
Porter des osselets de loup à la ceinture et fortifier sa virilité parmi des éleveurs nomades de Mongolie.....	p. 95
Le musée du châtelain chasseur au XIX ^e siècle	p. 103
Trophées postmodernes dans l'espace germanique	p. 112
De l'intime au public, le musée vernaculaire d'Helmut Warzecha	p. 120

3^e SÉANCE : MISE EN SCÈNE ET MISE EN EXPOSITION DE LA CHASSE DANS LES CULTURES EXTRA-EUROPEENNES | 3rd SESSION: STAGING AND EXHIBITING HUNTING IN NON-EUROPEAN CULTURES

Introduction : Mise en scène et mise en exposition de la chasse dans les cultures extra-occidentales	p. 127
Introduction : Staging and exhibiting hunting in non-European cultures	p. 133
Taxidermy and Tamásá : Preservation and Spectacle in Royal India	p. 138
Trophées et fétiches - Exposer le pouvoir des chasseurs en Afrique de l'Ouest.....	p. 147
Falconry : viewing a hunting culture through museums, exhibitions and UNESCO inscription	p. 160
Chasseurs de l'invisible	p. 167
La chasse chez les Huichol du Mexique : le cerf, corps fécond et « frère aîné » de l'humain	p. 177

4^e SÉANCE : MUSÉALISATION ET MUSÉOGRAPHIES DE LA CHASSE. EUROPE-AMÉRIQUE : DEUX REGARDS | 4th SESSION : A COMPARATIVE PRESENTATION OF MUSEUM INTERPRETATION OF HUNTING AND MUSEOGRAPHIC CHOICES

Introduction : Muséalisation et muséographies de la chasse. Europe-Amérique : deux regards.....	p. 185
Introduction : A Comparative Presentation of Museum Interpretation of Hunting and Museographic Choices in Europe and America	p. 188
Présence et absence : les expositions à caractère cynégétique et les musées de la chasse dans le contexte canadien.....	p. 190
La représentation de la chasse amérindienne et inuite dans les musées nationaux au Canada : regard sur quatre musées de société	p. 200
La chasse au(x) musée(s) : description des musées représentés à la table ronde.....	p. 208
Table ronde	p. 214
Analyse : Le paysage et l'avenir contrastés des musées de la chasse	p. 225
Analysis : The contrasting landscapes and future of hunting museums	p. 231

Conclusion Générale : Tous les musées sont des musées de la chasse !

General Conclusion : All Museums are Hunting Museums !

INTRODUCTION :

MUSÉIFIER LA CHASSE ?

CLAUDE D'ANTHENAISE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

La création des musées consacrés à la chasse correspond à des motivations diverses, comme le rappellent les exposés de cette séance. Cela peut être le désir d'un chasseur-collectionneur de pérenniser sa collection. Parfois, la constitution d'un musée résulte d'une démarche anthropologique permettant de témoigner d'une pratique qui tend à disparaître. On peut encore chercher à manifester la puissance à travers l'exposition des produits de la chasse, ou vouloir communiquer positivement sur une activité incomprise du grand public. La diversité des buts poursuivis se traduit dans la nature des collections et la conception muséographique.

As explained in this first session, creating museums dedicated to hunting can result from various motivations. It can derive from the desire of hunter-collectors to preserve their collection; in other cases, hunting museums may be established as part of an anthropological approach, as a means of displaying a disappearing practice. It can also be an attempt to display power, through the exhibition of the products of hunting, or to communicate a positive message about an activity that is not understood by the general public. The diversity of the goals pursued is reflected in the nature of the collections and in their museographic display.

À PROPOS DE CLAUDE D'ANTHENAISE



Claude d'Anthenaise est conservateur en chef du patrimoine. Il prend la direction du musée de la Chasse et de la Nature en 1998. Il a dirigé la rénovation muséographique en y introduisant l'art contemporain et en centrant son propos sur le rapport de l'homme à l'animal. Commissaire d'expositions d'art contemporain consacrées à la question animale, tant au musée de la Chasse et de la Nature qu'en d'autres lieux (« Monuments et Animaux, Bêtes Off » à la Conciergerie, 2011-2012), Claude d'Anthenaise s'intéresse également aux pratiques cynégétiques anciennes — auteur de diverses publications sur le sujet, il a codirigé le colloque sur les « Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance » (Chambord 2004, actes publiés chez Actes Sud) — et à l'image du chasseur (*Portraits en costume de chasse*, Éditions Nicolas Chaudun, 2010).

Claude d'Anthenaise is Chief Curator for Cultural Heritage. He became Director of the Musée de la Chasse et de la Nature (Museum of Hunting and Nature) in 1998. He oversaw the reorganization of the museum, introducing contemporary art among the displays and placing the relationship between man and animal at the centre of the museum's approach. Claude d'Anthenaise has curated a number of contemporary art exhibitions on the theme of animals, at the Museum of Hunting and Nature as well as in other locations ("Monuments et Animaux, Bêtes Off" at the Palais de la Conciergerie, 2011-2012). He also takes an interest in hunting practices of the past, and has authored various publications on this subject and he co-moderated the symposium on "Les chasses princières dans l'Europe de la Renaissance" (Princely Hunting in Renaissance Europe), as well as in the depiction of hunters (Portraits en costume de chasse, published by Nicolas Chaudun, 2010).

L'INTERVENTION

« **Exposer la chasse ?** » Le point d'interrogation accompagnant le titre de ce colloque ne vous aura sans doute pas échappé. Il y a, en effet, une réelle interrogation sur l'opportunité de présenter aujourd'hui au public une collection relative à la chasse. La réponse à cette question n'est pas univoque. On assiste ici à la création de nouveaux musées consacrés à ce thème, ailleurs, ce sont d'autres qui ferment, victimes du désintérêt ou de la réprobation du public. En Hongrie, un musée entièrement consacré à la chasse a ouvert l'an dernier au château de Grassalkovich, à Hatvan. Son aménagement a été entièrement financé par des fonds publics nationaux et européens. Situation inverse en Angleterre où doit rouvrir le mois prochain le musée aménagé dans le domaine royal de Sandringham. Sur décision de Buckingham, l'exposition de la chasse y sera réduite. En effet, la collection de trophées de rhinocéros, lions, tigres ou éléphants, constituée entre 1870 et 1941, sera retirée de l'exposition sous prétexte que ces espèces sont désormais protégées. Cette décision est révélatrice de l'évolution de la sensibilité contemporaine, notamment dans les pays anglo-saxons. Un précédent colloque consacré à la conservation et la présentation des restes humains et animaux dans les musées organisé au University College London les 17 et 18 mai 2012, « *Activating Stilled Lives: The Aesthetics and Politics of Specimens on Display* », sous la direction de Petra Lange-Berndt et Bergit Arends, en témoignait déjà. Les exposés et les débats révélaient l'embarras des responsables de collections publiques : que faire des dépouilles animales qui sont, pour l'essentiel, des produits de la chasse ? Quel statut donner à ces reliques embarrassantes ? Peuvent-elles être considérées comme des items susceptibles d'être exposés dans un lieu public ? À ce colloque auquel Nélia Dias et moi-même avons participé, j'ai pu témoigner de ma gêne. En tant que responsable du musée de la Chasse et de la Nature, j'ai dû arbitrer sur le sort de deux gorilles naturalisés qui font partie du fonds de taxidermie et décider de les maintenir ou non dans l'exposition. À un moment où le statut des grands singes fait débat dans une partie de l'opinion publique, ces animaux tués dans les années 1950 peuvent-ils encore être présentés comme de simples « fruits de la chasse » ? Dans tous les cas, si une des missions attribuées au musée par son fondateur consiste bien à donner une image positive de la chasse, il est peu probable que la présence de ces proches parents de l'homme y contribue. À moins d'une mise en perspective et d'une médiation particulières ! Nous verrons, au cours de ces deux journées d'étude, que cette préoccupation relative au statut des trophées est constante, même chez les chasseurs. Dans un contexte culturel en permanente mutation et devant l'évolution de la sensibilité vis-à-vis de l'animal sauvage, l'exposition des produits de la chasse et sa perception par le public nécessitent de profondes adaptations.

À cette question d'opportunité – présenter ou ne pas présenter la chasse – s'en ajoutent d'autres. On n'a pas jugé bon de superposer les points d'interrogation dans le titre du colloque. Pourtant, nombreuses sont les interrogations quand on parle d'exposer la chasse.

Et tout d'abord, est-ce vraiment la chasse que l'on expose ?

Les chasseurs parmi nous le savent bien : la chasse est avant tout une expérience de la nature. Son intérêt culmine dans la rencontre du gibier, rencontre fugace qui se solde par la mort de l'animal ou par sa fuite. Or, cette expérience n'est pas immédiatement transposable en termes muséographiques. En principe, on ne chasse pas dans les musées (hormis les visiteurs indéclicats). Le musée est le domaine de la représentation. Précisément, la chasse est-elle représentable ? Il s'agit moins ici d'une question d'opportunité ou de convenance, dans le sens où nous l'évoquions tout à l'heure, que d'une question technique¹ : si l'on s'en rapporte au contenu des musées de chasse, les images de capture sont rares. Elles sont en tout cas très minoritaires au sein de collections essentiellement constituées par les produits de la chasse (trophées) et les accessoires (armes). L'iconographie de la chasse présentée dans certains

musées de chasse fait la part belle au gibier, aux auxiliaires animaux (chiens, oiseaux de proie, chevaux) ou aux chasseurs. Plutôt que la capture elle-même, ces images concernent ce que j'appellerais les « alentours » de la chasse : *départs pour la chasse, retours de chasse, repas de chasse*. C'est précisément au contenu artistique des collections que s'intéressera Raphaël Abrille avec son exposé sur « Le musée de chasse imaginaire ». Il évoquera les constantes de ces collections, leurs spécificités selon les nations et les cultures, et leurs singuliers oubliés. La place des œuvres d'art dans les musées de chasse est-elle une spécificité française ? Cela manifesterait-il, comme Raphaël Abrille le suggère, un désir d'intellectualiser la pratique cynégétique ? Mais il faut bien constater que cette incursion dans le domaine des beaux-arts reste très sélective. Elle fait la part belle à la peinture animalière française du XVIII^e siècle. Cette orientation est probablement tributaire des disponibilités, tant sur le marché que dans les réserves des autres institutions, au moment de la constitution des collections. Elle peut également résulter d'une sorte de convention tacite associant la notion de musée de chasse à une forme précise de représentation artistique. Moi-même, étant à la tête d'un musée où l'œuvre de François Desportes est extrêmement présente, j'ai pu constater que le rééquilibrage des collections au profit d'autres époques ou d'autres écoles n'était pas évident. À l'égard de mes instances décisionnaires, introduire dans ce sanctuaire de l'art d'Ancien Régime des œuvres du XIX^e ou du XX^e siècle, voire de l'art contemporain, a nécessité quelques efforts de persuasion. Curieusement, dans ce contexte muséal et malgré la présence de chasseurs au conseil d'administration, l'image de la chasse correspondait à un temps révolu.

Que veut-on dire à travers un musée de chasse ? Que veut-on taire ? Que dit-on sans le vouloir ? Ces questions relatives au propos du musée et à sa réception par le public renvoient d'une manière ou d'une autre aux personnalités qui sont à l'origine des collections. Je veux parler ici du ou des collectionneurs, qu'ils agissent pour leur propre plaisir ou pour le compte de l'institution qui les emploie.

Le chasseur-collectionneur est un type assez fréquent, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler lors d'un précédent colloque organisé en ce lieu (« Acteurs, enjeux, formes et pratiques de la collection de 1850 à nos jours », 10-12 mars 2011). Le chasseur trouverait dans la quête de l'objet relatif à sa passion une sorte de substitut à l'action de chasse. C'est particulièrement vrai pour François Sommer, le fondateur du musée de la Chasse et de la Nature, qui a, sa vie durant, traqué les livres à thème cynégétique, les armes et les trophées. Comme beaucoup de chasseurs-collectionneurs, François Sommer a voulu assurer une pérennité à sa collection à travers la création d'un musée, précisément ce lieu où nous sommes rassemblés aujourd'hui grâce à lui.

À l'origine de la collection exposée, il peut également y avoir un conservateur, un « commissaire » selon l'expression en cours, qui sélectionne les objets et les œuvres en fonction de ce qui est disponible. À travers cette sélection s'exprime sa propre vision de la chasse. Le conservateur-chasseur (gibier rare parmi mes collègues français) ne présentera pas la même collection que le conservateur uniquement historien d'art, le conservateur naturaliste ou le conservateur ethnologue.

À la collection du chasseur constituée par simple plaisir, sans finalité pédagogique, répond celle qui vient illustrer un point de vue déterminé (cela peut être : la chasse comme thème d'inspiration pour les artistes, comme moyen de connaissance de la nature, ou comme art de vivre...). De la différence de tempérament des concepteurs, de la pluralité des objectifs, découle l'actuelle diversité des musées de chasse dans le monde. C'est à la définition d'une typologie que s'applique Marie-Bénédicte Dumarteau. Étant en charge des musées de Senlis, elle a la responsabilité du plus ancien musée de chasse français : le musée de la Venerie créé par Charles-Jean Hallo en 1934. À de nombreux égards, celui-ci a fait école,

servant de modèle au musée international de la Chasse à Gien et au musée de la Chasse et de la Nature à Paris. Analysant les propos qu'illustrent les différents musées de chasse (ethnographique, historique, artistique, anthropologique, technique, patrimonial ou sociétal), Marie-Bénédicte Dumarteau caractérise les principes et les enjeux de l'exposition dans ces différents contextes (la propagande, l'accumulation, le mélange des genres, l'érudition, la pédagogie, l'esthétisme ou la contextualisation).

L'exposition cynégétique poursuit-elle des fins extérieures à la chasse elle-même ? Cela peut parfois être le cas, notamment quand elle est au service de fins politiques. De cela, il n'y a pas meilleure illustration que la grande parade cynégétique organisée à Berlin à l'initiative du maréchal Goering, à la veille du conflit mondial. Face à la puissance allemande manifestée par la profusion et la qualité des trophées, les autres nations européennes n'ont d'autre choix que d'investir le domaine artistique ou culturel. Dans ce musée éphémère, la France tente de valoriser un mode de chasse typiquement national, la chasse à courre, qu'elle illustre avec des œuvres d'art issues d'une époque, le XVIII^e siècle, où son modèle de civilité dominait culturellement l'Europe. En connaisseur de la pratique de chasse allemande et de sa représentation artistique, Gilbert Titeux s'intéresse à ce moment crucial dans l'histoire de nos musées. L'exposition de Berlin et le projet consécutif de musée de chasse élaboré par le régime nazi ne sont pas seulement conçus pour le plaisir des chasseurs, mais également à des fins de communication (ou de propagande). En l'occurrence, il s'agit d'exalter le régime et la spécificité nationale.

Exposer la chasse consiste-t-il à prendre position sur la légitimité de cette pratique ? On peut être tenté d'éluider cette question, précisément dans un contexte où elle fait polémique. Permettez-moi d'en témoigner une fois encore : la rénovation muséographique que j'ai conduite pour le musée de la Chasse et de la Nature a été précédée par un débat sur cette question. À cette fin, un comité scientifique chargé de réfléchir sur le positionnement du musée a été constitué en 2004. Ce comité, auquel participait Sergio Dalla Bernardina, réunissait des profils divers (ethnologues, philosophes, chasseurs appartenant à la fondation dont dépend le musée). C'est à partir de ses travaux qu'a été fait le choix de présenter la chasse sans esprit de propagande, en la resituant dans le contexte de l'évolution de la relation entre l'homme et l'animal sauvage. Cette perspective historique permet de montrer comment le fait de chasser, qui était une nécessité pour se défendre ou pour se nourrir, est devenu un loisir. Dans un esprit d'ouverture, on ne cherche pas à occulter les différentes appréciations que suscite à présent cette pratique.

Mark Murray-Flutter, conservateur de la Royal Armouries et responsable d'une exceptionnelle collection d'armes de chasse, a également dû affronter cette question difficile et récurrente du « positionnement » de la collection et de son interprétation muséographique. Ayant accompagné le transfert de la collection depuis la tour de Londres jusqu'au musée qui lui est désormais dédié à Leeds, il a dû réfléchir à la place et au sens donnés à l'exposition d'objets liés à une pratique inconnue du public. Initiée au début des années 1990, la réorganisation muséographique a été précédée d'une sorte de sondage d'opinion auprès des organisations en relation avec la chasse, qu'elles y soient favorables ou non. Cette enquête préalable a déterminé le parti de médiation appliqué à la collection.

Comment évoluera la sensibilité du public vis-à-vis des collections relatives à la chasse ? Lors du dernier colloque organisé conjointement par le musée et l'INHA sur le thème de la nature morte (« L'animal ou la nature morte à ses limites », 15 et 16 mai 2014), les orateurs ont témoigné de l'hostilité croissante et de la virulence d'un certain public à l'égard des expositions figurant des animaux morts ou mourants. Cette réaction allant parfois jusqu'à exiger que les œuvres d'art litigieuses soient soustraites de la vue des visiteurs. La tentation iconoclaste ne serait pas propre aux seuls extrémistes religieux !

Dans un domaine bien différent de celui de la chasse mais qui associe également la notion de divertissement et la mort de l'animal – je veux parler de la tauromachie – la question se pose avec plus d'acuité. Des musées consacrés naguère à cette pratique subsistent à Séville, Madrid ou Nîmes. Toutefois, on peut se demander si, dans le contexte polémique actuel, une démarche strictement ethnographique est encore possible. C'est ce dont traite Frédéric Saumade à partir de l'expérience qu'il a pu faire à l'occasion d'une collecte d'objets liés à la culture taurine pour le compte du musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

L'évolution de notre perception de l'animal, de son statut et de ses droits doit-il nous amener à cacher tous les témoignages d'une activité qui fut si importante dans l'histoire de l'humanité ? Certes, les œuvres relatives à la chasse constituent un très riche patrimoine artistique qu'il ne faut pas condamner au purgatoire des réserves sous prétexte qu'il suscite l'incompréhension des contemporains. Mais les journées consacrées à ces questions devraient permettre de dépasser ce constat pessimiste. Elles permettront de rappeler qu'au-delà du contexte français et européen, et même parfois à l'intérieur de celui-ci, continuent de se créer des lieux d'exposition voués à la chasse.

Après des générations marquées par une modernité mal comprise tendant à extraire l'homme de la nature, alors que s'affirment ses conséquences néfastes pour la gestion de l'environnement et l'avenir de la planète, un mouvement inverse semble s'initier. La « réintroduction » (comme on le dirait d'une espèce menacée) de l'homme dans la nature passe nécessairement par l'acceptation et la maîtrise de son rôle de prédateur. De ce point de vue, les musées de chasse ont encore de beaux jours devant eux. À nous, responsables de collections cynégétiques, de faire preuve de créativité et de pédagogie pour transmettre le patrimoine dont nous avons la charge en accompagnant l'évolution de la société.

NOTE

1. C. d'Anthenaise, « La chasse imaginaire », in *Cinq siècles de chasse en Vendée*, Milan, Silvana Editoriale, conseil général de la Vendée, 2009.

INTRODUCTION: MUSEUMIZING HUNTING? CLAUDE D'ANTHENAISE

“Exhibiting hunting?” I am sure that the question mark in the title of this symposium did not escape your notice. The fact is, there is a huge question mark concerning the appropriateness of displaying hunting-related collections to the public today. And there is no single answer to such a conundrum. Here we are witnessing the creation of new hunting museums; elsewhere, they are closing their doors, victims of public disinterest or disapproval. Last year in Hungary, a museum dedicated entirely to hunting opened in the Grassalkovich Mansion, in Hatvan. The funding for setting it up came exclusively from national and European public finances. The exact opposite situation is true in England, where the museum located on the Sandringham Estate is due to re-open next month. Following a decision from Buckingham Palace, the museum’s hunting exhibition is to be scaled down. Indeed, the collection of rhinoceros, lion, tiger or elephant trophies, built up between 1870 and 1941, will be withdrawn from display on the pretext that these are now protected species. This decision attests to changing contemporary sensitivities, especially in the English-speaking world. The symposium held at the University College of London on 17-18 May, 2012 entitled “Activating Stilled Lives: The Aesthetics and Politics of Specimens on Display” directed by Petra Lange Berndt and Bergit Arends, which focused on the conservation and exhibition of human and animal mortal remains in museums, has already signalled this trend. The presentations and discussions revealed the discomfort felt by those curating public collections: what to do with animal remains which are, mostly, the fruits of hunting? What status should these embarrassing relics be given? Can they be considered worthy of display in the public domain? Nélia Dias and I took part in that symposium and I can vouch for my own feeling of awkwardness. As head of the Museum of Hunting and Nature, I once had to decide on the fate of two mounted gorillas that are part of our taxidermy section, and choose whether or not to keep them in the display. At a time when a sizeable proportion of public opinion tends to get hot under the collar over the status of the great apes, can these animals, killed in the 1950s, still be presented as mere “fruits of hunting”? In any case, given that one of the stated aims of the museum, as intended by its founder, is to give a positive image of hunting, it is clear that the presence of these near relatives of ours would hardly be a step in the right direction. Unless it was in order to offer a certain perspective and mediation! We shall see, over the course of these two days, that this concern regarding the status of trophies is something of a recurring theme, even among hunters. In a continually changing cultural context and in the face of the emerging sensitivity concerning wildlife, the display of the products of hunting and the public’s perception thereof are going to necessitate profound adaptations.

The question of appropriateness—to display or not display hunting—is not the only question that needs to be asked. The question mark in this symposium’s title was not replicated throughout the printed programme. And yet there are myriad queries that spring to mind when talking about displaying hunting.

For a start, is it really hunting that is on display?

Those of us who are hunters already know that hunting is, above all, an experience in nature. The experience culminates in the fleeting encounter with our quarry, which ends either in the death of the animal or its flight. And yet this experience is not something that can be directly transposed into the museographical context. Theoretically, one does not perform any hunting in museums (except when it comes to rude visitors). The museum is a place

for representation. The question is: is hunting actually representable? The question at hand, therefore, is not so much about the appropriateness or timeliness, as we mentioned a moment ago, but is instead of a technical nature¹: if we consider the content of hunting museums, images of the catch are rare. Or at least they are very much in the minority in collections comprising chiefly hunting products (trophies) and accessories (weapons). The hunting iconography on display in certain hunting museums honours the hunted game, auxiliary animals (dogs, birds of prey, horses) or the hunters themselves. Rather than showing the catch as such, such images concern what I would call the “surrounding aspects” of hunting: *departure for a hunt, returning from a hunt, meal-time on a hunt*. Raphaël Abrille will in fact be focusing on the artistic content of collections in his presentation on “The imaginary hunting museum”. He will be telling us about the constant elements among these collections, their specificities depending on the nations and cultures whence they come, and their unique omissions. Is it only in French hunting museums that works of art are given pride of place? Does it stem, as Raphaël Abrille suggests, from a desire to intellectualise hunting? We ought to bear in mind, however, that such forays into the realm of the arts remain extremely selective: they tend only to honour French animal painting from the eighteenth century. This orientation is likely due to the availability of art—both on the market and in the inventories of other institutions—at the time when the hunting collections were established. Or it may stem from some kind of tacit agreement as to the connection between the notion of the hunting museum and a specific form of artistic representation. Personally, since I am at the helm of a museum where work by François Desportes is overwhelmingly present, I found that it was actually quite difficult to re-balance collections using work from other eras or schools. When decisions had to be made, the idea of introducing nineteenth-century or twentieth-century, or even contemporary artwork into this sanctuary of Ancien Régime art, significant efforts of persuasion were required. Curiously, in the context of this museum, and despite the presence of hunters on our Board of Directors, the image of hunting appears to correspond with a bygone era.

What is it that we want to express via the hunting museum? What do we wish to silence? What do we say without meaning to? These questions about the museum’s message and its reception by the public bring us back, in one way or another, to the individuals behind the collections.

What I am referring to here is the collector, or collectors, whether they are acting on their own initiative or in the employ of an institution.

A previous symposium organised here (“Collection: stakeholders, challenges, forms and practices from 1850 to today”, 10-12 March, 2011) gave us the chance to recall that the hunter-collector is actually quite a common profile. The hunter, by sleuthing for the object connected to his passion, finds a sort of substitute for the thrill of the hunt. This is especially true in the case of François Sommer, the founder of the Museum of Hunting and Nature, who, throughout his life, spent much energy tracking down books on hunting, weapons and trophies. Like many hunter-collectors, François Sommer wanted his collection to live on through the creation of a museum; and the result, thanks to him, is quite precisely the museum hosting us right now.

There might also be a curator, also known these days as an exhibition director, behind the collection on display, whose job is to select objects and works in accordance with availability. The choices made will express the person’s own vision of hunting. The curator-hunter (rare game indeed among my French colleagues) will come up with quite a different collection to that chosen by a curator who is an art history purist, taxidermist or ethnologist. For every hunter’s collection, created for the pure pleasure of it, with no pedagogical aims, there is another kind of collection, designed to convey a specific point of view (which might entail: hunting as a source of inspiration for artists, as a way of communing with nature,

or as a lifestyle...). With so many and varied dispositions among collection designers, such a multitude of objectives, the result is an enormous diversity of hunting museums throughout the world. Identifying a typology of them is the topic chosen by Marie-Bénédicte Dumarteau. As curator of the museums in Senlis, she is responsible for France's oldest hunting museum: the Museum of Hunting with Hounds, created by Charles-Jean Hallo in 1934. This museum, in the eyes of many, has been tremendously influential, serving as a model for both the International Museum of Hunting in Gien and the Museum of Hunting and Nature in Paris. Analysing the messages conveyed by the different hunting museums (ethnographic, historical, artistic, anthropological, technical, heritage-based or societal), Marie-Bénédicte Dumarteau identifies the theories and challenges for creating displays in these different contexts (propaganda, accumulation, mixing genres, erudition, pedagogy, aesthetics or contextualisation).

Does the display of hunting pursue any aims beyond hunting itself? It certainly is sometimes the case, especially when used for political ends. In this regard, there is no better illustration than the international hunting extravaganza held in Berlin at the behest of Reichsmarschall Hermann Goering, just prior to the world war. Faced with the ostentatious display of German power through its profusion of high-calibre trophies, the other European nations had no choice but to focus on artistic or cultural domains. In this exposition—an ephemeral museum—France attempted to showcase a typically national form of hunting: hunting with hounds. This mode of hunting was illustrated through works of art from the eighteenth century, an era in which the French model of civility dominated Europe culturally. As a connoisseur of German hunting and its representation in art, Gilbert Titeux focuses on this crucial moment in the history of our museums. The Nazi regime's Berlin exhibition and plan to subsequently create a hunting museum were not devised merely for the pleasure of hunters, but were in fact designed to serve as a means of communication (or of propaganda). The message, in this case, was to glorify the regime and its unique national character.

Does exhibiting hunting necessarily involve taking a stance on the legitimacy of the practice? It is tempting to simply avoid this question, and all the more so in a context where hunting is controversial. Allow me to offer you another anecdote from my personal experience: a debate on this very issue took place before I carried out the planned museographical overhaul of the Museum of Hunting and Nature. The forum for deliberating on the museum's positioning in this regard was a scientific committee, established in 2004. This committee, of which Sergio Dalla Bernardina was a member, included experts from various backgrounds (ethnologists, philosophers, hunters who belong to the foundation upon which the museum depends). It was on the basis of those deliberations that the choice was made to present hunting without any propagandist agenda, by resituating it in the context of the changing relationship between humans and wildlife. This historical perspective enables a depiction of how the act of hunting, once a necessity for defence and food, has become a leisure activity. In a spirit of openness, there is no attempt to mask the fact that attitudes to the practice of hunting do indeed vary.

Mark Murray-Flutter, curator of the Royal Armouries, in charge of an exceptional collection of hunting weaponry, also had to deal with this thorny and recurring issue of the collection's "positioning" and its museographical interpretation. Having overseen the transfer of the collection from the Tower of London to its new home in the museum in Leeds, he had to consider the place and meaning given to the display of objects connected with a practice so widely misunderstood by the public. Initiated in the early 1990s, the museographical reshuffle was preceded by a sort of public opinion poll undertaken among organisations connected with hunting, be they in favour of the practice or otherwise. This prior survey determined the standpoint of the collection's inherent message.

What changes can be expected in public sensitivities to collections connected with hunting? At the last symposium co-hosted by the museum and France's National Art History Institute on the topic of still life ("Stilled life or stilled animals, in the extreme", 15-16 May, 2014), the participants spoke of the increasing hostility and virulence of certain factions regarding displays featuring dead or dying animals. Reactions are at times so strong that there are even calls for the offending works of art to be removed from view. Clearly iconoclastic temptations are not the exclusive preserve of religious extremists!

The issue arises, with even more intensity, in a domain that is quite distinct from hunting but which nonetheless also brings together the notion of entertainment and the death of the animal—bullfighting. Museums devoted to the practice of bullfighting can still be found in Seville, Madrid and Nimes. However, in the present context of controversy, one wonders whether a strictly ethnographic approach is still possible. This is the topic that Frédéric Saumade will be dealing with, based on his experience when collecting objects related to bullfighting culture for the MuCEM.

Our perception of animals, their status and their rights is changing: does this mean that we should hide any references to an activity that has played such a crucial role in the history of humanity? Indeed, the artistic heritage of hunting-related works is so rich that it must not be condemned to the purgatory of museum vaults on the pretext that our contemporaries would fail to understand it. But these two days spent discussing such issues should enable us to shake off our pessimism. They serve to remind us that beyond the French and European contexts—and even at times within them—places for pro-hunting exhibitions are still being created.

Now, in the wake of generations scarred by a poorly understood modernity that tended to extract humankind from nature, when the devastating consequences regarding environmental management and the future of the planet are becoming more patent, an inverse movement appears to be gathering momentum. For a "re-introduction" of human beings (as one would say of a threatened species) back into nature to be successful, their role as predator is going to have to be accepted. Seen from this standpoint, hunting museums still have a bright future ahead of them. It is up to us, as stewards of hunting collections, to use our creativity and sense of pedagogy to pass on the heritage entrusted to us in a way that reflects the changes in society.

NOTE

1. C. Anthenaïse, "La Chasse Imaginaire" (Imaginary Hunting) in the *Cinq siècles de chasse en Vendée* (500 Years of Hunting in the Vendée Area) exhibition catalogue, Milan, Silvana Editoriale, Conseil général de la Vendée, 2009.

LE MUSÉE (DE CHASSE) IMAGINAIRE

RAPHAËL ABRILLE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Parmi les typologies d'items constitutives des collections des musées liés à la cynégétique figurent des œuvres d'arts plastiques et décoratifs. C'est particulièrement le cas dans les musées français de chasse, à Gien, Paris et Senlis. La tentation initiale d'y présenter un panorama exhaustif et qualitatif de l'art cynégétique occidental se confronte à plusieurs écueils. Ainsi, une part importante des œuvres de chasse majeures parvenues jusqu'à nous est historiquement liée à la commande « officielle ». Elle a souvent intégré les collections publiques bien avant la création des musées de chasse. La qualité des œuvres susceptibles d'être exposées varie d'une période et d'une aire géographique à l'autre. François Sommer relève dans *La Chasse imaginaire* (1969) que de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, les avant-gardes artistiques délaissent radicalement le sujet alors même qu'il se trouve négligé par la commande publique. C'est au cours de cette période que sont créés les premiers musées de chasse français considérés comme des conservatoires d'une pratique menacée dont la représentation ne semble plus susciter l'attention des créateurs contemporains.

*Collections presented in hunting museums showcase both plastic and decorative artwork. This is particularly the case with French hunting museums, in Gien, Paris and Senlis. Their original purpose of displaying a comprehensive, high-quality overview of Western hunting art presents several pitfalls. A significant proportion of the major hunting artworks thus preserved were the result of official commissions. The items often came to form part of collections long before hunting museums were ever established. There are great disparities in the quality of the artworks that may be selected for display, depending on the period and location. In *La chasse imaginaire* ("Imaginary Hunting", 1969), François Sommer notes that from the end of the 19th to the end of the 20th century, avant-garde artists radically shunned the subject, at the same time as public commissions dwindled. It is precisely at that time that the first hunting museums were created as conservatoires for a practice under threat of extinction, the representation of which no longer seemed to elicit the attention of the artists of the time.*

À PROPOS DE RAPHAËL ABRILLE



Raphaël Abrille est conservateur adjoint au musée de la Chasse et de la Nature. Il a contribué à son réaménagement muséographique ainsi qu'au développement des musées de France consacrés à la cynégétique : au musée de la Vénerie de Senlis (conservateur : 2005-2006) et au musée international de la Chasse de Gien (contribution à la préfiguration du nouveau projet muséographique : 2008-2011). Ses commissariats et publications récentes portent principalement sur la mise en scène et la représentation du trophée et de la nature morte de gibier, l'histoire de la photographie cynégétique, le corpus cynégétique de Gustave Courbet et l'animalité dans la création contemporaine.

Raphael Abrille is Assistant Curator at the Musée de la Chasse et de la Nature (Museum of Hunting and Nature) in Paris. He has contributed to the reorganization of the museum's collections and has also supported the development of hunting museums across France: the Musée de la Vénerie in Senlis (Curator: 2005-2006) and the Musée International de la Chasse in Gien (contribution to preparatory phase for a new museum project: 2008-2011). His recent curation and publication projects have focused on the staging and the representation of trophies and still lifes with game, the history of hunting photography, hunting as depicted in the work of Gustave Courbet, and on "animality" in contemporary artistic production.

L'INTERVENTION

En 1969, dans *La Chasse imaginaire*, François Sommer consacre un chapitre à « L'art et la cynégétique » dans lequel on peut lire qu'« à l'heure actuelle et dans le monde entier, le point exact n'est pas encore fait de l'ensemble des œuvres d'art touchant la chasse et la nature vivante. De nombreux Musées de la Chasse ont été créés mais fort peu d'entre eux sont équilibrés sur l'ensemble de cette vaste représentation¹ ». Confrontant sa passion à l'ouvrage de son ami André Malraux, Sommer rêve du musée de chasse idéal et fait un constat clairvoyant. Cette étude propose d'articuler quelques enjeux liés à la constitution d'une collection muséale d'art cynégétique et le positionnement – original – des institutions françaises qui s'y sont confrontées (le musée de la Venerie de Senlis, ouvert en 1935, le musée de la Chasse de Gien, ouvert en 1952, et le musée de la Chasse et de la Nature, ouvert en 1967 à Paris et en 1971 à Chambord)². En effet, la présence des œuvres d'art et d'art décoratif est significative dans les musées de chasse français, en proportion et en qualité, mais aussi en ce qu'elles sont valorisées par un discours de type « histoire de l'art » qui les situe au-delà du positionnement documentaire ou illustratif dans lequel la plupart des musées de chasse européens les cantonnent.



Fig. 1 Salle du musée de la Forêt, de la Chasse et de la Pêche du château d'Ohrada
Photographie, vue actuelle
Ohrada, muzeum Lesnictví, Myslivosti a Rybářství
© Národní zemědělské muzeum

L'ART DES MUSÉES DE CHASSE EUROPÉENS

Les musées de chasse européens sont avant tout des musées de trophées, d'animaux naturalisés, d'armes et d'accessoires qui s'apparentent à des musées ethnographiques, de société ou d'histoire naturelle. Sur les 75 musées européens (hors France) dédiés à la chasse que Camille Violette identifie dans ses récentes recherches, on en dénombre une petite dizaine seulement qui possèdent des collections d'art significatives³. Le patrimoine artistique de ces musées repose souvent sur les bâtiments qui les accueillent. Plus d'une quarantaine se trouvent dans des résidences de chasse et une vingtaine conservent un décor cynégétique qui est souvent l'alibi artistique du musée⁴. Les galeries de trophées anciennes qu'on y conserve *in situ* s'inscrivent dans ce patrimoine⁵. Ce n'est cependant pas pour leurs qualités décoratives qu'elles sont valorisées. Le musée de la Forêt, de la Chasse et de la Pêche, ouvert en 1842 dans le château de chasse d'Ohrada en République tchèque (XVIII^e siècle) réunit déjà ces caractéristiques (fig. 1).

Les musées de chasse français actuels partagent un certain nombre de points communs avec leurs homologues : ils sont tous créés par des chasseurs (Charles-Jean Hallo à Senlis, Pierre-Louis Duchartre à Gien, François et Jacqueline Sommer à Paris et à Chambord, Amaury de Louvencourt à Montpoupon) et s'envisagent comme des conservatoires militants pour la cause cynégétique quand celle-ci est considérée comme menacée.

Ils s'adressent à tous les publics même si Sommer souhaite rassembler des œuvres d'art « afin de permettre à nos millions de chasseurs de les connaître⁶ ».

Ils rassemblent tous de considérables collections de trophées, d'armes et d'accessoires. Ainsi, le fil rouge du parcours muséographique de Gien en 1952 s'articule sur sa – pourtant assez modeste – collection d'armes de tir.

Ils s'inscrivent dans une perspective ethnographique et documentaire. La personnalité de l'ethnologue Duchartre, proche de Georges-Henri Rivière et spécialiste d'imagerie populaire, est capitale dans la constitution des très vastes collections d'estampes et de documents historiques de Gien et de Paris⁷. Elles sont sans grande valeur marchande et rassemblées avant tout pour leur intérêt documentaire.

Les trophées sont valorisés même s'ils ne sont jamais les pivots des collections : à Senlis comme à Paris, une part très importante des trophées fichés à l'origine ne sont plus localisés de nos jours, témoignant de la volatilité de ce type de collection. Henri de Linarès, premier conservateur de Gien, déclare d'ailleurs que ces trophées « ne sont pas toujours des “pièces de concours”, c'est à titre décoratif et documentaire qu'ils sont exposés⁸ ».

Enfin, la plupart des musées français sont aménagés dans des résidences de chasse (à Gien, Chambord et Montpoupon). Senlis est situé au cœur d'un territoire de vénerie. Seul le musée parisien est déconnecté de tout passé cynégétique.



Fig. 2 Salle dite « d'Afrique » au musée de la Chasse et de la Nature
Photographie, vers 1967
Paris, Fondation François Sommer
© Archives de la Fondation François Sommer

L'EXCEPTION CULTURELLE FRANÇAISE

Ce qui caractérise les musées de chasse français, c'est donc la place singulière qu'ils donnent aux œuvres d'art et tout particulièrement aux œuvres d'art anciennes, dans une perspective encyclopédiste de surcroît.

Les collections

S'assimilant davantage à des musées de beaux-arts qu'à des musées de société ou d'ethnographie, on est bien en peine d'y trouver des éléments d'interprétation concernant l'économie rurale, la législation, ou même d'y voir exposées des armes de fabrication contemporaine, tandis que les œuvres d'art sont

valorisées en tant que telles. Les musées français témoignent également d'une démarche d'ouverture géographique originale en regard de leurs homologues européens dont les collections rayonnent plutôt au niveau national, voire local. Certes, les musées de vénerie considèrent leur pratique comme nationale, ce que reflète leurs collections, mais les musées de Gien et de Paris marquent une volonté, encyclopédiste (et partisane), d'insister sur l'universalisme de la chasse. Les motivations n'en sont pas toujours très brillamment articulées. En 1961, le musée de Gien, jusque-là nommé « musée de la Chasse à tir et de la

Fauconnerie », est rebaptisé « musée *international* de la Chasse à tir et de la Fauconnerie », Duchartre expliquant qu'« un musée sérieux consacré à la chasse ne peut être qu'international, en raison des origines aussi bien des armes que des chiens, des chevaux ou même des autours ou des faucons⁹ »... Jusqu'en 2005, le musée de la Chasse et de la Nature montre des masques africains, des poteries précolombiennes, des kakemonos japonais et même un tableau de l'Américain George Catlin, mais, comme l'analyse Nélia Dias en 1999, cette présentation souligne plus qu'elle ne remet en cause la hiérarchie des cultures et des civilisations que se font les Sommer¹⁰ (fig. 2).



Fig. 3 Salle dite « Desportes » au musée d'intérêt national de la Chasse à tir et de la Fauconnerie
Photographie, vers 1955
Gien, château de Gien, Chasse, Nature et Histoire en Val de Loire
© Château de Gien, Chasse, Nature et Histoire en Val de Loire

Cet encyclopédisme bien français s'applique à l'éclectisme des collections réunies, que Bénédicte Ottinger décrit, à Senlis, comme un « ensemble dont l'intérêt oscille entre l'art, la curiosité, l'érudition et... le bric-à-brac¹¹ ». Parmi ce « bric-à-brac », l'art tient une place de choix dès l'origine. Sur la centaine de peintures que compte aujourd'hui le musée, près de la moitié sont présentes dès les premières années. Ce sont essentiellement des œuvres de format modeste, signées par des petits maîtres du XIX^e siècle auréolés d'une fortune critique respectable tels Alfred De Dreux ou Gabriel Lépaule. Il y a peu d'œuvres anciennes de qualité et peu d'artistes vivants hormis Joseph Oberthür, Jacques-Émile Blanche et bien sûr Hallo, tous illustrateurs naturalistes de la vénerie. Les « incompressibles » des collections cynégétiques

françaises sont déjà présents : un tableau animalier flamand du XVII^e siècle ainsi que des œuvres de François Desportes, représentant la peinture française du XVIII^e siècle. C'est Georges de Lastic, successeur d'Hallo, qui rassemble les œuvres majeures de la collection (grands formats des XVIII^e et XIX^e siècles de provenance royale, impériale ou princière par Desportes, Jean-Baptiste Oudry ou Louis-Godefroy Jadin¹²).

À Gien, la collection d'art originelle est moins éclectique et se compose d'une quasi monomaniaque réunion d'une centaine de peintures de Desportes et de 24 vélins de Nicolas Robert. La vingtaine d'autres peintures réunies fait la part belle à l'art flamand du XVII^e siècle (Nicasiaus Bernaerts, Jan Fyt...) et à l'art français du XVIII^e siècle (Oudry...). Les seuls artistes vivants représentés dans la collection originale sont Oberthür et Karl Reille (fig. 3).

À Paris et Chambord, la collection artistique établie par les Sommer avec l'aide de Lastic est sans équivalent et réunit des artistes connus du grand public : Pierre Paul Rubens et Jan Brueghel, Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Rembrandt, Orazio Gentileschi, Jean-Siméon Chardin, Giambattista Tiepolo, Camille Corot, Claude Monet... Beaucoup d'œuvres sont de provenance royale ou princière. Les inévitables peintures flamandes du XVII^e siècle sont réunies en nombre et Desportes est, là encore, surreprésenté (109 œuvres). L'art contemporain, enfin, est présent dès l'origine avec Bernard Lorjou, qui orne d'une vaste peinture marouflée le plafond de l'une des salles du musée. Le musée promeut les artistes vivants illustrateurs de la chasse, mais est le seul à s'ouvrir, depuis vingt ans, à l'art dit « contemporain^B ».



Fig. 4 Salle dite « Desportes » au musée de la Vénerie
Carte postale, 1958
Senlis, musée de la Vénerie
© Musées de Senlis

Les hommes

La sensibilité des acteurs impliqués dans la vie de ces musées n'est pas étrangère à cette forte présence de l'art. Les fondateurs, en plus d'être chasseurs, sont tous liés au monde de l'art ou de la création, qu'ils soient artistes, historiens ou marchands d'art. Ils sont tous, en outre, collectionneurs. Duchartre et Lastic sont les deux figures clés de ce dispositif humain originel. Ce sont des historiens d'art reconnus et influents, Duchartre comme ethnologue de l'objet, Lastic comme *connoisseur* de peinture. Ils sont tous les deux collectionneurs et font des musées de Paris et Gien pour l'un et de Senlis et Paris pour l'autre des prolongements de leurs goûts personnels. Lastic n'est pas chasseur et fait basculer les musées de Senlis et Paris vers des musées de beaux-arts, escamotant les dispositifs didactiques et valorisant les œuvres d'art comme le ferait un décorateur érudit dans sa demeure¹⁴ (fig. 4).

Les collections des musées de chasse français sont tous, statutairement, soumises au contrôle scientifique d'un membre de l'un des corps de la fonction publique de la conservation du patrimoine. Les successeurs de Duchartre et Lastic ne sont pas, dans un premier temps, issus de ces corps, mais à partir du milieu des années 1990, ce sont des conservateurs du patrimoine qui, à de rares exceptions près, veillent sur les musées de chasse. Aucun d'entre eux n'est chasseur et chacun s'illustre par une manière de collecter et de mettre en valeur les collections qui correspond à une sensibilité d'historien de l'art formé académiquement. Aucun n'est ethnologue et aucun spécialiste d'armes (depuis Duchartre) ni d'histoire naturelle n'occupe dans les musées français. À Chambord, Bernard de Montgolfier s'attache à la refonte totale du musée qui est rebaptisé « de la Chasse et de l'Art animalier », à juste titre, en 1997, tant la collection d'art ancien est valorisée au fil d'un parcours articulé autour de la teneur des *Chasses du Roi François*¹⁵. Claude d'Anthenaïse entame un nécessaire rééquilibrage des collections parisiennes (photographies anciennes, art du XIX^e siècle, moderne et contemporain), mais abandonne l'idée de concevoir un musée qui retracerait strictement l'histoire de l'art de la chasse du fait des trop fortes lacunes qui subsistent. Le nouveau parcours inauguré en 2007 favorise l'expérience sensible du visiteur au détriment d'une dimension plus pédagogique ou didactique.



Fig. 5 Le musée de Chasse du château de Chambord
Carte postale, vers 1910
Chambord, château de Chambord
© Chambord, domaine national de Chambord

Ce sont d'autres acteurs des musées de chasse français, notamment les différentes amicales qui gravitent autour d'eux, qui collectent et organisent les expositions d'armes, de trophées et ou d'artistes illustrateurs de la chasse, famille artistique parfois délaissée par les conservateurs successifs des musées, plus attachés à des formes d'art avec lesquelles leur formation les a familiarisés.

Cet attachement aux arts ne tient pas qu'à cette réunion de sensibilités, mais ces sensibilités sont, en revanche, assez françaises. Héritiers des Lumières, les Français aiment à intellectualiser ce qu'ils approchent. À l'image de la Pompadour, qui ne se fait jamais portraiturer sans un livre à la main, les Français aiment à se montrer en « protecteurs des arts » et à légitimer leur action, surtout lorsqu'elle est polémique, par son ancrage culturel. Celui de la chasse étant particulièrement fort en France, il n'y avait pas de raison légitime d'en négliger l'instrumentalisation.

Aux origines des musées de chasse en France

Les ancêtres des musées de chasse français inspirent leurs héritiers même si la présence de l'art s'y affirme progressivement. Il est très peu présent dans les premiers « musées cynégétiques » que certains châtelains chasseurs constituent dans leurs demeures¹⁶. Si l'on excepte le musée de Chasse et de Pêche ouvert au public en 1893 au Jardin d'Acclimatation de Paris, c'est de l'héritage de l'un de ces personnages, le comte d'Osmond, que procède le premier musée de chasse visitable créé au château de Chambord en 1897. Il se compose de trophées et de sculptures que l'on peut classer dans le registre des « arts et traditions populaires¹⁷ » (fig. 5).

Les premiers musées de chasse constitués à partir de rassemblements d'œuvres d'art sont plus précoces mais ne disent pas vraiment leur nom.

Ainsi, l'appartement dit « des Chasses » de Fontainebleau, visitable dès le Second Empire¹⁸, rassemble des œuvres majeures de Desportes, Oudry et Jean-Jacques Bachelier dans une mise en scène qui en fait l'annexe cynégétique du musée de l'Histoire de France de Versailles. On n'y trouve ni armes ni trophées autres que peints en trompe-l'œil¹⁹.

Les premières expositions temporaires françaises consacrées à la chasse font systématiquement une place aux arts. C'est évidemment le cas pour les Salons des peintres et sculpteurs de chasse et de vénerie présentés à l'Orangerie des Tuileries de 1890 à 1912²⁰. C'est le cas aussi des expositions internationales de chasse où la France plébiscite les arts plus qu'aucun autre pays (Allemagne et Autriche exceptées), qui présentent davantage de trophées et d'éléments d'interprétation. Le commissaire du pavillon français en charge des beaux-arts à l'exposition de 1937, justifie ce singulier parti de manière assez curieuse, expliquant que dans le contexte concurrentiel des expositions de trophées, la France n'ayant pas d'aussi gros animaux que ses voisins, elle compense avec sa culture²¹ !

Les créateurs des musées de chasse français sont influencés ou s'impliquent dans ces expositions. C'est l'exposition que le musée des Arts décoratifs consacre à la vénerie en 1922 qui convainc Hallo de créer le musée de Senlis²². Il est un relais important du commissaire du pavillon français de 1937 tandis que Duchartre et Linarès sont aux commandes de la section artistique de celui de l'exposition de Düsseldorf en 1954²³. Parmi les œuvres incontournables de Desportes et Oudry, la France ne montre pas ou montre peu d'art vivant, contrairement à l'Allemagne qui capitalise avec énergie sur les artistes animaliers de son temps. Même le *Grand cerf* de François Pompon est posthume et montré – comme un exotisme – parmi les trophées coloniaux de l'exposition de 1954.



Fig. 6 Pierre-Gérôme-Honoré Daumet (1826-1911)
Projet pour la salle de banquet du château de Chantilly, ou galerie des Cerfs
Aquarelle et mine de plomb sur papier, 1880, Chantilly, musée Condé
© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda

LES CONTRAINTES DE LA COLLECTE

Il y a ce qui semble être des obsessions dans la composition de ces collections successives. Comment expliquer, encore aujourd'hui, que les trois principaux musées de chasse français montrent quasiment tous la même chose et souffrent des mêmes lacunes ? On serait tenté de répondre en relevant que, pendant longtemps, les productions cynégétiques les plus significatives procèdent de la commande « officielle ». C'est sur cette tradition prestigieuse que les principaux acteurs des musées de chasse en France ont souhaité, à juste titre, capitaliser... avec les contraintes et les négligences que cela occasionne.

Les œuvres anciennes

Beaucoup des œuvres valorisées par les musées de chasse français sont produites par des manufactures proches du pouvoir ou par des artistes attachés à leurs commanditaires. La France a abrité une théorie ininterrompue de peintres de chasse que l'on pourrait dire « officiels », du XVII^e au XIX^e siècle, de Desportes à Gustave Parquet. Les œuvres convoitées par les musées de chasse ont souvent eu elles-

mêmes une existence officielle publique tout au long de l'époque moderne. Au Moyen Âge et à la Renaissance, elle se matérialise dans la tapisserie, support particulièrement destiné à être exhibé publiquement. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce sont les lieux de pouvoir et les pavillons de chasse qui prennent le relais. Les œuvres qu'ils ont abritées n'en sont que plus désirables. La *Chasse au loup* de Gien, par Oudry, ne gagne-t-elle pas en valeur pour avoir été commandée par Louis XV aux fins de décorer la salle à manger du pavillon de chasse de La Muette ? Ce sont d'ailleurs les salles à manger, pièces de réception et de sociabilité, qui endossent ce rôle de faire-valoir au XIX^e siècle. Ainsi, celles du pavillon de Marsan aux Tuileries, de l'Hôtel de Ville de Paris, du ministère d'État au Louvre ou du château de Chantilly s'ornent toutes, successivement, de décors cynégétiques²⁴ (fig. 6).

En privilégiant la collection d'œuvres anoblies par leur parcours public, les musées de chasse français se constituent, en quelque sorte, comme les prolongements des lieux qui les abritaient. Ils mettent en place un échange bilatéral de légitimité en tirant parti du prestige que ces œuvres ont hérité de leur histoire, tout en leur offrant, en contrepartie, un nouveau cadre de mise en valeur, physique et intellectuel.

Cette quête de l'œuvre insigne, doublée du fantasme encyclopédiste, ne facilite pas la collecte et peut être source de lacunes. L'essentiel des œuvres d'art majeures du patrimoine cynégétique n'est, en effet, pas directement muséifiable ou n'est déjà plus disponible quand se créent les musées de chasse français. Ainsi, un certain nombre de ces chefs-d'œuvre incontournables sont immeubles. C'est le cas des grottes préhistoriques ornées qui constituent, si l'on peut dire, un des drames des musées qui ne peuvent qu'indirectement évoquer l'antécédence de la représentation du gibier ou du chasseur sur toute autre forme d'imagerie. Dans le même registre, les fresques de la chambre du Cerf au palais des Papes d'Avignon manquant nécessairement à sa collection, le musée de Gien en montre, pendant longtemps, un fac-similé photographique... La plupart des chefs-d'œuvre cynégétiques sont depuis longtemps entrés dans les collections publiques et figurent parmi les œuvres indissociables de leur image et de leur prestige. Les *Chasses de Maximilien*, pour ne citer qu'un seul exemple, est une œuvre d'art majeure du Louvre et il ne semble pas à l'ordre du jour de la déplacer dans un musée de chasse français...

Pour pallier cette réalité et une dotation parfois modeste, les musées français ont eu judicieusement recours aux dépôts qui constituent une part majeure des collections. Même si cette politique recèle une potentielle fragilité, elle est d'autant plus pertinente que les œuvres susceptibles d'être déposées restent nombreuses et souvent peu valorisées par leurs propriétaires. Même si certaines aires culturelles en ont négligé la représentation, dont la densité est également variable suivant les époques, le thème cynégétique est abondamment exploité en France du XVII^e à la fin du XIX^e siècle par des artistes de valeur, stimulés par la commande. Les circonstances de la constitution des collections des musées français font que beaucoup d'œuvres cynégétiques s'y trouvent rassemblées dès le XIX^e siècle et sont potentiellement disponibles quand elles ne sont pas exposées.

Heureusement pour les musées de chasse français, beaucoup ne le sont pas. Placé très bas dans la hiérarchie académique, l'art animalier souffre d'un désintérêt des historiens de l'art et des conservateurs au XX^e siècle. Desportes est symptomatique d'un éclat déclinant à l'époque où se créent les musées de chasse alors que sa fortune critique est brillante jusqu'au dernier tiers du XIX^e siècle. C'est donc sans difficulté qu'Hallo, Duchartre et les Sommer obtiennent le dépôt de nombreuses études de l'artiste, décrites comme délaissées par la Manufacture de Sèvres. Le Louvre n'est pas moins généreux. Il est vrai que Desportes est de plus en plus encombrant dans ses réserves. *L'Autoportrait en chasseur* – avant tout parce que c'est un portrait – est seul exposé en permanence parmi les peintures du musée parisien, alors qu'au milieu du XIX^e siècle, pas moins de 17 de ses toiles y étaient visibles²⁵. Ces dépôts animaliers ne sont pas appelés à être remis en cause si l'on en juge par l'estime qu'on leur porte souvent aujourd'hui, certaines des grandes expositions parisiennes récentes ayant eu grand mal à imposer des œuvres de chasse aux yeux du grand public (expositions « Courbet » en 2007 et « Beauté animale » en 2012 au Grand Palais²⁶).

Les œuvres modernes et contemporaines

Cette question de la réception des œuvres est donc centrale pour comprendre les contraintes ou les facilités liées à la constitution des collections d'œuvres cynégétiques. Les contraintes sont plus importantes encore quand il s'agit d'illustrer la chasse à partir de la fin du XIX^e siècle. François Sommer le reconnaît lui-même dans *La Chasse imaginaire* : « De nos jours les grands peintres animaliers sont rares, ayant pour la plupart reculé à mêler la chasse et la nature à leur émancipation²⁷. » Il est vrai que presque tout ce que les avant-gardes modernes comptent de noms résonnants (ou pas) s'est désintéressé de la notion de sujet en général et par là même du « sujet chasse ». Pour un tableau de Giovanni Boldini présenté à Senlis et un autre d'André Derain accroché à Paris, combien de noms brillants manqueront nécessairement toujours à l'appel ? La représentation de la chasse n'a pas recruté l'équivalent d'un Pablo Picasso dans celle de la tauromachie...

Parallèlement à cette désaffection, la République n'associe plus nécessairement la chasse à son image et l'art cynégétique ne fait plus l'objet de commandes. L'attachement de l'État se limite aux expositions internationales de chasse (où l'art moderne est absent) et au décorum des chasses présidentielles. C'est en prévision d'une telle chasse que l'État passe sa, peut-être, dernière commande cynégétique en 1971 : une « décoration cynégétique » demandée au couple Sommer pour Chambord. En lieu et place d'une commande passée à des artistes contemporains, c'est symptomatiquement un musée d'art cynégétique ancien que mettent en place les Sommer, mêlant trophées, armes, accessoires et œuvres d'art.

Le goût des chasseurs détermine un certain nombre d'orientations dans la constitution des collections. Or, les chasseurs aiment à voir l'objet de leur passion représenté avec naturalisme. Ce n'est pas un hasard si la photographie a été très précocement adoptée par les chasseurs et on s'étonne d'ailleurs de la si faible présence des photographies anciennes dans les collections²⁸. Dans ce contexte, la fantaisie, pour ne pas dire la licence artistique, est perçue avec circonspection et d'autant moins tolérée qu'elle s'applique à une pratique menacée. Si ces libertés artistiques passent encore pour les œuvres anciennes par une sorte



Fig. 7 Henri de Linarès (1904-1987)
Le Rêve du Conservateur : ... son président
pendu par une patte !
Encre et aquarelle sur papier, 1959
Paris, Fondation François Sommer
© Archives de la Fondation François Sommer

de mécanisme de prescription, il n'en va pas de même à mesure que l'on avance dans le temps. Gustave Courbet, chasseur passionné mais dont les étrangetés picturales ont toujours interloqué les chasseurs, est le premier artiste majeur à réellement pâtir de cet état de fait au point que pas une des quelques 130 toiles qu'il a consacrées à la chasse ne figure dans une exposition cynégétique ou un musée de chasse français²⁹. À compter de cette période charnière et jusqu'à aujourd'hui, le goût chasseur promeut les artistes attachés à la tradition définie dès les années 1830 par la Société des artistes animaliers et dont les principes académiques sont revivifiés par toute une génération d'artistes actifs sous le Second Empire et tous présents dans les inventaires des musées de chasse français dès leur ouverture, à l'instar d'un Olivier de Penne³⁰.

Cet attachement aux artistes animaliers n'est pas nécessairement partagé par les responsables scientifiques des musées de chasse français que leur formation (ou leur goût) porte majoritairement vers d'autres centres d'intérêt. Cela occasionne des débats contradictoires sur la pertinence, ou non, de valoriser ou d'acquérir des artistes disposant de peu de relais d'estime auprès des instances nationales et territoriales qui contrôlent ou financent ces musées, qui sont peu ou pas connus du grand public alors même que, pas seulement en France, les musées de chasse s'attachent à s'adresser à un public plus large et aux sensibilités plus diversifiées (fig. 7).

C'est dans cette perspective que certains musées de chasse français, et c'est là leur plus récente spécificité par rapport à leurs homologues étrangers, ouvrent leurs collections aux artistes attachés à ce que la sociologue Nathalie Heinich décrit comme le paradigme de l'art contemporain³¹. Paradigme qu'elle distingue, même s'il est poreux comme toutes les catégories – de manière générique et non chronologique –, des paradigmes anciens et modernes. Cette démarche d'ouverture n'est pas nouvelle. Ainsi, Duchartre et Linarès se rendent au bureau des Travaux d'art pour y choisir des œuvres d'artistes vivants destinées au futur musée de Gien. Ils y choisissent des œuvres à l'esthétique parfois audacieuse pour l'époque³². Paris poursuit ce mouvement à la faveur du regain d'intérêt récent des artistes attachés au paradigme contemporain pour les thèmes liés à la nature et à la place que l'homme y occupe. Il s'agit d'offrir aux visiteurs un point de vue contemporain sur les enjeux auxquels les « usagers » de la nature, chasseurs ou non, sont confrontés aujourd'hui et que les œuvres attachées au paradigme ancien ou moderne ne sont pas en mesure de refléter. Il collectionne toutefois l'art issu du paradigme contemporain avec le souci constant d'un dialogue intime avec ses collections patrimoniales et sans fermer ses cimaises à des artistes vivants attachés à une solide tradition naturaliste.

Il tente ainsi de tirer parti de l'extraordinaire héritage et de la non moins extraordinaire vivacité de l'art cynégétique pour proposer une perspective originale, pas seulement à l'échelle des musées de chasse, de « réconciliation » entre les différentes pratiques de l'art.

NOTES

1. F. Sommer, *La Chasse imaginaire*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 303, note 1.
2. Il sera moins question du musée du Veneur de Montpoupon (ouvert en 1996), remarquable mais trop différent de ses homologues français, pour convenir aux limites de cette étude.
3. C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », in *Stephanos*, n° 9, 2015, p. 116-126.

4. On citera le Jagdschloss Moritzburg avec ses tentures de cuir peint d'après Lorenzo Rossi (*Histoire de Diane, Scènes de chasse « Parforce »*) pour la salle d'audience et la salle de billard (vers 1730).
5. À Erbach (XVII^e siècle) et à Moritzburg (XVIII^e siècle) en Allemagne ou au palais de Mafra (XIX^e siècle) au Portugal.
6. F. Sommer, *op. cit.*
7. C. Guinand, « Le noyau de la collection d'estampes du musée de la Chasse et de la Nature, Un apport de Pierre-Louis Duchartre », mémoire de master 2 d'histoire de l'art et d'archéologie, université Paris Sorbonne-Paris IV, 2012, inédit.
8. [H. de Linarès], *Musée international de la Chasse à tir et de la Fauconnerie, Château de Gien (Loiret) France, Catalogue*, Gien, s. n., s. d. [vers 1962], p. 55.
9. P.-L. Duchartre, *Chasses rieuses, sérieuses, curieuses, studieuses*, Paris, SED 4, 1983, p. 311.
10. N. Dias, « L'Afrique naturalisée », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 155-156, 1999, p. 583-594.
11. B. Ottinger, *Musée de la Vénerie, Projet scientifique et culturel*, 2003, p. 11, inédit ; voir également la contribution de Marie-Bénédicte Dumarteau aux présents actes.
12. B. Ottinger (dir.), *Tableaux de chasse, Peintures du musée de la Vénerie*, Paris, Somogy, 2001.
13. C. d'Anthenaise (dir.), *Le Cabinet de Diane au musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 56-71.
14. P. Rosenberg (dir.), *Georges de Lastic, Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010, p. 31-51.
15. B. de Montgolfier (dir.), *Le musée de la Chasse et de l'Art animalier au château de Chambord*, hors-série de *Muséart*, 1997.
16. Voir la contribution de Marie-Christine Prestat aux présents actes.
17. Je remercie Luc Forlivesi et Denis Grandemenge de m'avoir donné accès à la documentation archivistique qu'ils réunissent actuellement à ce sujet.
18. Je remercie Vincent Droguet et Jacques Dubois de m'avoir confirmé cette information.
19. V. Droguet, « Oudry et Fontainebleau, une rencontre posthume », V. Droguet, X. Salmon et D. Véron-Denise (dir.), *Animaux d'Oudry, collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, Paris, RMN, 2003, p. 37-43.
20. C. d'Anthenaise (dir.), *À courre, à cor et à cri, images de la vénerie au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1999, p. 82-83.
21. G. Janneau, « Les œuvres d'art », M. Ducrocq (dir.), *Exposition internationale de la chasse, Berlin 1937, Participation française*, s. l., s. n., s. d. [1937], p. XIV-XVII ; voir également la contribution de Gilbert Titeux aux présents actes.
22. Ch.-J. Hallo, « Le musée de la Vénerie de Senlis », in *Revue de la Chasse*, février 1939, n° 10, p. 41-42.
23. P.-L. Duchartre, *op. cit.*, p. 291-292.
24. N. Garnier et B. Ottinger (dir.), *Chasse à courre, chasse de cour, Fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condé et des Orléans*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2004, p. 216-219.
25. R. Abrille, « La peinture de chasse en France au XIX^e siècle, Gustave Courbet à l'épreuve d'un genre », in Collectif, *Les Chasses de Monsieur Courbet*, Besançon, Sekoya, 2012, p. 25.
26. L. des Cars et D. de Font-Réaulx, *Introduction*, in M. Arnoux, D. de Font-Réaulx, L. des Cars, S. Guégan et S. Reliquette (dir.), *Courbet à neuf !*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2010, p. 3 ; E. Héran, « Parade : autour de l'exposition de la figure animale », communication orale lors des journées d'étude « Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain », Paris, INHA, 11-12 juin 2012, inédit.
27. Sommer, *op. cit.*, p. 301.
28. R. Abrille, *Le Réel dans l'objectif, La photographie cynégétique au XIX^e siècle*, Paris, La Croix du Loup, 2010.
29. G. Titeux, *Au temps du brame... Les représentations de la chasse dans l'œuvre de Gustave Courbet et dans la peinture allemande contemporaine du XIX^e siècle (1800-1900)*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 17-22.
30. Collectif, *Charles-Olivier de Penne*, Gien, Les Amis du musée international de la Chasse, 2001.
31. N. Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
32. F. Michaud (dir.), *Animaux, La sculpture animalière dans les collections du musée international de la Chasse, 19^e - 20^e siècles*, Gien, musée international de la Chasse, 1999, p. 12.

DÉBAT

CLAUDE D'ANTHENAISE

Curieusement, alors que la chasse est un thème souvent traité par les photographes, depuis l'origine de la technique, ce médium semble assez peu présent dans les collections des musées de chasse que je connais. Dans ce contexte, les photographies ont un statut ambigu, étant considérées comme des documents d'archives ou comme des trophées plus que comme des œuvres d'art.

RAPHAËL ABRILLE

Il y a, en effet, présence de la photographie dans les collections des musées de chasse français, notamment à travers la carte postale, mais ce ne sont pas, la plupart du temps, des photographies que l'on peut qualifier de plasticiennes. Elles ont plutôt une valeur documentaire. L'absence de la photographie plasticienne est tout à fait singulière car les chasseurs et leur entourage se sont emparés très tôt de ce médium avec d'incontestables visées artistiques. Je vois plusieurs raisons à cela, notamment le fait que la photographie est valorisée comme œuvre d'art depuis peu : c'est pourquoi pendant longtemps on a négligé de collectionner les photographies autrement que par le biais des cartes postales ou des albums-souvenirs. Par ailleurs, l'art cynégétique a représenté une source d'inspiration extrêmement importante pour toute une école naturaliste. J'évoquais dans ma contribution la Société des artistes animaliers, créée en 1830 par Charles Jacque et qui est encore active, d'une certaine manière, aujourd'hui. Pour les acquéreurs potentiels de photographies, il existe une concurrence picturale naturaliste qui explique probablement que la constitution de collections de photographies plasticiennes de chasse s'est développée moins naturellement que pour d'autres sujets.

VICTOR SCHERRER

Il est intéressant de noter la disparition progressive du thème cynégétique depuis le XIX^e siècle chez les grands maîtres (hormis Courbet) jusqu'à son extinction quasi totale dans l'époque contemporaine. C'est un paradoxe car actuellement nous assistons à un retour du « sauvage » si j'en juge par la vogue du trophée comme objet de décoration. De nos jours, les anti-chasse eux-mêmes font de plus en plus appel à la notion de « sauvage » tandis que l'on assiste à une sorte de « retour du prédateur », pour reprendre le titre de l'ouvrage que Sergio Dalla Bernardina a consacré à ce phénomène. N'est-ce pas un enjeu pour les musées de chasse et notamment pour le musée de la Chasse et de la Nature de contribuer au réenchantement du thème pictural cynégétique en suscitant de nouvelles créations ?

CLAUDE D'ANTHENAISE

Certes, le musée de la Chasse et de la Nature tente d'intéresser les artistes contemporains au domaine de la chasse et du sauvage par le biais de commandes ou en facilitant l'accès au domaine de la chasse. C'est l'un des objectifs de la résidence d'artistes créée dans l'ancien territoire de chasse de François Sommer à Belval. En ce qui concerne la peinture, c'est un domaine mal-aimé en France. Cela se manifeste par le désintérêt, voire le mépris des écoles de beaux-arts vis-à-vis de ce médium. En conséquence, les peintres français contemporains sont extrêmement rares. Mais, pour en revenir aux collections des musées de chasse en France, on constate qu'elles ne rendent pas compte de la richesse et de la diversité de la production picturale liée à ce thème dans l'art du XIX^e siècle.

RAPHAËL ABRILLE

Pendant tout le XX^e siècle, le goût des collectionneurs français ne cesse d'évoluer et de se porter, successivement, sur différentes époques du passé. Le goût pour les XVII^e et XVIII^e siècles est quasiment constant pendant tout le XX^e siècle. Dans le contexte des expositions cynégétiques internationales, la France capitalise sur cette période de rayonnement culturel international particulièrement fort. De manière assez logique, les hommes et les femmes qui ont constitué les collections cynégétiques françaises se sont davantage passionnés pour

les œuvres et objets de cette période car ils véhiculent un certain nombre de valeurs qu'ils partagent. Ils portent aussi une sorte de « capital patrimonial » valorisant, comme le fait d'avoir appartenu à des souverains. Les œuvres du XIX^e siècle sont probablement jugées trop récentes pour être susceptibles de diffuser une aura patrimoniale aussi forte. Cet attachement à un « ancrage ancestral » des œuvres convoitées est particulièrement signifiant à travers l'exemple des grottes ornées que j'évoquais avec humour dans ma contribution. Il est incontestablement très problématique pour les musées de chasse de ne pas avoir la grotte de Lascaux *in situ* ! Ce serait tellement merveilleux de pouvoir montrer au public à quel point la représentation de l'animal sauvage/gibier et de la chasse précède toute autre forme d'art, notamment pour en justifier la pratique. Quand Hallo constitue sa collection, dans les années 1920, la France sort à peine du XIX^e siècle historique. Les œuvres de cette période sont alors encore bien minces patrimonieusement...

GEORGES CARANTINO

Quand on visite les musées de chasse dont vous avez parlé, finalement, on ne sait pas comment on s'y prend. Entre trophées et sources picturales, ces musées posent question car il manque une dimension sociologique. On y montre l'art des élites, mais il manque les animaux ou les techniques qui vont du piégeage à la chasse à courre. Les différentes pratiques et traditions y sont peu documentées. Dans les musées de société, les nécessaires dimensions sociologique, anthropologique, technique n'ont pas encore été montrées, alors que cela servirait la cause qu'ils défendent.

BIBLIOGRAPHIE

- C. d'Anthenaise (dir.), *Le Cabinet de Diane au musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- P.-L. Duchartre, *Chasses rieuses, sérieuses, curieuses, studieuses*, Paris, SED 4, 1983.
- M. Ducrocq (dir.), *Exposition internationale de la chasse, Berlin 1937, Participation française*, s. l., s. n., s. d. [1937].
- C. Guinand, « Le noyau de la collection d'estampes du musée de la Chasse et de la Nature, Un apport de Pierre-Louis Duchartre », mémoire de Master 2 d'histoire de l'art et d'archéologie, université Paris Sorbonne-Paris IV, 2012, inédit.
- Ch.-J. Hallo, « Le musée de la Vénerie de Senlis », in *Revue de la Chasse*, février 1939, n° 10.
- Ch.-J. Hallo, « À la gloire de la Vénerie. Un musée trop peu connu », *Cahiers français d'information*, La Documentation française, 15 août 1949.
- [Henri de Linarès], *Musée international de la Chasse à tir et de la Fauconnerie, Château de Gien (Loiret) France, Catalogue*, Gien, s. n., s. d. [vers 1962].
- F. Michaud (dir.), *Animaux, La sculpture animalière dans les collections du musée international de la Chasse, 19^e - 20^e siècles*, Gien, musée international de la Chasse, 1999.
- B. de Montgolfier (dir.), *Le musée de la Chasse et de l'Art animalier au château de Chambord*, hors-série de *Muséart*, 1997.
- B. Ottinger (dir.), *Tableaux de chasse, Peintures du musée de la Vénerie*, Paris, Somogy, 2001.
- P. Rosenberg (dir.), *Georges de Lastic, Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010.
- J. Sommer, *L'Hôtel de Guénégaud des Brosses*, Paris, Cercle des bibliophiles de la Maison de la Chasse et de la Nature, s. d. [1986].
- F. Sommer, *La Chasse imaginaire*, Paris, Robert Laffont, 1969.
- C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », in *Stephanos*, n° 9, 2015, p. 116-126.

MUSÉIFIER LA CHASSE : CHARLES-JEAN HALLO, AUX ORIGINES D'UN MODÈLE MUSÉOGRAPHIQUE

MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Le 12 octobre 1935 est inauguré à Senlis un musée de la Vénerie, le premier du genre en France et en Europe. Son caractère unique tient à la spécificité de ses collections, consacrées exclusivement à la pratique de la chasse à courre et aux créations artistiques de très haute qualité qu'elle a suscitées au fil des siècles. Il est conçu comme un musée de beaux-arts, d'ethnologie et d'histoire naturelle. Son fondateur, Charles-Jean Hallo, est animé du désir de sauvegarder et de transmettre les témoignages d'une tradition qui se trouve menacée. Par son propos, sa pédagogie et sa muséographie, le musée de la Vénerie devient un lieu de référence pour la conservation du patrimoine cynégétique, au même titre que les musées de la Chasse de Munich et de Budapest. Il constitue la première des institutions créées à partir des années 1950 avec un objet plus large : le musée de la Chasse à tir et de la Fauconnerie à Gien (devenu en 1961 le musée international de la Chasse), le musée de la Chasse et de la Nature à Paris (inauguré en 1967) et les collections réunies au château de Montpoupon (à partir de 1971).

The Musée de la Vénerie (Museum of Hunting with Hounds) was inaugurated in Senlis on October 12th, 1935. It was the first of its kind in France and in Europe. Its uniqueness stems from the peculiarity of its collections exclusively dedicated to hunting with hounds and to high-quality artworks inspired by this activity over the centuries. It was designed as a fine arts, ethnology and natural history museum. The aim of its founder, Charles-Jean Hallo, was to protect and record a threatened tradition. Because of its purpose and its pedagogical and museographic approach, the Musée de la Vénerie became a reference for the preservation of hunting-related heritage, on a par with the hunting museums located in Munich and Budapest. It was the first in a series of broader-based institutions to be set up from the 1950s onwards, which comprise the Musée de la chasse à tir et de la fauconnerie in Gien (Shooting and Falconry Museum), which became the Musée international de la chasse (International Hunting Museum), the Musée de la chasse et de la nature (Museum of Hunting and Nature) in Paris, which opened in 1967, and the collections presented at the Château de Montpoupon (Montpoupon Castle) from 1971 onwards.

À PROPOS DE MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU



Marie-Bénédicte Dumarteau devient conservateur du musée d'Art et d'Archéologie et du musée de la Vénerie de Senlis en 2012. Diplômée de l'École du Louvre, où elle enseigne l'archéologie grecque et romaine à partir de 2001, elle a mené des recherches universitaires sur les sources antiques, le vocabulaire ornemental et l'histoire de l'art gréco-romain. Elle a intégré le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre de 2003 à 2009, chargée de la collection des moulages d'après l'antique et de l'aménagement d'une gypsothèque à Versailles.

Marie-Bénédicte Dumarteau became Curator of the Musée d'Art et d'Archéologie (art and archeology museum) and the Musée de la Vénerie (hunting with hounds museum) in Senlis, France, in 2012. She holds a degree from the École du Louvre where she has been running a course on Greek and Roman archaeology since 2001. She has carried out academic research on sources of the Antiquity, ornamental vocabulary and Greco-Roman art history. She worked at the Department of Greek, Etruscan and Roman Antiquities of the Louvre museum from 2003 to 2009, where she was responsible for the collection of antique casts and the opening of a gallery of casts at Versailles.

L'INTERVENTION

Le 12 octobre 1935 est inauguré à Senlis un musée de la Vénérie, premier du genre en France et en Europe. Son fondateur, Charles-Jean Hallo, est animé par la volonté d'instruire le public, de montrer la haute qualité artistique des productions générées par des siècles de pratique, et de sauvegarder une tradition française menacée de disparition. Sa politique d'acquisition et ses partis pris d'exposition cristallisent une réflexion nouvelle sur la muséification d'un patrimoine complexe. Il initie un modèle muséal pluriel que déclineront la plupart des musées de la chasse créés à partir de 1940. Les principes muséographiques développés par chacun, dans leurs spécificités comme dans leurs recoupements, donnent à comprendre les enjeux de ces musées hors norme.

L'ÉMERGENCE D'UN MODÈLE : DES PAVILLONS DE CHASSE AU MUSÉE SENLISIEN

Dès sa nomination en 1934, Ch.-J. Hallo s'emploie à modifier en profondeur la composition des collections de l'ancien musée municipal. Il est préoccupé de ne pas se laisser devancer dans la création du premier musée cynégétique français¹. L'idée lui vient en 1922, lors d'une visite au pavillon de Marsan, transformé pendant quelques semaines en un vrai pavillon de chasse, avec des tableaux, des tapisseries, des armes, des bibelots, tout un ensemble hors pair ayant la chasse à courre pour thème. L'objectif de Ch.-J. Hallo est de réunir à Senlis tout ce qui se rapporte à la vénerie avant que ce patrimoine ne soit irrémédiablement perdu². Sensible aux mutations politiques et sociales de son temps, il pressent la menace qui pèse sur une pratique élitiste étroitement associée au pouvoir royal.

En 1938, le musée compte près de 300 objets, savamment et élégamment disposés dans la chapelle de l'ancien hôpital du couvent de la Charité. L'accrochage renoue avec les rendez-vous de chasse et les collections cynégétiques du XIX^e siècle : les cimaises arborent fièrement massacres et trophées, les vitrines dévoilent des arrangements éclectiques où le précieux voisine avec la quincaillerie, les encadrements des tableaux ont été homogénéisés pour donner de la cohérence à l'ensemble. La muséographie s'émancipe cependant de ce modèle traditionnel pour introduire de la pédagogie. Les collections sont réparties suivant un parcours thématique et chronologique qui s'adresse à un large public. Conscient du caractère ésotérique de la vénerie pour les non-initiés, Ch.-J. Hallo compose des cartels pour chaque élément, des panneaux, des cartes des forêts de l'Oise... Il va ainsi poser les bases d'une muséographie à visée didactique autant que conservatoire, renouvelant l'héritage des galeries de trophées pour transcender la vocation strictement ethnographique des collections.

PRINCIPES MUSÉOGRAPHIQUES ET ENJEUX DES MUSÉES CYNÉGÉTIQUES

Faute de littérature relative à la muséologie des musées de la chasse, nos prédécesseurs ont œuvré de manière empirique. Les premiers musées ont profondément inspiré les suivants, les tâtonnements des uns profitant aux autres, non sans une saine émulation. Dans la lignée de Ch.-J. Hallo, chacun a reproduit un modèle muséal basé sur une réinterprétation moderne et populaire des décors des anciens pavillons de chasse. Jusque dans les années 1980, ce modèle est décliné partout à l'identique, à peine contrarié par la personnalité du maître d'œuvre – qu'il soit chasseur collectionneur ou conservateur historien de l'art – laquelle donne la teinte dominante d'un tableau dont les grandes lignes sont finalement déterminées par la nature et les enjeux de ce type de musées. La récurrence de certains principes, malgré des spécificités géographiques³, traduit des questionnements communs sur la manière de montrer la chasse.

À partir des archives et des photographies des principaux musées européens, nous avons dénombré sept modes d'exposition presque systématiquement utilisés, avec des modulations liées aux contraintes architecturales, aux orientations scientifiques ou aux publics ciblés. Ces partis pris muséographiques sont rarement adoptés uniformément au sein du musée. Les choix sont mixtes, différents d'une salle à l'autre, soumis à des paramètres variés. Leur pluralité découle de la complexité même du sujet présenté et de la multiplicité des approches



Fig. 1 Musée de la Vénerie, chapelle de l'hôpital du couvent de la Charité à Senlis, 1938.
© Musées de Senlis

possibles – ethnographique, historique, artistique, anthropologique, affective, technique, patrimoniale, sociétale... Elle cristallise les enjeux de ces musées atypiques, les motivations des débuts et les attentes actuelles.

La propagande

Omniprésente dans les structures de l'entre-deux-guerres ou de l'immédiat après-guerre, elle s'exprime à travers un accrochage historiciste qui met l'accent sur la filiation royale et/ou nationale de la chasse. Le contexte politique de l'époque oriente nettement la réflexion qui préside à la formation de ces musées, et déteint sur la perception qu'en ont les visiteurs. L'agencement des collections sert un discours partisan et communautariste, teinté d'un fort sentiment identitaire.

L'origine des musées de Senlis et de Munich en témoigne. Le premier a pour objectif avoué de recréer une histoire de France par le prisme de la vénerie. L'exposition des portraits⁴ des souverains chasseurs en tête de chaque section a pour dessein la revendication des racines nationales et royales de la vénerie⁵. Les salles inaugurées en 1938, alors que le conflit allemand couve, font d'ailleurs l'objet de commentaires extrémistes qui dépassent sans doute l'intention de Ch.-J. Hallo⁶. Le musée allemand, lui, naît d'une querelle entre Goering et Weber pour savoir qui des deux ouvrira le premier un musée de la Chasse. Weber l'emporte grâce au soutien de son ami, Hitler. La guerre

met à bas la muséographie établie en 1938, et quand le musée renaît en 1966, l'enjeu est à l'internationalisation plus qu'à la représentation nationale. Il faut y voir l'influence du traité de Rome (1957) et de la construction de l'Union européenne⁷. La muséification de la chasse, à ses débuts au moins, fait donc l'objet d'une instrumentalisation politique qui pèse lourdement sur l'aménagement et la lecture des collections.

L'accumulation

Elle se manifeste le plus souvent par le rassemblement important de massacres, de pieds et de trophées, comme dans la salle Desportes du musée de la Vénerie à Senlis⁸ ou la salle des trophées à Cheverny. La symétrie préside à l'agencement. Il s'agit d'une logique de collectionneur qui continue à vivre sa passion dans le cadre privé à travers les objets qui l'entourent. Cet accrochage hécatombe s'inspire de la pratique, largement répandue dès le XV^e siècle dans les châteaux et les demeures de chasseurs, des galeries et salles d'apparat envahies de bois et de taxidermies qui matérialisent le sentiment de supériorité de l'homme sur la nature sauvage. La salle à manger de la propriété d'Olympe Hériot à Pont-de-l'Arche et la salle des trophées du palais du comte Maximilian von Arco-Zinneberg à Munich en sont d'éloquents exemples, de même que le château-musée de Kranichstein à Darmstadt⁹. L'accumulation d'objets, de même nature ou non, modestes ou précieux, est aussi un moyen muséographique de montrer combien la chasse est une tradition riche, et en rien le fait d'une minorité. La profusion des documents exposés est un argument pour défendre une activité contestée et justifier la conservation des biens qui lui sont associés. La quantité, plus que la qualité, vaut patrimoine.

L'exhaustivité et le mélange des genres

Ils se traduisent par l'archivage et la monstration de toutes les sources d'information susceptibles de pérenniser la mémoire d'un patrimoine à la fois matériel et immatériel. L'exhaustivité diffère de l'accumulation par la valeur individuelle des objets au sein d'une série qui permet d'expliquer une évolution chronologique, technique (cf. la salle des armes au Schloss Baldern de Bopfingen-Baldern). Le sujet est appréhendé de manière encyclopédique. La salle des trophées de la collection Hettier de Boislambert à Gien reflétait la volonté de montrer toutes les espèces animales chassées lors des safaris, avec une présentation proche des muséums d'Histoire naturelle.

L'acquisition des objets s'apparente à la collecte ethnographique et vise une représentativité globale et absolue du rituel de la chasse. Dans un contexte de fort déclin de la ruralité, soutenu par la menace de disparition des connaissances et des usages cynégétiques, les musées de la chasse se sont naturellement tournés vers une logique de collecte ethnographique dans le souci de sauvegarder un patrimoine précaire (tel que les boutons de vénerie). Cela explique aussi la politique d'échanges et de dépôts mise en place entre les musées de Senlis, de Gien et de Chambord, ainsi que l'exposition de fac-similés aux côtés d'originaux¹⁰. L'objet a avant tout une valeur documentaire.

Les musées nés dans les années 1930-1970 ont largement été influencés par les considérations de Georges-Henri Rivière¹¹. Comme au musée de l'Homme ou au musée national des Arts et Traditions populaires, la muséographie des musées de la chasse mêle tous les supports et tous les domaines, le bon et le moins bon, sans hiérarchie. Les beaux-arts voisinent avec le folklore, les tableaux de Desportes avec les images d'Épinal. Au château de Kranichstein, J. Bouëssée est ainsi frappé par l'inégalité artistique des œuvres exposées¹².

L'érudition

Corollaire du principe d'exhaustivité, elle repose sur une exposition raisonnée et scientifique qui prend généralement la forme d'un classement évolutif. Des cartels ou un système de numérotation avec renvoi à un panneau explicatif peuvent compléter le dispositif, comme dans l'agencement des tenues pensé par Ch.-J. Hallo ou la vitrine des poires à poudre au musée de Gien. Ces artifices confèrent unité et cohérence à un fonds quelque peu disparate. Le caractère savant de l'accrochage est renforcé par la présence d'espaces d'étude au sein des musées¹³.

La pédagogie

C'est l'un des principes fondamentaux qui distingue les établissements modernes des collections cynégétiques réunies dès le XIX^e siècle sous le vocable impropre de « musées ». L'atmosphère se veut didactique, le but étant de s'adresser à un public de chasseurs, *a priori* connaisseurs, et aux néophytes. Des supports de médiation émaillent le parcours, qui fait l'objet d'un séquençage thématique ou chronologique. Ch.-J. Hallo a amorcé le mouvement en assortissant les cimaises et les vitrines de cartels, de panneaux de salles, de dioramas¹⁴, de synthèses illustrées sur les animaux avec des fragments de peaux... Les panneaux sont toujours d'une grande rigueur scientifique, mais traités avec goût, pour séduire l'œil et faciliter l'enseignement, comme aux châteaux de Kranichstein et de Hohenbrunn.

Au *Deutsches Jagdmuseum* de Munich, dans l'agencement post-1966, trente dioramas ont été installés pour que le public se familiarise avec la faune germanique. Dans la Maison de la nature à Salzbourg, au musée de Brügggen et à Augustsburg, des dioramas et différents dispositifs pédagogiques invitent le visiteur à vivre l'expérience de la chasse. Par ailleurs, l'accrochage n'est pas statique : des expositions temporaires sont organisées dans un souci d'instruction du public.

L'esthétisme

La logique artistique est souvent le fait des conservateurs historiens de l'art, moins celui des chasseurs collectionneurs. L'accrochage s'articule autour de tableaux, de sculptures, de mobilier ou d'arts décoratifs de très haute facture, dans un agencement comparable à celui d'un musée des beaux-arts. La sélection des pièces repose sur la rareté, le qualitatif et l'*unicum*, dans une perspective de contemplation. La muséographie est centrée sur les parangons de l'histoire de l'art, même si une concession est faite aux objets modestes ayant valeur de témoignage. La recherche esthétique transparaît également dans le souci de mettre en valeur les collections par le truchement des tissus de fonds de vitrine ou des couleurs chatoyantes des cimaises, à l'instar du château de Lavaux-Sainte-Anne (Belgique)¹⁵.

C'est à ce parti pris esthétique que G. de Lastic accorde la primauté lorsqu'il prend la tête du musée de la Vénérerie en 1955, rompant avec les principes d'érudition et d'instruction : les œuvres médiocres ou peu représentatives sont mises en retrait. Si le parcours thématique est maintenu, il est dépouillé de ses artifices pédagogiques et des supports de médiation, à l'exception de l'espace d'introduction. À la fin des années 1960, François et Jacqueline Sommer engagent le musée de la Chasse et de la Nature sur une voie similaire, conseillés par P.-L. Duchartre et G. de Lastic. Duchartre entreprend d'imiter ce qui s'est fait à Gien, et mise sur un musée traditionnel et pédagogique. Avec de Lastic, plus adepte du tout-esthétique, le musée prend l'allure d'un cabinet d'amateur, Senlis servant de référence pour le projet d'une maison-musée¹⁶. Les récents aménagements sont restés fidèles à cette volonté, caractérisée notamment par l'absence de cartels qui pourraient perturber la délectation du visiteur. Mais l'accent a été mis sur la singularité du lieu, des objets et de leur confrontation, de façon à amener le public à une contemplation active, source de questionnements sur l'homme et l'animal¹⁷.

La contextualisation

Elle prend diverses formes selon les époques et les projets scientifiques et culturels, mais presque tous les musées de la chasse y ont recours. Dans les châteaux-musées, la préférence va à la reconstitution du cadre d'un pavillon de chasse. À Montpoupon, la contextualisation est à mi-chemin entre les *period rooms* et les musées de société. Le logis du veneur est reconstitué avec force détails, accessoires et mannequins. C'est l'art de vivre de la chasse qui est ici muséifié et mis en scène. À Munich, Brügggen, Varsovie (musée de la Chasse et de l'Équitation) et Ségovie (palais de Riofrío), l'immersion du visiteur se fait au moyen de dioramas extrêmement réalistes, faisant appel aux sens, avec une empreinte esthétisante plus ou moins prononcée. Pour le réaménagement du musée parisien, les architectes-muséographes se sont inspirés des modes d'exposition des châteaux anglo-saxons. Les accessoires de la chasse créent un décorum et participent de ce qui est davantage une scénographie qu'une muséographie. L'objectif commun de ces aménagements immersifs est de séduire le public, de faciliter l'appréhension d'un sujet connoté en rendant le visiteur acteur, et de générer des émotions.

NOUVEAUX PUBLICS, NOUVELLES ORIENTATIONS ?

Qu'en est-il aujourd'hui ? D'aucuns ont été tentés de faire des musées de la chasse un outil militant pour la survie d'une pratique. La prudence appelle sans doute à plus de neutralité que par le passé. Nombre de musées ont connu ou ont entrepris une mue muséographique qu'imposaient une baisse de la fréquentation, une problématique d'image et un souci de modernité des équipements. La métamorphose a parfois été radicale, volontairement en rupture avec l'accrochage de type traditionnel hérité des pavillons de chasse. D'autres ont opté pour un subtil compromis. L'heure semble en tout cas à l'implication du visiteur et à une réflexion plus large sur la nature. Les enjeux primitifs de ces musées semblent dépassés et difficiles à concilier avec l'évolution de notre société. Les restructurations muséographiques permettront-elles au son du cor de résonner encore ou l'appel de la nature sonnera-t-il définitivement le glas de la muséification de la chasse ?

NOTES

1. Plusieurs projets sont envisagés depuis les années 1920 à Pierrefonds, au Butard, à Chambord et à Compiègne. Cf. Ch.-J. Hallo, « Le musée de la Vénérerie de Senlis », *Revue de la Chasse*, février 1939, n° 10, p. 41-42.
2. Ch.-J. Hallo, rapport manuscrit de janvier 1941 : « Ce musée fera connaître aux générations de l'avenir une des traditions les plus belles de notre vieille France. De plus les derniers veneurs sauront qu'un local existe pour recevoir leurs collections, où elles seront pieusement entretenues. ».

3. Cf. C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », master 2 CIMER, 2014.
4. Aux bustes en plâtre de Catherine de Médicis, François I^{er} et Henri IV, issus des collections de l'ancien musée municipal de Senlis, Ch.-J. Hallo ajoute des bas-reliefs en cire polychrome qu'il fabrique pour la circonstance.
5. Ch.-J. Hallo, notes manuscrites ayant servi pour l'article « À la gloire de la Vénerie. Un musée trop peu connu », *Cahiers français d'information*, La Documentation française, 15 août 1949, n° 138, p. 19-20 : « La vénerie est éminemment française, elle est dans notre sang. [...] Notre petite patrie [Senlis] était sans aucun doute le berceau des Rois de France. [...] Après ce tour rapide au milieu des collections, vous vous rendez compte que l'histoire de la vénerie est intimement liée à celle de notre Pays, c'est l'histoire de France tout court. ».
6. Lettre manuscrite signée La Ch... (illisible) et datée du 10 mai 1939, adressée à Ch.-J. Hallo pour lui proposer un article sur l'inauguration du musée : « [...] rien ne peut me faire plus plaisir que de constater l'activité des vrais français. J'aime voir les humains se complaire davantage dans des travaux aussi utiles pour leur patrie et l'histoire de la France ; par contre je hais d'être obligé de me rendre compte de l'activité de ces immondes juifs internationaux qui cultivent, par l'intermédiaire d'une presse infâme, cette psychose de guerre qui paralyse toute la vie de notre chère patrie [...]. Il est grand temps que la France retourne aux vrais français de chez nous, à ces paysans sains et glorieux, à ces artisans génies de notre patrie... »
7. C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », *op. cit.*, p. 58.
8. L'accrochage de cette salle, imaginé par Georges de Lastic entre 1955 et 1958, intègre une partie des massacres de la propriété Hériot de Pont-de-l'Arche.
9. *Gazette Officielle de la Chasse*, n° 153, 20 février 1960, p. 10 : « La maison porte l'empreinte de quatre siècles remplis de tout ce qui constitue et accompagne ce noble plaisir qu'est la chasse ; les longs couloirs sont dominés par d'innombrables têtes baroques, montées sur des plateaux de bois richement taillés et couronnées par les magnifiques bois de cerfs de Hesse forgés autour de 1750. ».
10. Ch.-J. Hallo réalise un certain nombre de copies de tableaux qu'il ne parvient pas à acquérir, tels qu'un *Louvetier à cheval* ou le *Portrait de Louis-Marie Personne de la chapelle de Songeons*, copiés d'après des originaux appartenant à son ami le comte de Songeons. Peu après la création du musée, entre 1936 et 1938, il commande également à la Manufacture de Sèvres des répliques de célèbres groupes en biscuit dus aux meilleurs artistes de la thématique cynégétique : Falconet, Boizot, Oudry...
11. La correspondance entre Ch.-J. Hallo et G.-H. Rivière dès 1938 atteste des relations étroites entre les deux hommes (cf. archives du musée de la Vénerie).
12. J. Bouëssée, « La cynégétique dans les musées allemands et autrichiens », 1974, p. 40-41 : « Ces toiles, agréables à l'œil, plaisantes de coloris, ne sont pas toutes d'une perfection achevée, ni d'une originalité foncière dans l'interprétation de leurs sujets. Ce n'est assurément pas du très grand art, mais elles recèlent d'autres secrets. [...] Ces tableaux sont souvent un peu gauches, naïfs, dus à des artistes d'un intérêt tout à fait local et qui semblent avoir eu peine à digérer l'enseignement de leurs devanciers néerlandais [...]. Ceci est beaucoup plus qu'anecdotique malgré tout, ne serait-ce que par le pouvoir onirique de cet ensemble. ».
13. Ch.-J. Hallo projette dès 1939 de créer dans le nouveau cénacle de la vénerie senlisien une bibliothèque et une salle de documentation réservées aux chercheurs.
14. Offerts en 1936 par la maison Keller ; aujourd'hui détruits.
15. H. de Linarès, « Le musée de la chasse belge de Lavaux-Sainte-Anne », *Plaisir de la chasse*, octobre 1958, p. 474 : « Ce qui séduit, tout d'abord, c'est la couleur des murs qui fait valoir les sujets présentés : là c'est un vert très doux qui accompagne des peintures rutilantes et en avive l'éclat, ici c'est un ton rose qui orne une immense salle et chauffe les vieux bois foncés et les bronzes. Ce sont ces vitrines tapissées de bleu pâle qui contiennent les précieux surtout de porcelaine blanche aux motifs cynégétiques ; ce sont ces rouges fulgurants qui présentent des livres aux reliures patinées par le temps. ».
16. P. Rosenberg (dir.), *Georges de Lastic (1927-1988). Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010, p. 43-51.
17. Dossier de presse du musée de la Chasse et de la Nature (octobre 2006) et entretien avec Claude d'Anthenaise (20 mars 2014) rapporté par Camille Violette, *ibidem*, p. 50-51 et 101-105.

DÉBAT

ANDRÉE CORVOL

La création des musées de chasse est plus précoce que celle des musées de la forêt qui commencent à apparaître à partir de 1936, et dont la plupart ont disparu. Ceux qui s'orientaient vers des musées de la nature sont essentiellement des musées d'art et tradition populaires. Quelle relation existe-t-il entre des musées de la chasse qui ont un héritage sur quatre générations et les musées de la forêt ? Est-ce qu'à terme les deux ne vont pas se confondre ?

MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU

C'est effectivement la crainte que j'exprimais en conclusion de ma présentation, que les deux risquent de se confondre à moins que certains nouveaux gestionnaires ne prennent un parti pris plutôt beaux-arts pour se distinguer. Le risque d'un accrochage multiple peut être de perdre le visiteur et de noyer le sujet de départ dans un propos trop large. La réflexion sur la nature est récente. Je l'évoquais avec Charles-Jean Hallo mais on l'observe aussi en Allemagne, les musées de chasse apparaissent dans un contexte où il faut affirmer une appartenance identitaire nationale. Le rôle de la nature et les considérations écologiques apparaissent plus tard. L'écueil serait que les musées de la chasse deviennent des musées exclusivement tournés vers la nature et que le sujet originel, la chasse, se transforme en prétexte en étant relégué dans une petite pièce au fond des musées.

ANDRÉE CORVOL

Le salut des musées de la chasse passe-t-il par les beaux-arts ?

MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU

Pas nécessairement : à Montpoupon, la logique est très différente de celle des musées traditionnels, mais le parti pris fonctionne car il repose sur un principe muséographique unique, très cohérent et qui ne perd pas le visiteur ; la clé de lecture est immédiate. Le visiteur sait comment il peut et doit visiter le musée, les choses sont simplifiées afin de ne pas le perdre. Il s'agit d'éviter les compromis qui perdraient le public, et de s'accorder sur un grand principe muséographique avec quelques concessions. C'est ce qui a été privilégié à Senlis où nous avons apporté quelques modifications au parcours en 2014. Il s'est agi de créer une identité municipale partagée par les trois musées de la ville. Le parti pris a été de rapprocher l'accrochage du musée de la Vénérie de celui du musée d'Art et d'Archéologie, pour répondre à une attente du public qui, ayant fait auparavant la visite de l'autre musée, était déstabilisé et ne retrouvait pas les mêmes repères. Nous avons donc procédé à une uniformisation de ces trois musées. C'est un choix qui se défend, qui a des contre-arguments et qui, j'espère, évoluera dans une dizaine d'années quand on repensera ces enjeux.

BERNARD DE MONTGOLFIER

Qu'est devenue la collection de trophées de Marion Schuster qui était présentée au château de Chambord ?

CLAUDE D'ANTHENAISE

Le musée réaménagé sous votre direction en 1997 a peu à peu replié ses ailes du fait du manque d'intérêt des responsables du château. On a préféré privilégier l'animation avec des expositions temporaires sur des thèmes variés au détriment des salles consacrées aux collections permanentes. Celles-ci ont donc été rapatriées à Paris. Reste cependant la galerie de trophées Marion Schuster que vous aviez réaménagée et qui est une sorte d'ovni dans l'aménagement du château. Je crois savoir qu'il existe un projet d'aménagement d'une Maison de la chasse et de la nature à Chambord, qui permettrait d'évoquer la vocation du domaine.

RAPHAËL ABRILLE

À Chambord, une initiative récente vise à recréer le musée du comte d'Osmond. Je remercie Luc Forlivesi, conservateur du château, et Denis Grandemenge, responsable de ses collections, de m'avoir fourni des renseignements sur l'histoire de ce musée, qu'ils ont retracée grâce à des pièces d'archives et qu'ils sont en train de reconstituer, autant que possible.

VICTOR SCHERRER

Je souhaite revenir sur la conclusion de Marie-Bénédicte Dumarteau. Nous sentons le propos sur la chasse dilué entre la *wilderness*, le retour à la nature, le souci métaphysique du bien-être et de la condition animale et la question de la ruralité. Si nous nous éloignons du cœur du sujet, nous serons dissous dans un magma et nous perdons ce qui fait notre identité cynégétique.

MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU

Tout à fait, je souhaitais terminer sur cette note assez pessimiste, car je crains le politiquement correct et le côté nature, certes plus « glamour » et séduisant pour le public actuel. Pour restituer les choses dans leur contexte, les établissements doivent être rentables aujourd'hui et la fréquentation pèse lourd, il faut donc vendre quelque chose d'un peu « sexy », or la chasse ne l'est plus autant qu'autrefois alors que le côté « nature » et « écolo » l'est davantage. Je pense que l'on revient vers la nature, non pas pour de bonnes raisons, mais pour coller avec une tendance actuelle qui va faire venir du monde et remplir les caisses de ces établissements, généralement peu rentables. L'appel de la nature est positif, encore faut-il qu'il y ait de bonnes raisons, autres que le politiquement correct.

ITHIER DE FOUGEROLLE

Face à la profusion et au caractère sériel des objets présentés dans les musées de chasse, armes, poires à poudre, trophées, comment les conservateurs peuvent-ils exposer cela sans laisser le regard du visiteur ?

MARIE-BÉNÉDICTE DUMARTEAU

À Senlis, c'est ce qui nous a invités à quelques modifications. Nous sommes allés vers un accrochage plutôt de type beaux-arts en supprimant ou en tout cas en limitant les séries. Antiquisante de formation, j'avais en tête les musées d'archéologie avec les vitrines entières de silex qui sont rebutantes et apportent peu à la compréhension des choses. Des séries d'armes ou de poires à poudre avaient le même effet rébarbatif, donc nous avons privilégié les objets les plus qualitatifs et ceux qui servaient le mieux notre démonstration. Les vitrines ont été considérablement allégées. Nous avons aussi pris le parti de mettre des cartels systématiquement, assumant le caractère disgracieux des cimaises, car cela répondait aux attentes des visiteurs et palliait l'absence préalable de médiation. Les objets les plus pertinents ont été placés en évidence, en centre de cimaise ou de salle, tandis que les objets secondaires, servant simplement d'illustrations, ont été disposés en retrait.

CLAUDE D'ANTHENAISE

Le musée de la Chasse et de la Nature a pris le parti inverse : il assume l'esprit d'accumulation. En même temps, il tente de casser l'effet de série et de renouveler l'attention du visiteur en introduisant de manière inattendue des anomalies, des aberrations. C'est un parti muséographique parmi d'autres.

BIBLIOGRAPHIE

- P. Rosenberg (dir.), *Georges de Lastic, Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur*, Paris, Nicolas Chaudun, 2010.
- Ch.-J. Hallo, « Le musée de la Vénerie de Senlis », *Revue de la Chasse*, février 1939, n° 10.
- Ch.-J. Hallo, « À la gloire de la Vénerie. Un musée trop peu connu », *Cahiers français d'information*, La Documentation française, 15 août 1949.
- H. de Linarès, « Le musée de la Chasse belge de Lavaux-Sainte-Anne », *Plaisir de la chasse*, octobre 1958.
- C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », master 2 CIMER, 2014.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE LA CHASSE DE 1937, À BERLIN

GILBERT TITEUX

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

« Grand Veneur du Reich », Hermann Goering prit la décision au printemps 1936 d'organiser l'exposition internationale de la chasse, à Berlin, à l'automne 1937. Destinée à servir la gloire du régime, cette manifestation devait aussi contribuer à la renommée personnelle de Goering, non seulement à l'intérieur des frontières du Reich, mais aussi et surtout au-delà de celles-ci. Car cette exposition cynégétique fut d'abord une grande opération diplomatique : la chasse, au service du pouvoir nazi, se devait d'améliorer aussi l'image de ce dernier en Europe. Comment cette manifestation a-t-elle été préparée et organisée ? Quels en ont été les principaux acteurs du monde cynégétique et artistique ? Quels en ont été les traits les plus marquants du point de vue muséographique et scénographique ? En quoi le projet pharaonique d'un « musée de la chasse du III^e Reich » s'est-il inscrit dans la continuité de cette exposition ? C'est notamment à ces questions que l'on s'efforcera de répondre.

During the spring of 1936, Reichsjägermeister (Hunting Master of the Reich) Hermann Goering decided to organize an international hunting exhibition that would take place during the fall of 1937. Intended as a means of glorifying the regime, the exhibition was also meant to contribute to Goering's personal reputation within the boundaries of the Reich and, more importantly, beyond its borders. Thus the hunting exhibition was first and foremost a huge diplomatic event: hunting, as an instrument of power for the Nazi regime, was seen as a means of improving the latter's reputation across Europe. How was this event prepared and organized? Who were the main players from the hunting and art worlds? What were the main museographic and scenographic features of the exhibition? To what extent was the huge project of creating a "hunting museum of the 3rd Reich" a direct result of this exhibition? These are the questions we will strive to answer.

À PROPOS DE GILBERT TITEUX



Gilbert Titeux est docteur en histoire de l'art et chasseur. Après avoir été professeur de lettres dans l'enseignement secondaire, il a exercé simultanément les fonctions de directeur de la Fédération des chasseurs du Bas-Rhin et de rédacteur en chef d'un magazine mensuel de chasse et de nature, avant d'être chargé de diverses missions à la direction de la culture de la région Alsace. Sa thèse de doctorat, qu'il a soutenue en 2011 à l'université de Strasbourg sous la direction de Roland Recht, l'a notamment amené à assurer le commissariat scientifique de l'exposition « Les chasses de Monsieur Courbet » présentée en 2012-2013 au musée Gustave Courbet, à Ornans. Il assure aujourd'hui le commissariat de l'exposition consacrée aux représentations de la chasse dans la peinture allemande du XIX^e siècle qui sera présentée en 2016 au musée de la Chasse et de la Nature, à Paris.

Gilbert Titeux holds a doctorate in Art History, and is also a hunter. He was Professor of literature in secondary school before becoming simultaneously Director of the Fédération des chasseurs du Bas-Rhin (Hunters' Association of the Bas-Rhin region) and editor-in-chief of a monthly magazine devoted to hunting and nature. He was then tasked with overseeing several projects at the Cultural Affairs Department of the Alsace Regional Government. He defended his PhD thesis in 2011 at the Université de Strasbourg under the supervision of Roland Recht, following which he curated the exhibition entitled "Les chasses de Monsieur Courbet", which ran in 2012-2013 at the Musée Gustave Courbet in Ornans. Today, he is the curator of an exhibition dedicated to hunting as depicted in 19th century German painting, that will be shown 2016 at the Museum of Hunting and Nature in Paris.

L'INTERVENTION

C'est le 3 novembre 1937 que fut inaugurée, par Hermann Goering (1893-1946), à Berlin, une exposition internationale de la chasse, que certains historiens ont qualifiée, par la suite, de « plus grande olympiade d'ossements de tous les temps¹ ». Cette exposition avait en effet, pendant plus de trois semaines, rassemblé plus de 500 000 visiteurs et présenté en un même lieu – le palais des expositions de Berlin – près de 12 000 trophées de grand gibier, dont 10 000 furent « cotés », c'est-à-dire évalués afin d'être mis en concurrence et se voir, le cas échéant, attribuer quelque médaille d'or, d'argent ou de bronze. Il est vrai que cette « olympiade cynégétique² » avait alors succédé aux fameux Jeux olympiques qu'avait organisés le régime national-socialiste un an auparavant (en 1936) dans la capitale du Reich. Mais si l'exposition internationale de la chasse de 1937 est restée dans les mémoires par l'importance qu'elle a accordée aux trophées de cerfs, elle mérite d'être étudiée aussi sous d'autres aspects. En ce qui nous concerne, nous nous contenterons d'aborder ici :

1. le contexte historico-cynégétique de l'organisation de la manifestation ;
2. l'opération de relations publiques – surtout internationale – et de propagande politique qu'elle a constituée pour le régime national-socialiste ;
3. les principes esthétiques, scénographiques et architecturaux qui ont été appliqués à cette occasion, et qui n'ont certainement pas manqué de contribuer, eux aussi, à cette « belle apparence » (*der schöne Schein*) du III^e Reich, à cette « fascination du nazisme » que l'historien et politologue allemand Peter Reichel a si bien analysée³.

Enfin, nous terminerons notre propos en évoquant le projet – initié par Goering à la suite de l'exposition internationale, mais jamais réalisé – de création d'un « musée de la chasse du Reich » (*Reichsjagdmuseum*) à Berlin.



Fig. 1 Ulrich Scherping (1889-1958), *Oberstjägermeister* et directeur général de l'exposition.

LE CONTEXTE D'UNE ORGANISATION GIGANTESQUE

L'exposition de 1937 ne constitua pas la première exposition internationale de la chasse : la première eut lieu à Clèves (Rhénanie-du-Nord-Westphalie) en 1881, la deuxième à Vienne (Autriche) en 1910 et la troisième à Leipzig en 1930 (en simple complément, cette année-là, à l'Ipa, l'exposition des peaux et fourrures d'animaux sauvages). De plus, depuis la fin du XIX^e siècle, dans les pays germaniques, de nombreuses expositions consacrées à la chasse étaient régulièrement organisées – essentiellement sous la forme de présentations locales ou régionales de trophées – par des États, des provinces, des associations et administrations, voire par des particuliers. Le modèle suivi dans ce domaine était celui de l'exposition allemande de trophées organisée depuis 1894 tous les ans à Berlin, où il s'agissait toujours d'obtenir une médaille venant récompenser la « qualité » d'un trophée présenté.

Mais lorsque au printemps 1936, Goering – qui, outre ses nombreux titres militaires, économiques et politiques au sein du régime nazi, s'était aussi attribué celui de *Reichsjägermeister* (« Grand Veneur », en quelque sorte « président de la chasse du Reich ») – chargea officiellement Ulrich Scherping (1889-1958), son *Oberstjägermeister* (« directeur général de la chasse »), d'organiser pour la fin de l'année suivante une exposition internationale de la chasse, il tint à ce que cette manifestation fût particulièrement grandiose, en conformité avec l'image d'excellence de la chasse allemande qu'il voulait présenter au public allemand et étranger (fig. 1).

Il faut dire que, sous l'impulsion déterminante de Scherping, l'Allemagne venait précisément de se doter, en 1934, d'une nouvelle loi de chasse pour toiletter et unifier la multitude disparate des lois et réglementations cynégétiques qui s'étaient maintenues jusqu'alors dans les divers États allemands. Cette « loi de chasse du Reich » (*Reichsjagdgesetz*), attendue et saluée par l'ensemble des chasseurs allemands, fut d'ailleurs tout aussi unanimement appréciée à l'étranger. C'est ainsi par exemple que le Français cofondateur du Conseil international de la chasse, Maxime Ducrocq (président du Conseil international de la



Fig. 2 L'entrée du hall allemand avec un aperçu des trophées de cerfs tirés par le Reichsjägermeister Goering.

chasse et de la conservation du gibier – CIC – de 1930 à 1949), s'exprima à plusieurs reprises sur cette loi pour dire qu'« elle constitue la meilleure loi de chasse du monde⁴ ». Il est vrai que la loi de chasse du Reich imposait déjà aux chasseurs allemands certaines mesures de gestion cynégétique qui, dans d'autres pays européens comme la France, attendront la fin du XX^e siècle pour être mises en œuvre. Qu'il nous suffise d'évoquer l'interdiction de la chevrotine et l'obligation du tir à balle du grand gibier, l'interdiction d'utiliser des pièges mutilants (à palettes) pour la limitation des prédateurs, la mise en place systématique de plans de chasse et l'obligation de présenter aux expositions annuelles les trophées de cerfs tirés au cours de la saison écoulée, la collecte et l'analyse systématiques de l'ensemble des tableaux de chasse annuels, etc.⁵

Il n'est donc pas étonnant qu'un organisme comme le CIC eût, en 1936, donné son accord pour participer activement, l'année suivante, à Berlin, à l'exposition internationale de la chasse. C'est ainsi que 22 pays participèrent à cette manifestation⁶, chacun d'entre eux y disposant d'une importante surface d'exposition. Mais c'est la section allemande de l'exposition qui occupa, de loin, la plus grande partie de la superficie totale des locaux s'élevant à 55 000 m². Quant aux trophées du *Reichsjägermeister*, ils furent rassemblés et mis en valeur dans le cadre d'une présentation particulière, à un emplacement central et introductif pour les visiteurs⁷ (fig. 2).

Si l'on en croit l'ouvrage de commémoration *Waidwerk der Welt*, les objectifs que s'étaient fixés les organisateurs de l'exposition étaient les suivants :

- « 1. Montrer la signification de la chasse en tant que facteur de culture et de civilisation.
2. Présenter l'importance socio-économique de la chasse dans les différents pays.
3. Établir et promouvoir les liens et la camaraderie entre les chasseurs du monde.
4. Assurer par ce moyen une collaboration entre les pays, par-delà leurs frontières respectives, pour le bien de la faune sauvage⁸. »

Cependant, une étude historique⁹ a montré que Scherping, responsable de l'organisation de l'exposition, poursuivait aussi d'autres objectifs :

- rendre visibles la puissance et la force de la grande association unitaire des chasseurs allemands qu'il venait de créer : le *Reichsbund Deutsche Jägerschaft*. Celle-ci n'avait plus besoin de recruter des membres – l'adhésion était obligatoire –, mais elle cherchait du soutien et une attention bienveillante dans l'opinion publique ;
- s'adresser à l'ensemble de la population afin de promouvoir la conservation de la faune sauvage – surtout celle du grand gibier – et de faire en sorte que l'on fasse confiance aux chasseurs pour en assurer la gestion ;
- intégrer dans la pratique ce qui venait d'être promu par la nouvelle loi de chasse du Reich, c'est-à-dire diffuser les buts poursuivis par cette loi et remettre aux chasseurs l'« outillage¹⁰ » intellectuel nécessaire à son application. D'où le caractère relativement technique de l'exposition.

Cette technicité se distinguait essentiellement dans l'exposition des trophées et la « cotation » de ces derniers, en vue de leur attribuer des prix et des médailles. Mais, pour Scherping, il s'agissait aussi d'encourager les chasseurs à adopter des modes de gestion cynégétique leur permettant d'obtenir des trophées de plus en plus grands. Ainsi, les chasseurs étaient incités à laisser vieillir les ongulés mâles jusqu'à ce qu'ils atteignent le point culminant du développement de leurs bois ou cornes. Il fallait donc trouver des critères plus concrets d'évaluation des trophées – surtout de cerfs. Alors que la « formule de Nadler¹¹ » semblait



Fig. 3 La commission de mensuration des trophées de cerfs au travail.

donner satisfaction, elle commença à être critiquée au sein du CIC, qui consacra l'essentiel de ses journées de rencontre annuelles, du 23 au 25 mai 1937 à Prague, à la définition d'un nouveau système d'évaluation, qu'on appela alors la « formule de Prague ». Mais celle-ci s'avéra elle-même difficilement applicable à la diversité des trophées de cerfs présentés à l'exposition internationale du mois de novembre de la même année. Il fut donc décidé d'appliquer une nouvelle formule de mensuration, spécialement adaptée à l'exposition¹² (fig. 3).

Quant à la dimension internationale de l'exposition, elle bénéficia incontestablement de l'émulation suscitée chez Goering par diverses autres manifestations, comme les Jeux olympiques qui s'étaient déroulés l'année précédente à Berlin ou l'Exposition universelle qui se tenait du 25 mai au 25

novembre 1937, à Paris. Il s'agissait en effet pour Goering de mettre aussi en avant son rayonnement personnel à l'étranger et les compétences qu'il s'attribuait dans le domaine de la diplomatie. C'est ainsi que l'exposition internationale de la chasse constitua avant tout pour Goering une grande opération d'autopromotion, voire d'« auto-exposition ». David Irving, un de ses meilleurs biographes, ne manque pas de le souligner dans la description qu'il fait de la cérémonie d'inauguration de l'exposition, le 3 novembre 1937 :

« Avec toute la pompe et l'apparat dont il savait s'entourer, aux cris de *Heil* et au rythme des roulements de tambour et des claquements des mains sur les crosses quand la garde d'honneur du «régiment Hermann Goering» lui présentait les armes, Goering, en novembre 1937, inaugura à Berlin l'Exposition internationale de la chasse. Une fois de plus, il n'avait pas regardé à la dépense [...]. Cette exposition se prolongea à guichets fermés pendant trois semaines, et Goering y apparut un jour dans son extraordinaire costume de chasse¹³. »



Fig. 4 La salle des trophées allemands.

UNE IMPORTANTE ACTIVITÉ DE RELATIONS PUBLIQUES ORCHESTRÉE PAR GOERING

Les diverses délégations du CIC et des États participant à l'exposition, ainsi que les ambassadeurs de ces États à Berlin, bénéficièrent d'un programme de relations publiques particulièrement fourni¹⁴. C'est ainsi que, dès la veille de l'inauguration de l'exposition, c'est-à-dire le 2 novembre, Goering invita l'ensemble des délégations étrangères à assister, au Staatsoper de Berlin, à une représentation du *Freischütz*, le célèbre opéra de Carl Maria von Weber. Dans la loge d'honneur, Goering était entouré de la princesse héritière du Danemark, du prince Gustave-Adolphe et de son épouse, de la princesse Ingrid, ainsi que de Maxime Ducrocq, le président du CIC.

Le lendemain, après la cérémonie officielle de l'inauguration, les délégations étrangères, avec les ambassadeurs des pays concernés, furent à nouveau les invités de Goering, qui les avait conviés à un repas de gala dans la salle blanche de l'ancien château de Prusse, à Berlin. Dans son discours de bienvenue, le *Reichsjägermeister* ne ménagea pas ses amabilités et remerciements à l'égard des chefs des délégations qui avaient contribué à l'organisation de l'exposition. Il insista notamment sur « la camaraderie entre les chasseurs de tous les pays, facilitée par leurs pensées et sensations communes » et sur « le rôle dévolu précisément à l'exposition internationale, qui est d'amener les chasseurs de tous les pays à apprendre à se connaître et à se comprendre, ce qui permettra d'établir un pont solide et fiable d'un pays à l'autre¹⁵ ».

Bref, des propos qui sonnent aujourd'hui de façon étonnamment pacifique, lorsqu'on sait que les visées impérialistes, sanglantes et belliqueuses des dirigeants nazis pouvaient alors déjà se percevoir dans certaines de leurs initiatives, ainsi que dans le contenu d'un grand nombre de leurs discours...

Toujours est-il que le même soir, les membres du CIC purent assister à une projection de divers films animaliers réalisés par des cinéastes allemands contemporains. Et le lendemain, 4 novembre, eut lieu, à la Maison de la Prusse, à Berlin, l'ouverture solennelle – présidée par Maxime Ducrocq – de l'assemblée du CIC¹⁶. L'après-midi du même jour, une réception fut offerte aux membres du CIC au château de chasse de Grunewald (situé aux abords directs de Berlin), où la Société française de vénerie eut l'occasion de présenter ses chiens et ses équipages en tenue, ainsi que diverses sonneries de trompe, avant de procéder, une fois la nuit tombée, à une curée aux flambeaux. Cette présentation de la chasse française produisit incontestablement un grand effet sur les nombreux spectateurs présents, et notamment sur les chasseurs du Reich, si l'on en juge le commentaire élogieux du directeur général de leur « corporation », Ulrich Scherping :

« La belle image qu'offrirent les chasseresses et chasseurs français vêtus de leurs somptueux uniformes (*sic*) et accompagnés de leur meute de chiens fut unanimement reconnue et appréciée, tout comme la grande tradition cynégétique dans laquelle s'enracine ce sport (*re-sic*) qui, en France, se cultive depuis fort longtemps et avec beaucoup d'amour¹⁷. »

Le 4 novembre au soir, Goering invita personnellement les membres du CIC à un dîner de gala – suivi d'un bal – organisé à la Maison des aviateurs, à Berlin¹⁸. Au discours de bienvenue, le président du CIC Maxime Ducrocq répondit par une longue allocution – particulièrement élogieuse à l'égard du *Reichsjägermeister* comme du III^e Reich en général –, dans laquelle il insista non seulement sur la beauté et la qualité de l'exposition internationale, mais aussi sur l'intérêt des manifestations diverses et variées qui l'accompagnaient. Il annonça notamment que tous les invités étaient conviés aussi à participer, le 7 novembre, à la célébration traditionnelle de la fête de la Saint-Hubert, dans la forêt du Hainberg, près de Braunschweig, en Basse-Saxe. Enfin, il évoqua les nombreuses journées de chasse auxquelles les membres des délégations étrangères étaient invités à participer.

C'est ainsi qu'à partir du 9 novembre une multitude de chasseurs étrangers furent invités par la « corporation des chasseurs allemands du Reich » – présidée par Goering – à chasser sur divers territoires de chasse allemands. Les tableaux de chasse de ces seuls chasseurs étrangers furent impressionnants : 232 grands gibiers (cerfs coiffés, biches et faons ; daims coiffés, daines et faons ; mouflons, chamois et sangliers) et 9 831 petits gibiers (lièvres, lapins, faisans, canards, perdrix, bécasses et renards) !

Il n'est donc pas étonnant que la satisfaction fût unanime au sein des délégations étrangères invitées à l'exposition internationale et aux diverses manifestations qui s'y rapportaient. Une multitude de courriers de remerciements et de félicitations adressés à Scherping et à Goering en témoignent, ainsi que de nombreux articles publiés dans la presse cynégétique étrangère par des journalistes invités à Berlin à cette occasion. Pour ne mentionner qu'un seul de ces articles, voici un extrait de celui que publia la revue de chasse britannique *The Field* le 27 novembre 1937 :

« Les visiteurs anglais qui ont fait le déplacement [à l'exposition internationale] ont rencontré une amitié dans l'hospitalité qu'ils n'oublieront jamais. Non seulement dans l'hospitalité inhérente à cette grande manifestation, mais aussi dans les multiples gentilleses dont ils ont bénéficié au quotidien¹⁹. »

Si ces diverses opérations de relations publiques eurent un effet très positif dans le domaine des relations internationales, c'est aussi parce que Goering avait su mettre à profit l'exposition de la chasse pour inviter en privé de nombreuses personnalités du monde diplomatique dans sa magnifique maison de campagne de Carinhall, au milieu de la forêt de la Schorfheide²⁰, ou bien dans sa résidence de chasse personnelle située sur le célèbre territoire de chasse de Rominten, en Prusse-Orientale, pour venir y chasser le cerf au brame²¹. Cela fut le cas, par exemple, de sir Nevile Henderson (1882-1942), qui était alors l'ambassadeur de Grande-Bretagne à Berlin, et qui ne se privait pas de dire qu'il tenait Goering en haute estime²². Ce dernier l'avait en effet invité en octobre 1937 à Rominten, où le diplomate anglais eut l'occasion de tirer deux grands cerfs coiffés²³. Ainsi, parlant de Goering, il écrit notamment :

« Aucun sportsman ne contestera les services qu'il a rendus à la chasse internationale en général, et sa grande Exposition de la Chasse de 1937 a certainement été la plus belle qu'on ait jamais faite dans le genre, y compris celle de Vienne en 1910²⁴. »

L'ambassadeur de France, André François-Poncet (1887-1978), semblait, lui, un peu plus lucide quant aux intentions de Goering. Ainsi, dans ses *Souvenirs d'une ambassade à Berlin*, il évoque l'exposition internationale de la chasse et tout l'intérêt qu'elle présentait au plan diplomatique :

« [L'exposition] connaît un succès sans précédent. Jamais pareilles collections n'ont été rassemblées. Mais, plus que les trophées et les armes, les sonneurs de trompe et les équipages qu'elle réunit [...], plus que les fêtes qui figurent à son programme – un dîner monstre dans la "Salle blanche" du vieux château impérial, un bal dans la salle des séances du Landtag de Prusse, que Goering a transformée en un club luxueux pour ses aviateurs, – la visite qu'elle reçoit de lord Halifax²⁵, membre du Cabinet britannique, lui confère un intérêt exceptionnel. Le noble Lord ne se contente pas de passer plusieurs jours à Berlin et d'y déjeuner avec Neurath²⁶. Il se rend à Berchtesgaden, où il est l'hôte de Hitler et s'entretient longuement avec lui. Dans cette ambiance [de l'exposition internationale de la chasse], comme dans celle qui entourait les Jeux Olympiques [l'année précédente], on pourrait croire la paix solidement établie, la guerre bannie pour toujours. [...] Cependant, derrière ce décor et ces manifestations, on continue d'observer bien des faits et bien des symptômes inquiétants²⁷. »

C'est précisément ce que nous allons peut-être découvrir en examinant d'un peu plus près la scénographie de l'exposition.

UNE « ESTHÉTIQUE NAZIE » DESTINÉE À EXPOSER LA CHASSE

C'est tout naturellement au parc des expositions de Berlin (*Austellungsgelände*), au pied du *Berliner Funkturm* (l'antenne radio de Berlin), que fut organisée l'exposition de la chasse de 1937. C'est à cet endroit que se tenait en effet, depuis 1926 – et que se tient toujours de nos jours –, tous les ans en début d'année, la traditionnelle *Grüne Woche* (« Semaine verte »), sensiblement équivalente à l'actuel Salon de l'agriculture français. La chasse en faisait partie et y était représentée par de nombreux stands²⁸.



Fig. 5 Le peintre Gerhard Löbenberg (1891-1967), grand « scénographe » de l'exposition.

Mais ce mégalomane qu'était Goering ne pouvait se contenter des installations existantes. Considérant que les bâtiments en place n'étaient pas assez prestigieux pour son exposition internationale de la chasse, il fit appel à l'architecte Ernst Sagebiel (1892-1970) pour agrandir et embellir une partie des locaux du parc des expositions. Proche de Goering, Sagebiel venait en effet de construire en 1934-1935 les bâtiments du ministère de l'Air du Reich (*Reichsluftfahrtministerium*) et construira ensuite le grand aéroport berlinois du Tempelhof. Son style architectural se distinguait du classicisme dorique « officiel » d'Albert Speer (1905-1981) ou de Paul Ludwig Troost (1878-1934) par une certaine modernité teintée de fonctionnalisme. Ainsi, les halls contigus spécialement construits par Sagebiel pour l'exposition



Fig. 6 L'entrée de l'exposition avec la grande figure en bronze du cerf *Raufbold* réalisée par le sculpteur berlinois Johannes Darsow (1877-1946).



Fig. 7 La peinture à l'huile de Löbenberg représentant le grand cerf 22 cors appelé « *Raufbold* », que Goering avait tiré en 1936 à Rominten.



Fig. 8 Le « hall d'honneur » de l'exposition conçu par l'architecte Ernst Sagebiel (1892-1970).

de 1937, à savoir le hall d'entrée, le hall d'honneur et les deux « halls principaux » (*Haupthalle*), étaient nettement marqués par ce style.

Quant à la scénographie proprement dite de l'exposition, bien que Sagebiel y prît part lui aussi, elle fut principalement confiée au peintre Gerhard Löbenberg (1891-1967 ; fig. 5), qui était devenu, au fil des années précédentes, le peintre de chasse officiel de Goering : il avait fait plusieurs portraits du *Reichsjägermeister* en tenue de chasse et représenté de nombreux grands cerfs que Goering avait tirés à Rominten. Si Löbenberg avait, dans sa jeunesse, bien été tenté par un certain impressionnisme – il était alors considéré comme un « sécessionniste » –, il ne tarda pas à se perfectionner dans une peinture animalière plutôt marquée d'un naturalisme assez conventionnel. Sa véritable spécialité était, en fait, la représentation des grands cerfs²⁹.

Ainsi, le parcours muséographique de l'exposition commençait, devant le hall d'entrée, par une gigantesque sculpture en bronze placée sur un grand socle de pierre, réalisée par le sculpteur berlinois Johannes Darsow (1877-1946) et représentant un cerf 22 cors irrégulier – presque le triple de la grandeur nature – que Goering avait tiré en 1936 à Rominten, où le cerf en question avait été baptisé du nom de *Raufbold* (« bagarreur » ; fig. 6). D'ailleurs, Löbenberg avait, lui aussi, réalisé pour l'exposition internationale une peinture à l'huile de grand format (100 x 150 cm) représentant ce même cerf vivant (fig. 7).

Une fois passé le hall d'entrée, le visiteur découvrait le hall d'honneur, sorte de grande nef de cathédrale où, au centre, flottaient en bouquet l'ensemble des drapeaux des nations participant à l'exposition (fig. 8). En se dirigeant vers l'ouest, on entrait directement dans le hall de l'Allemagne, mais en traversant d'abord une salle d'« exposition spéciale »

(*Sonderschau*) où étaient présentés tous les grands trophées provenant d'animaux divers que le *Reichsjägermeister* avait personnellement tirés. Ce n'est qu'ensuite, dans ce hall sur deux niveaux exclusivement consacrés à l'Allemagne, que le visiteur découvrait l'exposition des trophées – surtout de cerfs – allemands, regroupés par grands massifs forestiers. Mais, dans le même hall, une salle (le mot « stand » serait inapproprié) était consacrée aux traditions cynégétiques germaniques, une autre à l'histoire de la chasse allemande, au « gibier des temps anciens » (*Urwild*), dont le bison d'Europe, l'aurochs, l'ours, le loup, le lynx, etc. Quant aux autres salles

de ce hall allemand, elles étaient consacrées à des thèmes un peu plus techniques, comme les statistiques issus des tableaux de chasse annuels allemands, la recherche scientifique dans le domaine cynégétique en Allemagne, les chiens de chasse allemands, la nouvelle organisation de la chasse mise en place par le III^e Reich, etc. Il faut noter qu'en fin de parcours, un autre hall était entièrement consacré à l'Allemagne, avec d'importants dioramas à vocation pédagogique destinés au grand public (« le gibier allemand dans la forêt allemande (*sic*) »), où la propagande était loin d'être absente.

En se dirigeant vers l'est à partir du hall d'honneur, le visiteur découvrait un premier hall dédié aux pays étrangers. Dans l'ordre de visite : la Pologne (comprenant notamment un plan-relief de l'immense territoire de chasse de Bialowieza, que Goering convoitait déjà



Fig. 9 Une partie du stand français avec des trophées d'Afrique et une collection de boutons de vénerie.

avant même l'invasion de la Pologne par l'armée nazie³¹), la Bulgarie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie, la Suède et le Danemark. À l'extrémité est de ce hall, une grande salle était réservée au Conseil international de la chasse (CIC). Puis venaient d'autres salles (ou « sections ») d'une superficie relativement importante comme celles de la Hongrie, de l'Autriche ou de l'Italie. Quant à la France, elle aussi bien représentée – la présidence du CIC était française –, elle exposait non seulement de nombreux trophées d'Afrique ou d'Asie, mais aussi quelques armes anciennes et des accessoires utilisés par les veneurs (notamment une collection de boutons de vénerie), et surtout des œuvres d'art des XVII^e et XVIII^e siècles, comme des peintures de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) ou des tapisseries des Gobelins³² (fig. 9).

D'ailleurs, cette dimension culturelle et artistique de la chasse fut, de manière générale, loin d'être négligée par les organisateurs. C'est ainsi que le hall 4 était entièrement consacré à une « exposition internationale de l'art se rapportant à la chasse » (*Internationale Jagdkunst-Austellung*). En fait, il s'agissait avant tout d'une exposition de peinture doublée de quelques sculptures. Comme aux plus grands trophées de cerfs, des prix et médailles furent attribués aux artistes les plus talentueux. C'est l'adjoint de Scherping à la direction de la corporation des chasseurs du Reich, l'*Oberjägermeister* Friedrich Ostermann (1898-1992), surtout réputé pour ses compétences en matière de chiens de chasse, qui, dans l'ouvrage commémoratif *Waidwerk der Welt*, fut chargé de commenter cette section artistique de l'exposition³³ : louant les mérites de la peinture animalière naturaliste et se référant à plusieurs reprises aux règles intangibles dictées par Hitler dans le domaine de l'art, son commentaire s'efforce évidemment de dénoncer l'art moderne, « dégénéré » et « aux mains des juifs », marqué d'un « bolchevisme artistique » sans lien avec l'« authenticité » du « rapport véritable » qu'entretient le chasseur avec la nature, etc. Ainsi furent primés des artistes fidèles au régime, voire sollicités eux-mêmes pour la scénographie de l'exposition, comme le peintre Gerhard Löbenberg et le sculpteur Johannes Darsow déjà mentionnés ci-dessus, ainsi que le peintre Renz Waller³⁴ (1895-1979), spécialement chargé de la mise en scène de la salle consacrée à la fauconnerie. En d'autres termes, il s'agissait avant tout d'une opération d'autopromotion de l'art cynégétique allemand contemporain, conforme aux vues du régime !

D'ailleurs, dans le parcours muséographique, c'est aussi l'autopromotion de Goering et de la chasse au sein du Reich allemand qui, par les trophées présentés, dominait l'exposition : le visiteur y pénétrait en découvrant les impressionnants trophées des cerfs tirés par le *Reichsjägermeister*, avant de se trouver confronté aux innombrables trophées de grands cervidés tirés par d'autres chasseurs allemands. En fait, c'est avant tout l'effet de masse obtenu par les 12 000 grands trophées de chasse (bois et cornes) présentés au total qui impressionnait les visiteurs à cette exposition de 1937.

Certes, si l'on se réfère aux photos publiées dans *Waidwerk der Welt*, Hitler semblait quelque peu contrarié lors de sa rapide visite de l'exposition effectuée le 6 novembre 1937³⁵. Il est vrai que le Führer n'aimait pas du tout la chasse. Quant à Goebbels, le sinistre « ministre du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande », s'il se montre plutôt jovial sur les photos témoignant de sa visite à l'exposition³⁶, les quelques lignes s'y rapportant dans son *Journal* ne laissent aucun doute sur sa déception, voire son écœurement :

« 17 novembre 1937 (mercredi) :

[...] Visité l'Exposition internationale de la chasse. Les nouveaux bâtiments d'exposition sont très beaux. Mais l'exposition elle-même est une chambre mortuaire. Épouvantable ! La chasse est une cochonnerie ! Tout homme doué de sens esthétique doit éprouver un frisson là devant. Je reviens très déprimé à la maison³⁷. [...] »

Il s'avère que le ministre nazi de la Propagande, lui aussi foncièrement hostile à la chasse, n'avait alors apparemment pas compris les raisons de l'énorme succès – plus d'un demi-million de visiteurs – de cette grande exposition. La multitude jamais égalée de trophées exposés produisait vraisemblablement sur les chasseurs allemands et étrangers le même type d'effet esthétique que celui des gigantesques masses humaines, compactes et bien ordonnées, participant aux grandes manifestations du Parti nazi à Nuremberg : « un spectacle d'une indescriptible beauté », pour reprendre les termes exaltés d'un journaliste du *New York Times*³⁸.

D'ailleurs, il y aurait là toute une réflexion à mener sur le statut esthétique des « trophées de chasse », qui, depuis le milieu du XIX^e siècle – seulement –, correspondent dans les pays germaniques à cette « chasse aux trophées » que l'on dénonce parfois en parlant de « culte du trophée³⁹ ». Dès lors que l'on considère, comme Éric Michaud, que le nazisme oppose à la représentation (la pensée, l'écriture ou la peinture, par exemple) « l'action immédiate », celle de la volonté pure s'effectuant dans un pur présent⁴⁰, l'on serait tenté de comprendre ainsi toute la fascination que ne manquaient pas d'éprouver les chasseurs du Reich – et que la très grande majorité des chasseurs à tir de grand gibier éprouvent aujourd'hui encore – à l'égard d'un grand trophée de cerf par exemple : ses bois sont en effet bien plus qu'une représentation-souvenir (d'un animal tiré ou d'une mémorable partie de chasse), ils constituent la présence même d'un animal vivant ou mort, à la limite plus importante que lui et que l'acte de chasse. C'est le trophée que l'on voit d'abord lorsque l'on vise un cerf. Et c'est son trophée que l'on admire ensuite, que l'on détaille et que l'on touche, avec sa « cotation », ses mensurations et sa « masse », que l'on espère toujours plus grandes... Même si, comme l'explique Peter Reichel en se référant à Jörg Friedrich⁴¹, « toute fascination prend sa racine dans la rétine voilée de la personne fascinée⁴² », cette grande olympiade de trophées de 1937 n'en a pas moins fasciné l'ensemble du monde européen de la chasse. Elle continuera d'ailleurs de le fasciner encore après la Seconde Guerre mondiale, dans la mesure où le CIC confiera à nouveau au responsable de l'organisation de l'exposition internationale de 1937, Ulrich Scherping, le soin d'organiser, en 1954, l'exposition internationale de la chasse et de la pêche sportive, à Düsseldorf⁴³.

Peter Reichel a analysé de façon très pertinente cette fascination qu'a pu exercer le national-socialisme⁴⁴. En développant l'expression de « belle apparence » (*schöner Schein*), Reichel définit les divers moyens utilisés par le régime nazi – notamment le décorum, la mise en scène de manifestations grandioses – pour cacher ses vues les plus sombres, sinistres et violentes. Cette esthétisation de la réalité était, en fait, une condition indispensable à la stabilisation du régime. Andreas Gautschi, biographe spécialiste du *Reichsjägermeister* Goering, nous le précise lorsqu'il relate l'exposition internationale de la chasse de 1937 :

« [...] l'exposition internationale doit, comme d'autres grandes manifestations de cette époque, être considérée comme un soutien de la corporation des chasseurs au régime. Un soutien peut-être involontaire et ignoré de la part de nombreux chasseurs, mais non moins efficace. On pourrait évoquer notamment le grand "hall d'honneur" – dont la longueur semblait infinie –, où, par les étroites fenêtres peintes, se déployait une lumière solennelle, et qui visait à produire sur les visiteurs un effet esthétique grandiose, presque sacré. Entre les gigantesques piliers du bâtiment, se découpaient des niches décorées de feuillage, devant

lesquelles étaient disposés des trophées de cerf montés sur des chevalets et magnifiquement éclairés. Au milieu de ce grand hall, flottait une couronne de drapeaux qui déployaient les couleurs des pays participant à l'exposition⁴⁵. »

Nous serions tentés d'ajouter que, par la verticalité de son éclairage et de son architecture, l'image de ce grand hall d'honneur évoque incontestablement aussi celle de ces grandioses « cathédrales de lumière » qui, le soir venu, s'élevaient au-dessus de la tribune centrale du *Zeppelinfeld*, à Nuremberg, pour éclairer avec solennité les grands rassemblements du Parti nazi⁴⁶.

Cette culture du « superlatif » et du « monumental », toujours présente dans l'esthétique nazie, a évidemment caractérisé aussi ce projet pharaonique de Goering visant à créer à Berlin un « musée de la chasse du Reich » (*Reichsjagdmuseum*). C'est le 14 février 1938 que le *Reichsjägermeister* fit en effet l'annonce de son projet dans le journal officiel interne de la corporation des chasseurs du Reich. Pour Goering, ce projet constituait la suite logique de l'exposition internationale de la chasse qui venait de se dérouler :



Fig. 10 La maquette du projet de « musée de la chasse du Reich » (*Reichsjagdmuseum*) conçue par l'architecte Friedrich Hetzelt (1903-1986). Ce projet ne sera jamais réalisé.

« Celle-ci vient de démontrer, de façon particulièrement convaincante, que l'exercice de la chasse a, au fil des siècles et des millénaires, joué un rôle décisif dans le développement culturel de notre peuple [allemand] et de tous les peuples⁴⁷. »

Aussi chargea-t-il Scherping et son équipe dirigeante du *Reichsbund Deutscher Jägerschaft* de tout mettre en œuvre pour réaliser ce projet de création d'un grand musée de la chasse. Le lieu choisi pour son édification était la forêt de Grunewald, aux abords immédiats de Berlin. Quant aux

objectifs assignés par Goering à ce musée, ils étaient, selon ses propres termes, les suivants :

- rassembler toutes les collections relatives à l'art et à l'histoire de la chasse, de la préhistoire à l'époque contemporaine ;
- constituer un institut de recherche scientifique et technique consacré à la chasse et à la faune sauvage ;
- constituer un centre de formation destiné à tous les chasseurs, mais avant tout à l'éducation cynégétique des jeunes générations ;
- constituer un lieu de rencontre, de convivialité et de « camaraderie », non seulement pour les chasseurs berlinois, mais aussi pour tous les chasseurs allemands ;
- offrir à « l'art cynégétique le plus éminent » [= l'art allemand] une « terre natale » (*Heimat*) ;
- constituer un « monument impérissable à la mémoire de tous ces hommes qui, par leur travail altruiste et désintéressé, ont permis au peuple allemand de conserver une chasse allemande et un gibier allemand⁴⁸ (*sic*) ».

Les plans ainsi qu'une maquette du futur bâtiment furent réalisés par l'architecte berlinois Friedrich Hetzelt⁴⁹ (1903-1986). Mais, quoique bien conforme aux conceptions architecturales néoclassiques d'Albert Speer – et d'Adolf Hitler –, ce « temple cynégétique », immense, massif et compact⁵⁰, qui, selon les objectifs que lui assignait Goering, devait servir de « panthéon » à la chasse allemande, resta à l'état de projet (fig. 10).

Celui-ci ne résistera pas aux exigences budgétaires de la guerre à venir.

NOTES

1. W. Bode, E. Emmert, *Jagdwende. Vom Edelhobby zum ökologischen Handwerk* [1998], Munich, Verlag C.H. Beck, 2000, p. 152.
2. L'expression « olympiade cynégétique » était déjà employée pendant l'exposition et immédiatement après celle-ci (cf. U. Scherping, *Uns blieb das Waidwerk*, Munich et Vienne, BLV, 1958, p. 149).
3. P. Reichel, *La Fascination du nazisme* [1991], traduit de l'allemand, Paris, Odile Jacob, 1993.
4. Cité par U. Scherping, *Waidwerk zwischen den Zeiten*, Berlin et Hambourg, Paul Parey, 1950, p. 46.
5. Cf. Dr. G. Mitzschke, „Entwicklung des deutschen Jagdrechts bis zum Reichsjagdgesetz“ et Dr. Vollbach, „Das Reichsjagdgesetz“, in Deutscher Jagdschutzverband e.V., *Ulrich Scherping und ein halbes Jahrhundert deutscher Jagdgeschichte. Ein Zeit- und Lebensbild*, ouvrage collectif, Berlin et Hambourg, Paul Parey, 1960, p. 32-37 et p. 37-41.
6. Outre l'Allemagne, les pays participant à l'exposition étaient, selon l'ordre alphabétique, les suivants : l'Autriche, la Belgique, la Bulgarie, le Danemark, Dantzig, l'Égypte, l'Estonie, la France, la Grande-Bretagne, la Hongrie, l'Italie, le Japon, la Lettonie, le Luxembourg, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, la Roumanie, la Suède, la Tchécoslovaquie et la Yougoslavie.
7. Cf. le petit — mais volumineux (400 pages !) — catalogue et guide de l'exposition, *Amtlicher Führer und Katalog zur Internationalen Jagdaustellung-Berlin 1937*, Neudamm, J. Neumann, 1937, et le grand et luxueux ouvrage de commémoration de plus de 480 pages, au format 35 x 27 cm, richement illustré et relié, *Waidwerk der Welt. Erinnerungswerk an die Internationale Jagdaustellung Berlin 1937, 2.-28. November*, Berlin, Paul Parey, 1938. Les deux ouvrages furent édités à l'initiative de la Corporation des chasseurs allemands du Reich (*Reichsbund Deutsche Jägerschaft*), considérée comme l'organisatrice officielle de la manifestation.
8. *Waidwerk der Welt*, *op. cit.*, p. 15 (traduction Gilbert Titeux).
9. Cf. W. Rieck, « Die Internationale Jagdaustellung Berlin 1937 », in *Ulrich Scherping und ein halbes Jahrhundert deutscher Jagdgeschichte*, publié par le Deutscher Jagdschutzverband e.V., Hambourg et Berlin, Paul Parey, 1960, p. 42-52.
10. *Ibid.*, p. 43 (traduction Gilbert Titeux).
11. Herbert Nadler (1883-1951), chasseur hongrois et directeur du jardin botanique et zoologique de Budapest, avait établi en 1925 le premier système — ensemble de critères — de mensuration et d'évaluation des trophées de cerfs.
12. On rapporte que Scherping, qui, dans le cadre de la préparation de l'exposition, supervisait lui-même l'ensemble des commissions d'évaluation des trophées, considérait que la « formule de Prague » se révélait trop désavantageuse pour les cerfs allemands (cf. Walter Rieck, *op. cit.*, p. 45).
13. D. Irving, *Goering*, t.1, *Le Complice d'Hitler (1933-1939)* [1998], traduit de l'anglais, Paris, Albin Michel, 1991, p. 197.
14. Un témoignage précis et détaillé de ce programme de réceptions et de festivités nous est donné dans un livre à paraître à Paris, aux Éditions de Montbel, consacré au château de Montpoupon et à l'histoire de son équipage de vénerie. Une quarantaine de membres de la Société de vénerie, avec des piqueurs et cinquante chiens, s'étaient en effet rendus à Berlin. Ainsi les maîtres d'équipage, leurs épouses et leurs boutons faisaient partie de l'importante délégation française invitée aux diverses manifestations, réceptions et festivités organisées dans le cadre de l'exposition.
15. Cité in *Waidwerk der Welt*, *op. cit.*, p. 24 (traduction Gilbert Titeux).
16. Parmi les diverses décisions prises lors de cette assemblée du CIC figurait notamment l'adoption de la nouvelle formule de mensuration des trophées de cerfs mise en application à partir de l'exposition internationale de Berlin.
17. *Waidwerk der Welt*, *op. cit.*, p. 24 (traduction Gilbert Titeux).
18. Il faut rappeler que Goering était aussi le ministre de l'Aviation du Reich.
19. *Waidwerk der Welt*, *op. cit.*, p. 17 (traduction Gilbert Titeux).
20. Cf. V. Knopf et S. Martens, *Görings Reich. Der Reichsjägermeister in der Schorfheide*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 2012, p. 87-89 ; et Burghard Cielsa - Helmut Suter, *Jagd und Macht, Die Geschichte des Jagdreviers Schorfheide*, Berlin, be.bra Verlag, 2013, p. 163-165.
21. Cf. A. Gautschi, *Der Reichsjägermeister. Fakten und Legenden um Hermann Göring*, Hanstedt, Nimrod, 2000, p. 140-145 ; et U. Neumärker et V. Knopf, *Görings Revier. Der Reichsjägermeister in der Rominter Heide*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 1912, p. 93-99.

22. Cf. sir N. Henderson, *Deux ans avec Hitler*, traduit de l'anglais, Paris, Flammarion, 1940, p. 83-99.
23. Cf. Andreas Gautschi, *op. cit.*, p. 140-141.
24. sir N. Henderson, *op. cit.*, p. 90.
25. Edward Frederick Lindley Wood (1881-1959), comte d'Halifax, était un personnage politique de premier plan dans les années 1930 en Grande-Bretagne. Ministre des Affaires étrangères au moment des accords de Munich (1938), il sera considéré comme l'un des architectes de la politique d'apaisement avec l'Allemagne nazie avant le début de la Seconde Guerre mondiale.
26. Après avoir été ambassadeur d'Allemagne à Rome puis à Londres de 1930 à 1932, le baron Konstantin von Neurath (1873-1956) fut le ministre des Affaires étrangères des gouvernements successifs de Franz von Papen, Kurt von Schleicher et d'Adolf Hitler. Il le restera jusqu'en 1938.
27. A. François-Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931-Octobre 1938*, Paris, Flammarion, 1946, p. 277-278.
28. Cf. *50 Jahre Grüne Woche Berlin. Eine Ausstellung geht mit der Zeit*, Berlin, AMK, 1976.
29. Cf. Christoph Hinkelmann, Jörn Barfod et Hartmut M.F. Syskowski, *Natur und Jagd in der Malerei von Gerhard Löbenberg*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 2004.
30. En fait, Goering avait, de façon tout à fait scandaleuse, tiré ce cerf le 6 février 1936, c'est-à-dire en période de fermeture de la chasse ! Une fois l'exposition terminée, il fit installer la sculpture dans la cour de sa résidence secondaire de Carinhall. Et, après la Seconde Guerre mondiale, elle sera installée d'abord dans le parc du château de Sans-Souci, à Potsdam, avant d'être déplacée dans le jardin zoologique de Berlin-Friedrichsfelde, où elle figure encore aujourd'hui.
31. Lors de sa première visite de l'exposition, avant l'inauguration, Goering présenta en le commentant ce grand plan-relief de Bialowieza. Une photo prise à cette occasion figure dans l'ouvrage commémoratif *Waidwerk der Welt (op. cit.)*. Mais on y a effacé la cravache que tenait en main le Reichsjägermeister et qu'il faisait glisser, avec une mine de circonstance, sur le plan-relief, comme si Bialowieza lui appartenait déjà... La photo originale — où la cravache est bien visible — est conservée à la bibliothèque de l'institut de la chasse et de la biologie du gibier de l'Université de Göttingen.
32. Un catalogue français des 396 œuvres, trophées et objets divers exposés par la France à l'exposition de Berlin fut publié en 1937. Broché et agrafé, au format 28 x 22,5 cm, ce document ne comporte que 40 pages et 8 planches hors texte. Sa couverture porte le titre suivant : « Exposition internationale de la chasse, Berlin 1937. Participation française organisée sous le haut patronage du Gouvernement (Décret du 27 juillet 1937) ». En première page, on peut lire que le commissaire général du gouvernement était M. Maxime Ducrocq, président du Conseil International de la Chasse et président du Saint-Hubert Club de France, et que le comité d'organisation était présidé par M. André François-Poncet, ambassadeur de France, et que son secrétaire général était M. Guillaume Janneau, administrateur du Mobilier national et des Manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de Beauvais.
33. Cf. *Waidwerk der Welt, op. cit.*, p. 329-333.
34. Cf. H. Richter, *Renz Waller : Maler, Falkner, Schriftsteller. Eine Biographie*, Düsseldorf, Zollhaus Verlag, 1985.
35. Cf. *Waidwerk der Welt, op. cit.*, p. 16-17.
36. *Ibid.*, p. 18.
37. J. Goebbels, *Journal 1933-1939*, traduit de l'allemand, Paris, Tallandier, 2007.
38. P. Reichel, *op. cit.*, p. 122.
39. Cf. Dietrich Stahl, „Jagdtrophäen und Trophäenjagd“, in *Wild. Lebendige Umwelt. Probleme von Jagd, Tierschutz und Ökologie geschichtlich dargestellt und dokumentiert*, Fribourg et Munich, Verlag Karl Alber, 1979, p. 265-289 ; et Hubertus Hiller, „Weidgerechtigkeit und Trophäen“, in *Jäger und Jagd. Zur Entwicklung des Jagdwesens in Deutschland zwischen 1848 und 1914 - Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte*, Band 2, Münster, Waxmann, 2003, p. 140-148 ; et R. Hennig, „Die Trophäe als jagdliches Erinnerungsstück“, in *Die Jagdtrophäe*, Hanovre, Landbuch-Verlag, 1986, p. 9-27.
40. Cf. E. Michaud, « Nazisme et représentation », in *Critique* n° 487, décembre 1987, p. 1019-1034 ; et, du même auteur, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des Images, 1996.
41. Cf. J. Friedrich, in *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht. Aesthetische Faszination im Faschismus“*, Berlin, 1988, p. 63-64 ; et le catalogue de l'exposition du même nom, présentée du 1^{er} avril au 17 mai 1987 au Kunstquartier Ackerstrasse, à Berlin-Wedding, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1987.

42. P. Reichel, *op. cit.*, p. 17.
43. Là aussi, un volumineux ouvrage de commémoration sera publié un an après l'exposition, sous la direction rédactionnelle du directeur général du Deutscher Jagdschutzverband : Ulrich Scherping. Cf. *Jagd und Hege in aller Welt. Erinnerungswerk an die internationale Ausstellung Jagd und Sportfischerei Düsseldorf 1954*, Düsseldorf, Verlag Heinzwolf Kölzig, 1955.
44. Il faudrait mentionner aussi l'étude intitulée « Fascinant fascisme. Leni Riefenstahl » que Susan Sontag a publiée dans le tome IX de ses œuvres complètes, *Sous le signe de Saturne* [1974], traduit de l'anglais (États-Unis), Paris, Christian Bourgois, 2013.
45. A. Gautschi, *op. cit.*, p. 88 (traduction Gilbert Titeux).
46. Cf. M. Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
47. Cité par Andreas Gautschi, *ibid.*, p. 247 (traduction Gilbert Titeux).
48. *Ibid.* (traduction Gilbert Titeux).
49. C'est aussi Friedrich Hetzelt qui construisit le pavillon de chasse de Goering à Rominten, ainsi que sa grande résidence secondaire « Carinhall » dans la Schorfheide. Il fut aussi associé par Albert Speer au plan général de transformation de Berlin et à la reconstruction de plusieurs villes allemandes détruites par les bombardements alliés. À Berlin, Hetzelt a notamment construit la nouvelle ambassade d'Italie, dont le bâtiment au style néoclassique est toujours visible aujourd'hui.
50. Une reproduction d'une photo de la maquette du *Reichsjagdmuseum* réalisée par Friedrich Hetzelt figure dans l'ouvrage de M. G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopedie der Kunst im Dritten Reich*, t. 3/1 *Architektur*, Tübingen, Grabert Verlag, 1995, photo n° 314.

DÉBAT

CLAUDE D'ANTHENAISE

Il me paraît intéressant de voir comment, dans le contexte d'extrême tension diplomatique de l'immédiat avant-guerre, chaque nation s'est efforcée de faire belle figure et d'exister face à la puissance de l'Allemagne manifestée par la profusion et la qualité des trophées exposés. La France fait le choix d'exposer la vénerie à un moment où elle est interdite en Allemagne. Déjà la monarchie française, ne disposant pas de l'abondance de gibier dont bénéficiaient les royaumes voisins, avait élu la vénerie comme modèle des chasses officielles tandis que les princes allemands privilégiaient les hécatombes et autres modes de chasse beaucoup plus meurtriers. À Berlin s'affrontent deux conceptions différentes de l'exposition cynégétique : les Allemands qui présentent le maximum de trophées en même temps que de la peinture animalière datant du XIX^e siècle ou contemporaine, et les Français qui présentent essentiellement l'art du XVIII^e siècle avec de rares exemples de peintures plus récentes. Je formulerai une autre remarque : hormis l'aspect nationaliste, le programme du musée cynégétique de Berlin est similaire aux objectifs que François Sommer vise dans son projet de fondation : présenter les apports de la chasse dans la civilisation à travers la constitution d'un musée, assurer une mission pédagogique sur les pratiques de chasse et développer une dimension sociale incarnée par le Club de la Maison de la chasse.

GILBERT TITEUX

Le stand français était exclusivement doté d'objets de type trophées coloniaux (Afrique et Asie) ou liés à la vénerie. Il y avait un parti pris avec la considération que la chasse en France qui méritait d'être présentée était la vénerie, et c'est par elle qu'elle se distinguait des autres pays.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Ce qui me paraît fondamental est l'opposition parmi les dignitaires nazis entre les partisans de la chasse comme Goering et les adversaires qui sont les animalistes et végétariens qu'étaient Hitler et Goebbels. Cela est important dans la relation qu'ils entretiennent avec les animaux et la nature. L'emblématique du cerf est essentielle, c'est l'animal chassé par excellence, alors que dans d'autres zones géographiques, comme dans le sud de la France, ce sera davantage le petit gibier. Le cerf est un animal fondamental. En Amérique, il n'y avait pas d'élevage, hormis le cas marginal des camélidés andins, et le cerf était, avec le bison, l'animal majeur. Au Mexique, quand les Espagnols colonisent avec leurs chevaux et leurs bœufs, les Indiens appellent ces animaux « cerfs » ; il y a une identification du cheval et du bœuf au cerf qui a déterminé toute la relation à l'élevage où le cerf joue un rôle de médiateur. C'est un vrai paradoxe pour les Européens, qui considèrent le cerf comme un animal de chasse par excellence, donc sauvage, opposé au domestique. Les Amérindiens, par l'intermédiaire du cerf, font le lien entre le sauvage et l'animal domestique de l'élevage. Ce lien passe par les techniques cynégétiques de piégeage, en particulier ; l'origine du lasso, qui va devenir l'instrument des vachers américains, se trouve dans ces pièges. Le piégeage du cerf ou de l'élan est un paradigme cynégétique, au moins depuis le Canada jusqu'à la Més-Amérique.

GILBERT TITEUX

En 1937, on était arrivés à une apogée de la chasse au trophée. Un historien allemand a écrit un texte intitulé *Jagdtrophäen und Trophäenjagd*, « Trophées de chasse et chasse aux trophées », dans lequel il montre que cette chasse aux trophées a démarré tardivement. Auparavant, il y avait des trophées de chasse, comme à Moritzburg, et dans les châteaux français, on trouvait des trophées de chasse, mais la chasse aux trophées a démarré quand la chasse « bourgeoise » a commencé à se développer au milieu du XIX^e siècle. Il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont la chasse aux trophées s'est développée. Mes recherches m'ont ouvert les yeux sur l'importance en France de la chasse à tir du grand gibier et la façon dont elle est devenue, depuis la Seconde Guerre mondiale et depuis cette exposition, grâce à l'Association nationale des chasseurs de grand gibier (ANCGG), une chasse aux trophées. On chasse le cerf car on rêve du trophée de cerf. Le trophée, pour le chasseur de grand gibier, en Allemagne, en France, et dans beaucoup d'autres pays d'Europe, est plus qu'un souvenir, c'est autre chose qu'une représentation, c'est un autre objet. Quand on observe les chasseurs de grand gibier dans les expositions de trophées, on décèle que dans le trophée subsiste une présence qui est autre chose que de la représentation. Dans le nazisme il y a un culte de la présence. Un trophée ne relève pas de la métaphore, mais de la métonymie, une partie de quelque chose, qui est un moment de chasse, qui est une partie de vie, sa propre présence.

SERGIO DALLA BERNARDINA

Pour quelles raisons, morale et idéologique, a-t-on interdit la vénerie en Allemagne ?

GILBERT TITEUX

J'ai évoqué cela lors du colloque « La vénerie dans les arts », au cours duquel j'ai présenté l'évolution de la vénerie en Allemagne. M'étant intéressé à son histoire, j'ai montré que la vénerie avait quelque chose d'excessif, de dispendieux, que n'avait pas la chasse aux toiles qui pourtant requiert de l'argent, de l'énergie... La vénerie a été considérée à un moment comme un mode de chasse typiquement français, c'était le cas au XVIII^e siècle, on parlait de « la chasse française » alors que « la chasse allemande » était la chasse aux toiles, puis la chasse française a été doucement abandonnée. Au moment de l'arrivée des nazis, très peu la pratiquaient, même si Guillaume II chassait un peu au début du siècle. Goethe la condamnait déjà en disant qu'elle était dangereuse, excessive, passionnelle. Je me permets un raccourci : elle ne permettait pas de contenir les passions, elle exacerbait ces passions.

BIBLIOGRAPHIE

- M. Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- W. Bode, E. Emmert, *Jagdwende. Vom Edelhobby zum ökologischen Handwerk* [1998], Munich, C.H. Beck, 2000.
- B. Cielsa, H. Suter, *Jagd und Macht, Die Geschichte des Jagdreviers Schorfheide*, Berlin, be.bra Verlag, 2013.
- M. G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopedie der Kunst im Dritten Reich*, t. 3/1 Architektur, Tübingen, Grabert Verlag, 1995.
- Deutscher Jagdschutzverband e.V., *Ulrich Scherping und ein halbes Jahrhundert deutscher Jagdgeschichte. Ein Zeit- und Lebensbild*, ouvrage collectif, Berlin et Hambourg, Paul Parey, 1960.
- Deutscher Jagdschutzverband, *Jagd und Hege in aller Welt. Erinnerungswerk an die internationale Ausstellung Jagd und Sportfischerei Düsseldorf 1954*, Düsseldorf, Heinzwolf Kölzig, 1955.
- A. François-Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931-Octobre 1938*, Paris, Flammarion, 1946.
- A. Gautschi, *Der Reichsjägermeister. Fakten und Legenden um Hermann Göring*, Hanstedt, Nimrod, 2000.
- J. Goebbels, *Journal 1933-1939*, traduit de l'allemand, Paris, Tallandier, 2007.
- N. Henderson (sir), *Deux ans avec Hitler*, traduit de l'anglais, Paris, Flammarion, 1940.
- R. Hennig, *Die Jagdtrophäe*, Hanovre, Landbuch-Verlag, 1986.
- H. Hiller, „Weidgerechtigkeit und Trophäen“, in *Jäger und Jagd. Zur Entwicklung des Jagdwesens in Deutschland zwischen 1848 und 1914 - Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte*, Band 2, Münster, Waxmann, 2003, p. 140-148.
- C. Hinkelmann, J. Barfod, H. Syskowski, *Natur und Jagd in der Malerei von Gerhard Löbenberg*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 2004.
- D. Irving, *Goering*, t.1, *Le Complice d'Hitler (1933-1939)* [1998], traduit de l'anglais, Paris, Albin Michel, 1991.
- V. Knopf, S. Martens, *Görings Reich. Der Reichsjägermeister in der Schorfheide*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 2012.
- E. Michaud, « Nazisme et représentation », in *Critique* n° 487, décembre 1987, p. 101-103.
- E. Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des Images, 1996.
- U. Neumärker, V. Knopf, *Görings Revier. Der Reichsjägermeister in der Rominter Heide*, Melsungen, Neumann-Neudamm, 2012.
- P. Reichel, *La Fascination du nazisme* [1991], traduit de l'allemand, Paris, Odile Jacob, 1993.
- Reichsbund Deutsche Jägerschaft, *Waidwerk der Welt. Erinnerungswerk an die Internationale Jagdausstellung Berlin 1937, 2.-28. November*, Berlin, Paul Parey, 1938.
- U. Scherping, *Uns blieb das Waidwerk*, Munich et Vienne, BLV, 1958.
- U. Scherping, *Waidwerk zwischen den Zeiten*, Berlin et Hambourg, Paul Parey, 1950.
- S. Sontag, « Fascinant fascisme. Leni Riefenstahl », in *Sous le signe de Saturne* [1974], traduit de l'anglais (États-Unis), Paris, Christian Bourgois, 2013.
- D. Stahl, „Jagdtrophäen und Trophäenjagd“, in *Wild. Lebendige Umwelt. Probleme von Jagd, Tierschutz und Ökologie geschichtlich dargestellt und dokumentiert*, Fribourg et Munich, Karl Alber, 1979, p. 265-289.

HUNTING: RIGHT OR WRONG

THE ROYAL ARMOURIES EXPERIENCE

MARK MURRAY-FLUTTER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Cette communication portera sur l'organisation muséographique de la galerie cynégétique de la Royal Armouries à Leeds et son agencement chronologique, de la chasse médiévale à la chasse à tir en passant par la chasse au grand gibier et la chasse commerciale. Elle portera aussi sur les techniques muséographiques employées, combinant les approches thématique et chronologique, ainsi que la sélection des objets cynégétiques illustrant le parcours. On s'interrogera sur les enjeux auxquels la Royal Armouries a dû faire face pour témoigner de la pratique de la chasse dans le contexte globalement hostile de la Grande-Bretagne des années 1990. Sa riche collection en armes et armures sera brièvement présentée : aux objets luxueux destinés à la chasse répondent les armes plus simples à vocation militaire. Enfin, l'évocation du nouveau projet muséographique permettra de préciser la manière de traiter la chasse en fonction de l'évolution des sensibilités et des nouveaux enjeux.

This talk will focus on the museographical organization of the hunting gallery of Royal Armouries in Leeds and its chronological layout, from medieval hunting, to shooting, big game hunting or commercial hunting. It will also outline the display techniques used, combining both a thematic and a chronological approach, and explain the choice of hunting objects to illustrate the storyline. Secondly, the talk will address the challenges facing the Royal Armouries of exhibiting hunting practices in the hostile environment of the 1990s. The talk will briefly present the Royal Armouries' rich collection of hunting-related arms and armours, a number of which are fabulous luxury examples, others being more mundane weapons of war. Finally, the talk will finish with a brief outline on how hunting can be displayed in the future, taking into account the evolution of public perceptions and new challenges.

À PROPOS DE MARK MURRAY-FLUTTER



Mark Murray-Flutter est conservateur en chef du département d'armes et armes à feu de la Royal Armouries de Leeds. Il a été en charge du déplacement de la galerie de chasse du nouveau musée à Leeds en 1996. Précédemment, il a travaillé en tant que conservateur responsable de la thématique « Sport et chasse » au sein du département des armes et armes à feu de la Royal Armouries, hébergé dans la tour de Londres. Il a obtenu une licence d'histoire et de relations internationales à l'université de Virginie et un master de muséologie à l'University College de Londres.

Mark Murray Flutter is Senior Curator for Firearms & Weapons at the Royal Armouries in Leeds. He was responsible for the delivery of the Hunting gallery in the new museum in Leeds in 1996. Previously, Mark worked as Sporting & Hunting Curator in the Firearms and Weapons Department of the Royal Armouries at the Tower of London and subsequently in Leeds. He obtained a BA in History and International relations from the University of Virginia and a MA in Museum Studies from University College, London.

L'INTERVENTION

Telling the story of the hunt in a museum context has become a greater challenge in the later 20th century and the 21st century than it had been in the mid-20th century. The passions, both for and against, have become more polarised and stark and it is in this emotive environment that museums such as the Royal Armouries have had to navigate displaying their hunting-related. An example of the type of reaction to our collection has been the advice not to display anything, in order not to cause offence, obviously advice we cannot accept as we believe firmly that the hunting collections should be displayed. When designing the new Royal Armouries museum in Leeds in the 1990s, we had to find a new way to show our hunting collection and now, after 20 years, and in the first stage of a re-display, the challenges are with us once again and have not diminished.

Since the time of Henry VIII, contemporary of Francois I, the Royal Armouries has been collecting weapons associated with both the hunting field and target sports, be they firearms, crossbows, swords or even staff weapons. As a museum of Arms and Armour, we concentrate on the actual weapons of the hunt, not other hunting traditions and accoutrements such as hunting with hounds, hunting music and hunting art, but we do cover commercial hunting such as wildfowling or whaling.

Since the 16th century most of the hunting weapons collected by the museum have been either historically important or of unrivalled quality such as the French silver-barrelled sporting gun of about 1680 by Pirabe¹ or the Italian decorated Boar Spear of about 1600². As a consequence the early collection was really only representative of high quality luxury examples of hunting weapons. These weapons, when displayed, were shown as examples of the decorative arts, in itself an excellent and worthy topic but one largely irrelevant to the everyday weapons of the hunt.

Until 1995 the Royal Armouries displayed its hunting weapons in a Hunting gallery in the Tower of London. It was when this gallery was being created in the early 1970s that the museum recognised the need to collect a broader range of hunting weapons and ephemera to cover areas of the hunting story that previously had not been represented, especially those where highly decorated items were not traditionally found, such as whaling or wildfowling. As this gallery had restricted space the themes had to be broad. It was designed by the late Howard Blackmore³, then the Deputy Master of the Armouries. He took the view that the themes should represent the main hunting traditions; bird hunting, small game hunting, big game hunting and commercial hunting. Howard and his colleagues were in the enviable position of being able to tell the story they wished—*The Weapons of the Hunt*—without too much concern as to any negative reaction from the general public, the 1970s being a different era to today or indeed to the 1990s when the current Hunting gallery was designed. The public was much more accepting of hunting traditions and as a result, of the weapons used.

THE LEEDS MUSEUM

When designing the Leeds museum in the early 1990s, the location of which had as yet to be chosen, some elements had to be decided upon early, two of which were the general layout and the number of galleries. There were to be five galleries on four floors to tell the story of Arms and Armour, stories that crossed countries and spanned time. The really key debate centred on whether the story should be chronological or thematic, as the choice would govern the whole design philosophy throughout the entire building. The decision was taken to tell a thematic story with the five galleries devoted to five Arms and Armour themes; War, Tournament, the Orient, Self Defence and for me the most important, Hunting. The big decision having been taken meant that the individual galleries, including the Hunting gallery, had also to be designed in a similar thematic way. The question therefore was which stories to tell and how.

THE CHALLENGE

The way that hunting was viewed in the 1990s had changed quite dramatically from the views of the 1970s when the Hunting gallery at the Tower was installed, the easier acceptance of sport hunting was gone. Now hunting, in all its forms was being viewed as a highly divisive activity, which in the climate of the time; post Cold War, with increased concerns for animal welfare and the growth in concern about ecology and the conservation of the planet, could and did raise passions, especially in this country, which traditionally has stricter controls on the possession and use of firearms than in the rest of Europe. Today it is no different; indeed the range of concerns and depth of passion has increased.

As museum professionals responsible for caring for, displaying and interpreting hunting collections, we need to be aware of these passions and more importantly we have to identify what the issues are that power these passions. Back in 1991, during the concept and design phase we were already acutely aware of them. The challenge was how to address them while bearing in mind that the new gallery had to be populated with exhibits, the question therefore was how to tackle its layout and storyline knowing that, for us, hunting is a fundamental theme in the story of Arms and Armour. Therefore there were two key aspects that needed to be considered, both dependent on the other, the story and the 'feel'; how the gallery was going to look. The story could be much more powerful if the gallery design and the feel supporting it was created sympathetically.

Before I could finalise our story and choose the themes I wished to illustrate, we had to debate among ourselves the issues that surround hunting as a sport. As mentioned before the subject can and does raise passions among all strata of society, especially about its validity in a modern enlightened society, in many ways it mirrors the current debates around the use of force—military power—to further national desires or goals. In the military context surely we, as enlightened human beings, should be able to solve issues without resorting to violence? Likewise should we indulge ourselves in the pursuit of animals or birds with the intent of killing them in the name of pleasure or sport? This was the question we had to debate while at the same time remembering that many of the hunting weapons in our collection had been specifically designed for the pursuit of a particular game or quarry.

We quickly realised that we lacked informed knowledge about the issues surrounding hunting in the early 1990s—we needed help and advice. To help us I asked a number of organisations and individuals in the UK involved in the hunting debate, from across the political spectrum, to come to the Tower of London to both debate with us the pros and cons of hunting and to give us the benefit of their views and knowledge. It was a very intense day with much heated debate and many loud voices, but by the end they had left us with much to ponder on as they all had cogent arguments for their particular point of view.

The League Against Cruel Sports⁴ held the view that all forms of hunting for sport should be banned absolutely as being barbaric and cruel—there was no room for compromise. The British Shooting Sports Council⁵ argued that hunting and shooting helped to maintain the rural landscape and economy, that by its very existence as a sport it helped to manage wildlife and countryside. The World Wildlife Fund for Nature⁶ told us about wildlife management in Africa and Asia, how hunting and conservation at times can help each other maintain an ecological balance between nature, wildlife and man.

What we discovered was that it would be very difficult to address all these issues through traditional static displays, while at the same time trying to explain the historical contexts from which the objects came. We eventually arrived at the conclusion that those issues that raised the most passions, such as: hunting is cruel and should be banned or hunting forms part of the natural life cycle and is embedded in many societies as a natural activity, could



Fig. 1 Backboard for the Stag hunting case by Richard Duffield
© Royal Armouries

be best addressed through techniques other than static displays, such as films, dioramas and interpreters, all three of which play an important part in telling the hunting story at the Royal Armouries.

What had now become obvious to myself and my colleagues was that the one thing that static case based displays could achieve was to explain to the visitor the diversity and historical context of the weapons associated with hunting or sport, in other words we could use the static displays to break down hunting into a number of definable types and thus be able to show our collection in a historical context and to imply its historical use.

The decision was therefore taken to design and construct the gallery around factual themes and to leave the thought provoking elements to films, dioramas and to the, then new concept, gallery interpreters; a corps of actors employed to explain aspects of hunting through drama, usually in the first person. This was also the only gallery in which we had the opportunity to display a number of our objects not only as hunting weapons, but due to their magnificence, as works of art.

Before laying out the design plan for the gallery, it is worth emphasising that the Hunting gallery in the Leeds museum has a completely different feel and ambience from the other four galleries. Partly this can be attributed to the fact that the gallery is the only one that is naturally lit from above, but more importantly it is the only gallery that uses original commissioned art work, in this case by the wildlife and landscape artist Richard Duffield⁷, as case back drops to provide many showcases with an unique contextual feel for the objects they support. This idea was deliberately chosen to give the gallery a very colourful and lively feel and to enable it to support the large number of decorated weapons we intended to show. We had decided to tell our story through the medium of art (fig. 1).



Fig. 2 Hunting Gallery central octagon with Claude Lorrain inspired mural by Richard Duffield
© Royal Armouries

THE GALLERY

The gallery was designed with a rough timeline running through it, beginning with early humans and ending with modern target shooting. Each showcase was also designed with a stand alone theme within the timeline, with one or two cases deliberately set out of sequence in order to highlight their particular subject matter. To help the visitor visually appreciate the timeline we built within the gallery three architectural octagons that are constructed and decorated in three distinctive design styles that mirror those used in the 17th, 18th, and 19th centuries, so that as the visitors walk through the gallery they get a feel of walking through time. The first octagon, which contains a cinema, is built in

the Renaissance style associated with English architect Robert Smythson⁸. The second is constructed of green painted trellis screens reminiscent of those used in the 18th century by such English landscape architects as Humphry Repton⁹. The interior of this octagon is decorated with four landscape panels specially commissioned in the style of Claude Lorrain¹⁰ (fig. 2). The third octagon is pastiche representation of an English 19th century country house gun-room. It is executed in a neo-gothic style reminiscent of the gun-rooms at Eaton Hall and Alton Towers¹¹. It is in this area that the actors perform their interpretations.

The rest of the gallery is taken up with themed showcases on two floors. The first of which is that of hunting by early man, a theme I chose to provide a starting point for the visitor. The next is falconry; although falcons are not weapons they have for thousands of years been used for hunting. We also had the advantage of supporting this theme with live demonstrations with birds and their equipment in the tilt yard, our outdoor demonstration area. Following

falconry are the themes of boar hunting, the renaissance hunt, game bird shooting, stag hunting, hunting in America, hunting in Africa (Big Game hunting), hunting in India and spear fishing. All these themes could be well illustrated by weapons in the collection. The sporting themes I chose were those of target shooting, archery, air gunning and clay pigeon shooting. We also decided to use the 18th century octagon to display our best, most luxurious and magnificent weapons with no other purpose than as *objets d'art*, and with the backdrop of the Claude Lorrain inspired panels they are seen as such.



Fig. 3 Hunting Gallery Whaling display
© Royal Armouries

There were two further themes I was anxious to include, both of which represent commercial hunting; puntgunning and whaling, both emotive subjects, especially whaling. But both well represented by the collection. We were also able to include themes on gunmaking (a showcase of objects kindly provided by the great London gunmaker, Holland & Holland) and one on crossbows, to take account of our extensive collection of crossbows. Through the static displays we have not attempted to directly address any of the hunting issues, what we hoped to have achieved is for the visitor to have acquired a solid factual knowledge as to what was used for hunting or sport and why. From this they can draw their own conclusions. This was particularly true of the whaling display (fig. 3), which we knew would be controversial. What we wanted to do here was to show what was used for hunting whales, when, and why. At no point would we express an opinion as to whether it was good or bad, we believed it was for the visitor to decide, we provided the historical facts for that decision.



Fig. 4 Tiger Hunt diorama
© Royal Armouries

In order to address the controversies about hunting and to give our audience a flavour of them we used the mediums of film, dioramas and interpretations. Two commissioned films are devoted to conservation, one on the plight of the African elephant and the other on English countryside conservation and the role that shooting plays. In order to provide a sense of theatre for the visitor we installed five dioramas on the theme of hunting; the tiger hunt (fig. 4), the rhino hunt, the pig sticker, the chamois hunt and the wildfowler, all very theatrical in design and incorporating real objects. Lastly our corps of interpreters developed a number of presentations, mostly in the first person about hunting in the belief that by bringing hunting alive the visitor would better understand the weapons of the hunt.

Ultimately what I and my colleagues felt was that the best way to explain and interpret the subject of hunting, was to provide the visitor with facts, historical context and an idea of the issues, so they could construct a more informed opinion, be it positive or negative. It is my view that we are not here to either promote or condemn hunting, but to provide information and to display the weapons used throughout history.

THE FUTURE

After 20 years the Leeds galleries are due renewal so the challenge now facing us is how to display hunting in the 21st century. I think it is fair to say that any re-display is likely to be chronological with all the original themes from the 1990s mixed up. This means that when we design an 18th century display we will include military weapons, sporting weapons, decorated weapons, the Orient and armour, all within the same gallery and their own themed cases. This concept will allow design influences and parallels to be drawn from the different Arms and Armour based disciplines; sporting, military or oriental. In terms of hunting a story such as game bird shooting spans the 17th century to the present day and in the proposed chronological display will span four different galleries. This will allow me to explain for example how the invention of the percussion system started on the sporting field and leapt over into the military field.

As we are proposing to adopt a more didactic approach, we intend to commission audience research, a key tool in modern museum design, to gauge the level of acceptance of the hunting story, not in order to avoid the issues but to help us understand public's perceptions of the relationship between hunting and other Arms & Armour themes. It is this relationship which will drive the display narrative, gallery by gallery. I also feel that explaining the likely controversies surrounding the hunting story is best served through the use of modern digital assets to explain issues and solutions. It is on these modern platforms that we can expand on the issues. Indeed we could invite the public to participate, an excellent way to engage with the visitor. Gallery showcases are for objects.

NOTES

1. Royal Armouries, Leeds, inv. XII.1690, French sporting gun by Bertrand Piraupe (fl.1663-1724), about 1685. Believed to be a gift from Louis XIV to the Duke of Richmond and Lennox. It raised a world record price of 2,100 guineas when acquired in 1958.
2. Royal Armouries, Leeds, inv. VII.81, Italian Boar Spear, early 17th century. Highly decorated and now attributed to Gasparo Molo (1567-1640), a goldsmith and medallist who spent much of his time working for the Medici family in Florence.
3. Howard Blackmore (1917-1999), a leading authority on the history of firearms in Britain and on London gunmakers. He joined the Armouries staff in 1967, retiring in 1981 as Deputy Master. Two of his more significant works were; Royal Sporting Guns at Windsor (1968) and Hunting Weapons (1971).
4. The League Against Cruel Sports is an animal welfare charity founded in Great Britain in 1924 by Amos and Ernest Bell with the following guiding principle: 'That it is iniquitous to inflict suffering, either directly or indirectly, upon sentient animals for the purposes of sport.' They have been instrumental in the regulation of greyhound racing, the banning of fox hunting with dogs and campaign against game bird shooting and trophy hunting.
5. The British Shooting Sports Council is an umbrella organisation set up in the 1960s which brings together Britain's twelve major shooting associations to achieve consensus positions on political and legislative issues that affect shooting sports. Key members are: The British Association for Shooting and Conservation, The National Rifle Association, The Countryside Alliance and the Sportsman's Association.
6. The World Wildlife Fund for Nature is an international non-governmental organisation founded in 1961 in Switzerland and is dedicated to the issues of conservation, research and restoration of the environment. It is particularly concerned in developing a future in which humans, animals and the environment can co-exist in harmony. They are not against managed populations to achieve this aim.
7. Richard Duffield was born in 1956 in Yorkshire and study art before becoming an illustrator. While the Head of Scenic Art for the Works, the company responsible for all graphics in the new museum, he painted all the original art in the Hunting gallery. Today he specialises in wildlife art.
8. Robert Smythson (1535-1614). English architect working in a Renaissance-inspired style and responsible for Hardwick Hall in Derbyshire (1590-1597) and Wollaton Hall, Nottingham (1580-1588).
9. Humphrey Repton (1752-1818). One of the great English landscape designers often thought of as the successor to Capability Brown. Some of his more notable 'picturesque' landscape designs, from a prolific portfolio, were for John Harford at Blaise Castle, the Duke of Bedford at Woburn Abbey and Lord Leigh at Stoneleigh Abbey.
10. Claude Lorrain (fl.1623-1682). French painter, engraver and draughtsman of the Baroque period. He is most famous and most admired for his landscapes and while living in Italy executed a number of commissions for Pope Urban VIII.
11. Eaton Hall is the country residence of the Dukes of Westminster, the current, 1960s house replaces the gothic style one built in the 1870s. Alton Towers estate was the former home of the Earls of Shrewsbury. The 19th century house, designed by Augustus Pugin (1812-1852) was sold in 1924 to become a theme park.

DÉBAT

FRÉDÉRIC SAUMADE

Je suis frappé par le fait que ce qui est exclu de la muséographie de la chasse est la viande et la nourriture, la cuisine, la préparation de la chasse. Cela renvoie aussi à la chasse au trophée. Ce qui est exposé, ce qui fait signe, ce qui fait sens, est le trophée, mais on exclut la cuisine. On n'en entend pas parler comme objet d'exposition.

CLAUDE D'ANTHENAISE

Cela peut être inclus dans le côté « art de vivre » lié à la chasse, qui est parfois traité dans certains musées.

ANNIE CHARLEZ

La chasse à la baleine est une chasse industrielle et qui n'est pas pratiquée par plaisir, ce n'est pas une chasse sportive comme peut l'être la chasse aux oiseaux. Je suis donc surprise que vous ayez introduit la chasse à la baleine, car cela s'apparente plus à la pêche, sur le plan alimentaire, utilitaire. Il s'agit de pêche industrielle.

MARK MURRAY-FLUTTER

We believe firmly that all traditions of hunting need to be explored, commercial or sport. As we have a significant collection of whaling material, it is important to display it. I believe personally that it is important to confront those issues that allow us to tell that story of Northeastern England where the English whaling fleet came from.

LES CULTURES TAUROMACHIQUES ET LEUR REPRÉSENTATION MUSÉALE, EXALTATION DE LA MORT OU DE L'IMMORTALITÉ DE L'ANIMAL ?

FRÉDÉRIC SAUMADE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Les cultures tauromachiques constituent un sujet difficile à aborder par un musée national. Malgré la reconnaissance officielle de la corrida comme patrimoine national par le ministère de la Culture et de la Communication (2011), la collecte portant sur ce thème, effectuée pour le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) par l'auteur entre 2002 et 2004, n'a pas encore donné lieu à la moindre présentation au public. Pourtant, outre l'inévitable polémique, le regard ethnographique sur les pratiques muséales privées des éleveurs de taureaux de course, en Andalousie, en Camargue, dans les Landes, mais aussi aux États-Unis, dans le milieu du rodéo, révèle un anthropomorphisme finalement assez proche de celui des plus ardents défenseurs de la cause animale qui débouche, plutôt que sur une glorification de la mise à mort, sur des rites d'immortalisation des taureaux champions.

Bullfighting cultures are a touchy subject for national museums. Despite the official recognition of bullfighting as part of France's national heritage by the Ministry of Culture and Communication in 2011, the collection assembled by the author on this theme for the Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) has never resulted in any exhibition. However, above and beyond the inevitable controversy, ethnographic research into the private museums located in bull breeders' farms in Andalusia (Spain), the Camargue and the Landes (France) and in the United States (in rodeo circles) reveals a form of anthropomorphism very similar to that exhibited by the staunchest defenders of animal rights. Rather than a glorification of death, this practice has led to immortalization rituals for prize-winning bulls.

À PROPOS DE FRÉDÉRIC SAUMADE



Frédéric Saumade est professeur d'anthropologie sociale à l'université d'Aix-Marseille et membre de l'Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative (Idemec) au Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Depuis le milieu des années 1980, il mène des recherches sur les jeux d'arènes, avec ou sans mise à mort, et les formes afférentes d'élevage bovin, de fêtes et de rites. Cette thématique l'a conduit du Midi français à la Californie en passant par la péninsule Ibérique et le Mexique, et lui a permis d'établir un vaste système comparé de transformation de la tauromachie. Il a publié sur cette thématique cinq ouvrages, en France et en Espagne, ainsi que de nombreux articles.

Frédéric Saumade is Professor of social anthropology at the Université d'Aix-Marseille, France. He is a member of the Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative of the CNRS (IDEMEC). Since the middle of the 1980s, he has been carrying out research on bullfighting (with or without killing) and associated types of cattle breeding, feasts and rituals. This theme led him from southern France to the Iberian Peninsula, Mexico and California. By comparing different situations, he was able to draw up a vast inventory of the transformations that bullfighting has gone through. He has published five books on this topic, both in France and Spain, as well as numerous articles.

L'INTERVENTION

Outre les nombreux musées de la tauromachie, tous acquis à la cause, qui ont été ouverts au public dans certaines villes à forte tradition taurine, telles que Séville, Madrid ou Nîmes, il semblerait qu'un thème aussi polémique pose d'insurmontables difficultés dès lors qu'il s'agit de le traiter dans un cadre muséal neutre et scientifique. À cet égard, il est probable que la pression des militants de la protection animale soit un facteur difficile à assumer pour les institutions nationales françaises, dont l'attitude à l'égard des traditions taurines est d'ailleurs plutôt bienveillante, ainsi que nous allons le voir. Si certains parmi les détracteurs expriment leur dégoût de manière raisonnée, par une argumentation classique via les médias ou l'édition, d'autres le font contre la loi (s'enchaîner au milieu des arènes pour empêcher le déroulement d'une corrida autorisée, jusqu'à provoquer émeutes et voies de fait) ou en dépit des évidences d'un humanisme élémentaire (réclamer avec force l'interdiction d'un nouveau jeu vidéo consacré à la corrida au nom de la protection de l'enfance sans avoir jamais exprimé publiquement d'inquiétude à l'égard des innombrables jeux de guerre hyperréalistes, de diffusion mondiale, qui font le quotidien de cette même enfance).

Cependant, au-delà de la polémique, le regard ethnographique sur les pratiques muséales privées des éleveurs et amateurs de taureaux de course, en Espagne, en Camargue, dans les Landes, mais aussi aux États-Unis, dans le milieu du rodéo, indique que la passion populaire pour la tauromachie, sous ses diverses formes, est beaucoup plus complexe que ne le croient ceux qui la taxent de barbarie sanguinaire. Mettant en spectacle l'affrontement entre l'homme et le bœuf, avec la médiation occasionnelle du cheval, soit les deux espèces animales qui ont fondé la révolution néolithique des peuples d'éleveurs de l'Ancien Monde (réunissant les continents asiatique, européen et africain), cette pratique culturellement diversifiée est un fait social moderne qui parle des origines d'un mode de civilisation devenu dominant. L'importance de la tauromachie dans l'histoire de l'humanité peut se mesurer à l'échelle micro de l'ethnographie, où l'on observe des processus de projection anthropomorphe et de familiarisation avec le bétail, parfois soulignés par de véritables pratiques ritualisées. De ce point de vue, on peut comprendre qu'en réalité, la sensibilité des aficionados ne diffère de

celle des protecteurs des animaux que par degré et non par nature : toutes deux sont dérivées du même fond néolithique qui a établi entre l'homme et l'animal une très complexe relation d'appropriation. Tel est le paradoxe sur lequel cette contribution propose un éclairage anthropologique, fondé sur une expérience de terrain au long cours et sur une expérience ponctuelle de la muséographie et de la patrimonialisation.

UNE PROMOTION MUSÉOGRAPHIQUE QUI POSE PROBLÈME

Entre 2002 et 2004, donc, le MuCEM, alors dirigé par Michel Colardelle, m'a confié la réalisation d'une collecte comparative sur les jeux taurins d'Europe du Sud-Ouest et leur prolongement métissé au Mexique. Ce projet de collecte extensive, auquel fut alloué le budget nécessaire, s'inscrivait bien dans la lignée d'une politique nationale de patrimonialisation des traditions taurines. Par exemple, au début des années 1990, eut lieu l'inscription à l'Inventaire supplémentaire des sites, sous l'autorité conjointe du préfet de région et des services concernés du ministère de la Culture, de sept arènes dédiées à la course camarguaise (dans les villages héraultais de Marsillargues (fig. 1), Lansargues, et gardois de Saint-Laurent-d'Aigouze, Aigues-Mortes, Le Cailar, Aramon et Aubais) ainsi que d'une arène gersoise (Estang) dédiée à la course landaise. Notons que dans ces deux formes régionales de tauromachie, les animaux présentés dans l'arène (taureaux castrés ou vaches) ne sont pas mis à mort et font

même l'objet d'un processus d'héroïsation sur lequel nous aurons à revenir¹.



Fig. 1 Course camarguaise dans les arènes de Marsillargues (Hérault), inscrites à l'inventaire supplémentaire des sites
Photo Frédéric Saumade



Fig. 2 Le « Plan des théâtres », arènes spécialement montées en octobre pour la fête votive d'Aigues-Mortes (Gard), inscrites à l'inventaire supplémentaire des sites.

Photo Frédéric Saumade

En 1991, pour réaliser ce travail de patrimonialisation dans la région, pionnière en ce domaine, du Languedoc-Roussillon, j'avais été missionné par la Direction régionale des affaires culturelles (Drac) pour constituer un inventaire général des quelque soixante-dix arènes présentant des courses camarguaises (pour certaines d'entre elles des corridas également). Il s'agissait au bout du compte de proposer à l'inscription celles qui paraissaient les plus remarquables, à la fois sur le plan de leur importance en matière technique et patrimoniale, aux yeux des aficionados, assez nombreux ici, mais aussi en fonction des propriétés particulières de ces équipements dans les processus de socialisation et d'entretien des sentiments d'appartenance collective². Autant dire que le caractère monumental, absent de ces constructions modestes, généralement constituées de tubulures et de planches, leur

caractère inesthétique selon les canons classiques (même si les connaisseurs auraient tendance à les trouver « belles »), n'était pas le critère majeur de la décision officielle de patrimonialisation (fig. 2). En réalité, on se trouvait déjà dans la perspective de ce que le ministère de la Culture et l'Unesco qualifient aujourd'hui, de manière assez souvent contestable³, de « patrimoine immatériel » (*intangible heritage*): c'était la pratique ludique et spectaculaire, mais aussi l'usage social, tels qu'ils étaient favorisés par l'emplacement – la place du village ou le foirail – et la disposition des constructions, qui faisaient l'objet de la protection de l'État.

Le projet de collecte du MuCEM, valorisant la diversité des traditions taumachiques régionales et nationales (dans le cas du Portugal et des nations américaines), s'inscrivait bien dans la préoccupation officielle de développer la connaissance sur ces formes singulières de traitement de l'animal qui, loin de se limiter à la mise à mort terminant, en principe, la corrida espagnole d'origine andalouse, peuvent aller jusqu'à la glorification des taureaux ou vaches qui s'illustrent dans l'arène⁴. Quant à la corrida, il semble qu'en dépit de la polémique elle fasse également l'objet d'une certaine attention institutionnelle en raison de son caractère patrimonial, ayant reçu à ce titre le label de la France (2011) avant même que l'État espagnol ne lui confère un titre équivalent. Notons qu'en Espagne, la reconnaissance étatique de la valeur culturelle de la corrida peut aussi s'interpréter comme une stratégie de résistance aux forces centrifuges qui menacent l'unité nationale, notamment du côté de la Catalogne, une région autonome où progressent les tendances indépendantistes, dont le Parlement a voté en 2010 la prohibition du « spectacle national ». Nous reviendrons également sur ce point important.

Mon travail au MuCEM put se dérouler sans encombre, tant la direction scientifique du musée national manifestait de l'intérêt à son égard, jusqu'à ce qu'arrive le moment de la présentation finale des résultats des différentes collectes qui avaient eu lieu, outre la mienne, cette année-là. L'examen, qui se déroulait dans les réserves du musée, en présence des objets acquis par chaque collecteur, se terminait par un vote auquel participaient des experts extérieurs, les autorités et les divers responsables des collections du musée. Là, j'ai pu remarquer, non sans une certaine peine, je l'avoue, étant donné l'énergie que j'avais employée pour effectuer mon travail entre diverses régions européennes et mexicaines, que ma collecte fut la seule de toutes à ne pas faire l'unanimité, ayant recueilli deux bulletins blancs lors du vote. Il est possible que deux personnes eussent été d'un avis mitigé concernant la valeur de mon travail, certes loin d'être parfait, mais considérant qu'il s'agissait de la seule présentation ayant suscité ces signes mineurs de désaccord, il m'a semblé assez clair que c'était le thème lui-même qui faisait ainsi l'objet d'une discrète, mais significative, protestation. Et depuis que le MuCEM a ouvert ses portes au public à Marseille

en 2013, après avoir changé de direction administrative et scientifique, c'est par un effet de provocation dérisoire que la tauromachie a été évoquée à l'occasion d'une exposition temporaire intitulée « Le bazar du genre », dont l'affiche arborait l'image d'une femme vêtue d'un habit de matador et portant une cocotte-minute. La même exposition présentait, sous un angle purement esthétique et décontextualisé, un habit de *caballera* (femme torera à cheval). Doit-on voir dans ces indices superficiels une simple fantaisie de communication, qui ramènerait les cultures tauromachiques au niveau de l'iconologie publicitaire, ou au contraire les signes précurseurs d'un véritable investissement du musée national dans la diffusion de la connaissance d'un patrimoine dont la nature polémique ne fait que révéler l'importance des enjeux qu'il implique ?



Fig. 3 « Coup de barrière » du taureau cocardier camarguais, ou l'image idéale de la domination de l'animal dressé derrière l'homme qui le fuit, soit l'inversion de la corrida.

Photo Frédéric Saumade

POLÉMIQUE « ANIMALITAIRE » ET DIVERSITÉ DES CULTURES TAURINES : LE CAS DE LA CATALOGNE

S'il n'apparaît donc pas aisé pour un musée national consacré aux civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de traiter des traditions taurines, en dépit de la reconnaissance officielle du caractère patrimonial de ces cultures au niveau de l'État, on voit qu'à l'échelon de Nîmes et de sa microrégion, le pays de « Bouvino⁵ » camarguais, un tel propos muséographique tend à refléter un point de vue dominant, même si des tensions existent aussi dans cette ville comme ailleurs. Ici, une très active association de protection des animaux milite pour la suppression des corridas ; ses représentants se sont évidemment indignés lorsque le musée des Cultures taurines a été ouvert sur la base de fonds publics. Il n'est pas rare que des manifestations anti-taurines se déroulent pendant

la feria de Pentecôte. Il y a quelques années, des militants de la cause animale profanèrent la statue commémorative du matador local Nimeño II, qui s'était suicidé après avoir subi un coup de corne l'ayant rendu sévèrement handicapé.

Paradoxalement, certains parmi les contempteurs de la corrida, au nom de l'identité locale, n'hésitent pas à prendre fait et cause pour la course camarguaise, une forme régionale de course dont j'ai montré qu'elle inversait le sens de la corrida en faisant de l'animal, le « taureau cocardier », le protagoniste vivant du spectacle (fig. 3). Dans la tradition camarguaise, ce n'est pas l'homme que l'on statue sur la place publique, mais bel et bien le taureau qui, tel un cheval de course de haut niveau, a réalisé une grande carrière, plusieurs années durant, dans les arènes. Pour autant, de nombreux aficionados et professionnels de la Bouvino sont aussi de grands amateurs de corrida. Il existe donc ici une sorte d'ubiquité tauromachique que l'on va retrouver dans d'autres régions, y compris au Mexique où la corrida coexiste avec la *charreada* et le *jaripeo*, formes de rodéos nationaux, également dépourvus de mise à mort et pouvant donner un rôle de premier plan au taureau, qui procèdent d'une transformation des jeux taurins et techniques d'élevage importés par les Espagnols à partir de l'époque coloniale⁶.

L'analyse d'une telle ubiquité des cultures taurines est nécessaire pour comprendre ce qu'il s'est passé en 2010, lors du fameux vote du Parlement de la Generalitat qui conduisit à la prohibition des corridas. Ce vote, en effet, fut obtenu sur la base d'une alliance de circonstance entre les députés écologistes, favorables à une interdiction pure et simple de toute forme de tauromachie, et les députés catalanistes du parti *Convergència i Unió*. Or, la position de ces derniers différait sensiblement de celle de leurs collègues écologistes ; en effet, s'ils étaient farouchement opposés à la corrida, il semble que ce fût au moins autant parce que celle-ci représentait à leurs yeux un symbole de l'association pluriséculaire du pouvoir central et de la culture andalouse, dont la propagande franquiste, de surcroît, usa en son temps jusqu'à la nausée.



Fig. 4 Passe de cape « artistique » dans une corrida, ou l'image idéale de la domination de l'homme dressé sur l'animal qui le charge tête baissée.
Photo Frédéric Saumade

C'est par opposition à cet imaginaire national taurin, plutôt que par réelle compassion à l'égard des animaux, que les députés catalanistes se sont mobilisés pour interdire la corrida. Car dans le même mouvement, ils défendaient le *correbaus*, une tradition régionale de tauromachie populaire très présente dans le sud de la Catalogne, dans la région du delta de l'Èbre, et dans le pays de Valencia, linguistiquement catalan. Le *correbaus* ne comporte pas de mise à mort des taureaux, mais les animaux, lâchés dans l'espace public avec des torches attachées à leurs cornes, faisant l'objet du jeu libre de la population massée dans les rues, sont traités sans aucune aménité. Or, dans les négociations préalables au vote de la loi, les députés catalanistes, représentants des

citoyens fortement attachés à cette tradition, se retrouvèrent en position d'exiger de leurs alliés écologistes que la prohibition non seulement ne s'applique pas au *correbaus*, mais que celui-ci soit officiellement reconnu comme partie du patrimoine culturel catalan. C'est à ce prix que l'alliance politique put se faire entre deux camps animés, on le voit bien, de motivations assez différentes. Ici, l'ambiguïté indique toute la complexité de la polémique anti-tauromachique et, par là même, la complexité de la culture tauromachique.

Dans l'esprit des militants catalanistes, la corrida, associée au franquisme et à l'impérialisme castillan-andalou, peut provoquer un effet si traumatisant qu'un habile publicitaire a eu l'idée de détourner celui-ci à son profit. Reprenant le principe du logo de la maison de vins de Jerez Osborne, qui représente la silhouette noire d'un taureau de combat dont la reproduction en vignette autocollante orne l'arrière des autos de nombreux aficionados, il a commercialisé avec succès un autocollant « identitaire » sous la forme de la silhouette noire d'un âne catalan. À propos du taureau d'Osborne, il faut noter que son image, qui trône sous la forme de panneaux géants installés au bord des routes d'Espagne, bien connus des touristes et des transporteurs, a disparu depuis longtemps du paysage catalan, notamment sous l'action de certains militants catalanistes qui se sont fait un devoir de démolir l'installation publicitaire là où elle se trouvait. Celle-ci aurait même complètement disparu en Espagne après qu'une loi eut ordonné, par souci de sécurité, le retrait de toutes les enseignes de bord de route. Mais c'est alors que dans les régions où les traditions taurines sont très importantes, telles que la Navarre ou l'Andalousie, des mouvements de protestation eurent un tel impact qu'en 1997, le Tribunal suprême d'Espagne réhabilita les fameux panneaux taurins (désormais dépourvus de message écrit) en raison de leur intérêt esthétique et culturel. On mesure à travers cet exemple à quel point le signe du taureau, bien au-delà de la réalité de l'animal vivant ou mort, peut susciter la polémique politique et les rapports d'identification ou de rejet.

L'ANIMISME TAURIN

Cette remarquable capacité médiatique – au sens le plus large du terme – s'accroît encore dès lors que l'on approfondit l'observation ethnographique des sociétés d'aficionados et de professionnels des jeux taurins, depuis le pays camarguais jusqu'aux milieux du rodéo étasunien, forme américaine dont nous avons montré qu'il s'agissait d'un sport et d'une culture populaire directement issus de la civilisation hispano-mexicaine et de la tauromachie qui lui est associée⁷. On a déjà évoqué la pratique de l'érection de statues représentant des taureaux camarguais vedettes sur la place publique de certaines petites villes du Languedoc et de la Provence, mais il y a plus : les manadiers (éleveurs de taureaux camarguais) ont pour coutume d'enterrer sous une pierre tombale, voire une stèle, en position debout, leurs meilleurs taureaux, ceux qu'ils ont laissés vivre, à l'issue de leur longue carrière dans les arènes, jusqu'à ce que survienne leur mort naturelle⁸. Par ce processus d'immortalisation de l'animal, parangon d'une race régionale mais aussi d'une lignée familiale, celle de l'éleveur (chaque grand éleveur a « sa race » qu'il fait reproduire par sélection génétique), on ritualise un rapport d'identification à l'animal qui tourne assez nettement à l'animisme taurin. Car

non seulement les « gens de Bouvino » se pensent dans une nature partagée avec l'animal, mais ils prêtent à celui-ci un caractère, une intentionnalité, des humeurs, une sensibilité, une « intelligence » (terme très fréquemment employé par les éleveurs), des qualités qui font de lui un être métahumain. On retrouve ici le même type de structure interactionnelle que chez les chasseurs amérindiens et leur rapport ritualisé au gibier, considéré comme une personne⁹. J'ai pu observer le même type de comportement chez certains éleveurs de vaches landaises et éleveurs de taureaux de rodéo (*bucking bulls*) nord-américains, tel mon ami Craig, qui parle toujours avec émotion de son *old man* (« vieux père »), son plus vieux taureau en activité, toujours vigoureux dans le jeu terriblement violent de la monte de taureaux. Le « vieux père » a d'ores et déjà gagné le droit à une retraite paisible dans les prés et, une fois survenue sa mort naturelle, à une inhumation en position debout sur les lieux de l'exploitation.



Fig. 5 Passe de muleta.
Photo Frédéric Saumade

Cependant, il ne faudrait pas croire qu'une telle tendance à l'anthropomorphisme, mâtinée d'animisme, soit le seul fait des éleveurs liés à des traditions taumachiques dont le sens s'oppose à la corrida avec mise à mort. En effet, on retrouve les mêmes projections d'humanité sur les taureaux de corrida, qui représentent, par le concept de reproduction consanguine dont ils sont les produits, la famille aristocratique des éleveurs. Issu de « lignées », de « castes », de « troncs », doté d'un caractère « noble » et « brave », le *toro bravo* idéal renvoie, par ses propriétés, à la généalogie, à la hiérarchie des valeurs de cette société passionnée d'étiquette et de préséance. Et les humbles vachers, qui s'occupent du bétail au quotidien, entretiennent avec lui des rapports oscillant

entre l'admiration pour le caractère « sauvage » (*bravo*) des vaches reproductrices qui vivent éloignées des hommes, dans l'immensité des parcelles latifundiaires qui leur sont réservées, et un rapport de proximité confinant à la familiarité. Ainsi, en Andalousie, ce taureau reproducteur d'une *ganadería* qui, à la fin des années 1980, vivait à demeure dans l'écurie du domaine, en compagnie des chevaux du patron, simplement attaché par une corde, et que le vacher se plaisait à présenter aux visiteurs qu'il invitait à lui caresser le frontal. Ou, à l'autre extrémité de l'échelle sociale du milieu, cet éleveur aristocratique qui, après avoir laissé vivre jusqu'à sa mort naturelle son meilleur taureau reproducteur, a fait naturaliser la tête du brave animal pour l'accrocher dans sa salle à manger où il est, selon ses propres termes, « le totem de la *ganadería* ».

Les matadors eux-mêmes n'échappent pas à ce complexe rapport d'identification et d'interaction qui, loin de se limiter à la conception instrumentale que l'on assigne, par un lieu commun assez vulgaire, au prétendu cartésianisme de l'individu moderne, indique bien que les amateurs et professionnels de la corrida éprouvent à l'égard du taureau des sentiments s'inscrivant dans la logique de la dilection pour l'animal familier observée, parfois jusqu'au délire, chez les Occidentaux. Ainsi le matador cherche-t-il dans le taureau un « partenaire idéal » pour entreprendre le ballet esthétique, le jeu de cape (fig. 4) et de muleta (fig. 5), qui constitue le point focal du spectacle. Et lorsque cette rencontre se produit, grâce à la combinaison de la « bravoure » du taureau et de l'« art » du matador, outre les innombrables métaphores sexuelles habituelles chez les journalistes taurins décrivant l'événement (« accouplement », « plaisir », « délicatesse », « suavité »), l'acteur lui-même pourra parler après coup des émotions qu'il a ressenties, voire de l'amitié, ou même de la « sensualité » qu'il a éprouvées à l'égard de son adversaire animal devenu partenaire de jeu et de créativité. Et, dans la logique du spectacle, une telle occurrence donne de plus en plus souvent lieu, à la demande conjointe du public, du matador et de l'éleveur, à la

grâce du taureau. Idéalement, le taureau « sauvage » (*toro bravo*) gracié pour son « surcroît d'humanité » retourne dans les pâturages où il devient reproducteur et « candidat » à la familiarisation, voire à l'immortalisation dans l'ordre aristocratique de l'élevage.

NOTES

1. Pour une ethnographie et une analyse anthropologique de ces formes de course régionale par comparaison avec la corrida, voir Saumade (1994 & 1998).
2. Pour un compte rendu détaillé de cette expérience, voir Jacquelin & Saumade (1993).
3. Sur ce point, voir l'article à charge de Christian Bromberger (2014).
4. Pour une approche anthropologique des cultures tauromachiques européennes, voir Saumade (1994 & 1998).
5. Bouvino : « espèce bovine » en Oc, terme qui désigne aussi bien le cheptel bovin de race camarguaise que la communauté des aficionados et professionnels de ce type de course et de tradition festive, ce qui indique le degré d'identification au bétail qui caractérise ces populations.
6. Sur les transformations mexicaines de l'élevage et du spectacle tauromachiques, voir Saumade (2008).
7. Sur les relations entre tauromachie et rodéo en Californie, voir Saumade & Maudet (2014).
8. Un taureau camarguais vedette accomplit une carrière pouvant durer une dizaine d'années.
9. Sur ce point, voir Ingold (2000) ou Descola (2005).

DÉBAT

ITHIER DE FOUGEROLLE

Vous n'avez pas parlé de l'artiste majeur du XX^e siècle que tous les grands musées exposent et qui a travaillé sur la tauromachie, Picasso.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Effectivement, je n'ai pas mis l'accent sur les artistes. Beaucoup d'artistes se sont intéressés à la tauromachie : Goya, Bacon, Claude Viallat chez les contemporains... On regrettait plus tôt le manque du thème cynégétique et du cerf chez les peintres contemporains; il y a quand même Rémi Blanchard dont une part importante de l'œuvre est centrée sur la figure du cerf et l'univers cynégétique.

SERGIO DALLA BERNARDINA

Je voudrais attirer l'attention sur ce fait paradoxal : d'un côté on interdit la vue de jeux sanglants comme la corrida, et de l'autre on distribue partout des images insupportables concernant ces mêmes jeux. On pourrait relier cela à ce que disait Claude d'Anthenaise concernant la difficulté d'exposer tout ce qui relève de la cruauté, de la mort. J'ai assisté à l'exposition « Beauté animale » et j'ai été frappé par le caractère bon enfant de la manifestation. Il n'y avait pas d'érotisme animal, ni de mort. La seule chose faisant référence à la souffrance et à la mort de façon explicite, c'était une légende d'une sculpture de Bugatti. À côté de la panthère était précisé que le pauvre Bugatti s'était suicidé à 32 ans, apparemment pour des raisons financières (rien de moins intéressant pour la compréhension de l'œuvre). Bref, on censure la mort des animaux mais on met en spectacle celle des humains.

ALAIN FRANÇOIS

Tout cela m'incite à faire un parallèle en ce qui concerne l'élevage : le propre des musées qui présentent l'élevage est que la vie de la bête s'arrête avant sa mort. Certes, quelques conservateurs courageux ont essayé de montrer ce qui se passe après, sans grand succès. Il

ne s'agit pas simplement de l'animal chassé, c'est aussi le problème de la bête d'élevage. Je souhaite faire le parallèle avec le musée de Armée, où il est possible de montrer l'homme tué parce qu'il est héroïsé. Or, ce n'est pas le cas du taureau de l'arène.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Si, justement.

ALAIN FRANÇOIS

En tout cas, ce n'est pas le cas de l'animal abattu à l'abattoir, ou de la bête chassée comme le lièvre.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Cela rejoint ce que je disais tout à l'heure sur le fait que les musées de chasse mettent en valeur des trophées mais pas la viande ou la cuisine, ce qui est symptomatique du fait que ce qui est de l'ordre de la consommation de la chair et du sang est caché. L'abattage est l'anti-tauromachie, les travaux de Noémie Vialles le montrent, c'est l'industrialisation, l'occultation absolue et la déresponsabilisation des humains devant la mise à mort de l'animal. Devant les abattoirs ou face aux pêcheurs à la ligne, on ne voit ni manifestations, ni tags, ni bombes. Le problème réside dans la monstration, le spectacle, ou la muséification, c'est ici que l'on peut faire le parallèle.

VICTOR SCHERRER

Nous connaissons l'agenda des animalistes, nous savons qu'en 1. Suppression de la tauromachie, 2. Suppression de la chasse à courre, 3. Suppression de la chasse tout court.

Face à cela, dans le milieu cynégétique, nous essayons de nous organiser à la fois en bâtissant des argumentaires, en montrant à quel point nous sommes liés aux thèmes de la nature. Lors du colloque sur la question « L'animal est-il une personne ? », j'ai contacté quelques personnes d'un certain lobby informel de la tauromachie, et j'ai été étonné de voir qu'alors que l'on possédait un patrimoine exceptionnel concernant la tauromachie, que ce soit dans la littérature, la peinture, le cinéma, ce patrimoine qui est même plus important que celui de la fauconnerie, alors qu'il y a des possibilités d'avoir plusieurs pays qui pourraient aider à l'inscription sur la liste du patrimoine immatériel de l'humanité, nous avons eu l'impression d'un manque de foi et d'unité pour sa promotion, et j'ai trouvé cela regrettable, car dans le milieu des chasseurs, nous sommes – et nous nous battons – pour la tauromachie, en raison de sa place dans l'agenda, mais aussi car nous sommes liés essentiellement et ontologiquement.

TAMERA CAUTHORNE BURNETTE

You spoke of the alliances that can be unusual between politicians, regulatory bodies and animal rights defenders as they move their issues forward in the need for a political backup. What do you foresee then for those in the museum industry, what do we need to be doing to look forward as unusual alliances that we may perhaps not have looked at this point ?

FRÉDÉRIC SAUMADE

C'est un vrai problème car cela montre la complexité des réseaux, des intérêts, des contradictions qui peuvent exister autour de ces problèmes de montrer des pratiques, et quand cela touche à l'animal, c'est au-delà du problème de la mort. C'est la manipulation et l'exploitation de l'animal par l'homme qui développent un écheveau de propos et de positionnements contradictoires. À partir du moment où l'on veut muséographier ces thèmes, la chasse ou les jeux d'arènes, cela pose problème. Aux États-Unis, le rodéo aussi fait l'objet de contestations mais il existe un lobby très puissant, et qui a beaucoup d'argent, qui permet une défense de cette activité. Selon les États, certaines choses sont permises ou non. Dans certains États, on a le droit de poursuivre un veau et de l'enlacer par le cou pour le faire tomber et de l'attacher par les pattes (*calf roping*), ce qui n'est pas possible pour les Mexicains lorsque dans les *charreadas* organisées aux États-Unis ils piègent au lasso des pouliches par les pattes : ils sont autorisés à saisir les pattes mais doivent ensuite lâcher la

corde pour libérer l'animal et non pas le faire culbuter, comme il est d'usage au Mexique. Cela pose le problème suivant : ce qui est permis avec un bœuf ne l'est pas avec un cheval, cela renvoie à une hiérarchie des animaux et une classification animale. Quels animaux provoquent quelles passions ? Quelles traditions sont considérées comme du patrimoine ? En Catalogne, on interdit la corrida, mais dans la même loi on protège des *correbous*. Toute cette complexité est du pain bénit pour l'anthropologue mais pas forcément pour le muséographe. Effectivement, je ne peux pas répondre à ces questions car je ne suis pas muséographe, c'est pourquoi je vous ai exprimé mon désarroi à m'improviser aide-muséographe pour ce thème taumachique, qui pose beaucoup de problèmes sur le plan sociétal.

BIBLIOGRAPHIE

- C. Bromberger, « Le "patrimoine immatériel" entre ambiguïtés et overdose », *L'Homme* n° 209, 2014/1, p. 143-151.
- P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- T. Ingold, *The Perception of the Environment*, Londres et New York, Routledge, 2000.
- C. Jacquelin, F. Saumade, « La protection des arènes et lieux de Bouvino en Languedoc », *Terrain* n° 20, 1993, p. 158-162.
- F. Saumade, *Des sauvages en Occident. Les cultures taumachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1994.
- F. Saumade, *Les Taumachies européennes. La forme et l'histoire, une approche anthropologique*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.
- F. Saumade, *Maçatl. Les transformations mexicaines des jeux taurins*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- F. Saumade, J-B. Maudet, *Cowboys, clowns et toreros. L'Amérique réversible*, Paris, Berg International, 2014.

INTRODUCTION :

L'ART DE FAIRE PARLER LES RESTES

SERGIO DALLA BERNARDINA

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Nier les composantes obscures du rapport du chasseur à ses trophées reviendrait à édulcorer, tout en les masquant, les motivations profondes de l'acte cynégétique. Mais, dans la conservation des dépouilles de la proie, il n'y a pas que du passionnel et, à la limite, du « nécrophile ». Mettre en mémoire, valoriser, soustraire ce qui a vécu aux injures du temps. L'esprit du muséographe est peut-être déjà à l'œuvre dans l'action du chasseur qui immortalise ses « conquêtes ».

Negating the arcane dimensions that are the hallmark of the relationship between hunter and trophy would amount to minimizing, and in fact masking, the profound reasons that drive hunters to engage in the sport. Preserving the remains of the quarry is not only a question of passion or even "necrophilia". Memorializing, showcasing, and preserving what once lived: the spirit of the museographer may be already at work when the hunter immortalizes his quarry.

À PROPOS DE L'AUTEUR



Sergio Dalla Bernardina est professeur d'ethnologie à l'université de Brest (UBO), où il dirige le séminaire permanent d'anthropologie de la nature : « Ordre naturel et bricolages humains ». Ses recherches portent sur les rapports homme/environnement, sur la question animale, sur l'esthétique vernaculaire, sur les conditions de production du discours anthropologique. Il a écrit, entre autres, *L'Utopie de la nature. Chasseurs, écologistes et touristes* (Paris, Imago, 1996) ; *L'Éloquence des bêtes. Quand l'homme parle des animaux* (Paris, Métailié, 2006) ; *Le Retour du prédateur. Mises en scène du sauvage dans la société post-rurale* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011). Il est membre du Centre Edgar Morin — IIAC EHESS-CNRS.

*Sergio Dalla Bernardina is Professor of ethnology at the Université de Brest (France), where he runs a standing seminar on the anthropology of nature entitled "Ordre naturel et bricolages humains" ("Natural Order and Human Craft"). His research focuses on the relationships between people and their environment, animal issues, vernacular aesthetics, and on the conditions surrounding the production of the anthropologic discourse. He has authored a number of books, among which: *L'Utopie de la nature. Chasseurs, écologistes et touristes* (Paris, Imago, 1996); *L'Éloquence des bêtes. Quand l'homme parle des animaux* (Paris, Métailié, 2006); *Le Retour du prédateur. Mises en scène du sauvage dans la société post-rurale* (Presses Universitaires de Rennes, 2011). He is a member of the Centre Edgar Morin -IIAC EHESS-CNRS.*

L'INTERVENTION

LE TROPHÉE : UN INVARIANT CULTUREL ?

Je commencerai par une définition un peu datée :

Trophée : « Dépouille d'un ennemi vaincu que l'on mettait ordinairement sur un tronc d'arbre dont on avait coupé les branches. Les trophées sont et ont toujours été en usage, même chez les peuples étrangers à toute civilisation » (M. Bescherelle, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères Libraires-éditeurs, 1865).

Si les trophées – comme dit le *Bescherelle* – « sont et ont toujours été en usage », cela signifie, en principe, qu'ils constituent une sorte de manifestation universelle de l'esprit humain. C'est bien ce que l'on pensait, vers la fin du XIX^e siècle, du totémisme, considéré comme la forme de religion la plus archaïque, religion « transversale » partagée par l'ensemble de l'humanité. Or, dans un de ses ouvrages les plus cités, Claude Lévi-Strauss critique et déconstruit ce qu'il appelle « l'illusion totémique » : à chaque fois que dans une société quelconque on repère des rituels qui mettent en scène des animaux, remarque-t-il, on prétend que c'est du totémisme. Ce n'est pas vrai, bien évidemment, les composantes du prétendu totémisme ne sont jamais réunies toutes ensemble et leur sens change en fonction des contextes¹.

On aurait envie de faire le même raisonnement pour les trophées de chasse. En fait, quand nous songeons aux trophées, la première chose qui nous vient à l'esprit c'est que tous les trophées, en dépit des époques et des sociétés, devraient signifier à peu près la même chose (c'est bien le point de vue du *Bescherelle*). Les trophées seraient porteurs d'un message « très profond » qui nous vient de l'aube de l'humanité, un message « ancestral », aux résonances « animistes », « magico-religieuses », dont le chasseur contemporain serait l'héritier. Certains chercheurs ont vu dans la passion pour les trophées une sorte d'archétype, un invariant anthropologique qui plongerait ses racines en amont de la culture, dans la biologie même du prédateur. D'autres ont rappelé les liens entre les hormones, la poussée des cornes et la puissance virile, et ont mis cette invariance, ou du moins la « pullulation » des trophées dans le monde, sur le compte de la testostérone (derrière le trophée, le culte de la virilité). Mais le risque, si nous suivons cette direction, est de retrouver cette passion à tous les niveaux : chez notre chat par exemple, qui, après avoir poursuivi sa proie, la conserve et l'expose fièrement. Il y a un véritable plaisir d'exposer la proie chez les chats. Seraient-ils donc des « muséographes » qui s'ignorent ? Face à ces généralisations hâtives, nous voudrions être tout aussi relativistes que Claude Lévi-Strauss et avancer l'hypothèse qu'il y a autant de significations que de trophées.

LE TROPHÉE : UN SIGNE VIDE ?

Le trophée, dans cette perspective, n'est qu'un signe vide permettant de signifier ce que l'on veut. Pour le sens commun, en accrochant son trophée sur un mur, le chasseur célèbre sa victoire. C'est vraisemblable. Mais il n'y a pas que cela. Par ce geste, le chasseur peut vouloir nous dire qu'il aime la nature (c'est ce qu'il revendique de plus en plus) ou que lui et son chamois, après un moment difficile, sont devenus de très bons copains. Par ce même geste, il peut nous livrer des messages indirects, concernant ses goûts et son statut social : il peut vouloir nous montrer, par exemple, qu'il a lu Ernest Hemingway et qu'il se sent très proche de lui (« Vous voyez ces cornes-là ? Ce sont des cornes de koudou, les mêmes dont parle Hemingway dans *Les Vertes Collines d'Afrique* »). Il peut nous faire comprendre qu'il a assez d'argent pour se permettre d'acheter un trophée de chez Deyrolle ou que, tout en appartenant aux classes moyennes, il a des goûts d'aristocrate. Il peut signifier qu'il a mangé le reste de l'animal, dont il parlera pendant le repas, et que c'était très bon. Il peut vouloir dire qu'il a été à Chambord et qu'il a eu envie de reproduire cette exposition chez lui ; qu'il avait besoin

d'un portemanteau et qu'il l'a trouvé. Bref, le trophée, dans cette deuxième perspective, est un objet polysémique. Inutile donc de lui chercher une signification « originaire » et « universelle ».

RHÉTORIQUES DU TROPHÉE

Ce constat est un peu triste, parce que l'idée du trophée « archétypal » nous plaisait beaucoup. Mais entre ces deux extrêmes, il existe peut-être un compromis. L'exposition d'un trophée n'est pas qu'un acte individuel. Même si elle répond à des motivations personnelles, elle s'inscrit dans une poétique et dans une rhétorique. De quoi nous parle le trophée ? Il nous parle du triomphe du chasseur, de sa fascination pour l'animal, de l'admiration pour sa beauté, pour sa grâce, pour son élégance. Il nous parle en même temps – inutile de le cacher – de la joie de l'avoir tué et d'avoir incorporé ses propriétés essentielles. Mais il nous parle aussi du regret pour la mort de l'animal et du désir de se faire pardonner. Bref, la mise en trophée est une mise en récit. Le trophée condense, en une image tridimensionnelle, toute une histoire. C'est un récit passionné, hautement ambigu, réfractaire au principe de non-contradiction, qui marie à la fois la joie de la prédation et le déni du meurtrier. La motivation principale, nous venons de le reconnaître, peut changer. Le bouquetin naturalisé qui trône derrière les épaules du directeur du parc régional, illustre, peut-être, l'état de santé de la faune locale, ou les méfaits du braconnage (« On l'a trouvé mort, on l'a naturalisé... »). La tête de sanglier qui jaunit dans le bar des chasseurs à Vauvenargues n'a probablement pas le même sens : elle sert à se souvenir de « ce jour-là, où on s'est bien marrés, même si Marius a failli perdre son chien ». Selon les contextes, l'accent est mis sur l'aspect esthétique plutôt que sur l'aspect ludique, sur l'aspect écologique plutôt que sur l'aspect guerrier. Mais les autres composantes de ce discours à plusieurs voix ne sont jamais absentes, elles demeurent là, comme des harmoniques qui donnent de la cohérence et de l'épaisseur à l'ensemble.

Cette cohérence est également assurée par le fait que chaque trophée fait allusion à d'autres trophées. On n'improvise pas, on respecte les règles de l'art. Il est curieux, par ailleurs, de constater le caractère « draconien » des normes fixées par les traités de chasse et les manuels de taxidermie : un bon trophée doit être « comme ça et pas autrement » – comme si un mauvais traitement risquait de nuire à son état de santé, à sa plénitude. On se réclame du passé, on s'inspire d'un modèle, on le conteste parfois, mais toujours en dialoguant avec la tradition. Vis-à-vis du trophée, nous sommes dans un rapport mimétique. Même les *Chimères* de Thomas Grünfeld, même les *Non-trophées* d'Angela Singer ou les œuvres de Karen Knorr et de Gloria Friedmann se réfèrent, fatalement, aux trophées qui les ont précédés. Il y a donc une « choralité », dans l'emploi du trophée, et il y a une grammaire.

LA MISE EN TROPHÉE COMME MISE EN DISCOURS

Cette choralité est encore plus évidente si nous songeons à ce que nous pourrions qualifier de « dimension muséographique » du trophée. Je ne parle pas de la muséographie savante des musées d'histoire naturelle, des cabinets de curiosité, ou de la maison de la Chasse et de la Nature qui nous héberge ici, je parle de la muséographie intime, vernaculaire, celle du particulier qui aligne ses prises (ou ses achats) sur un mur de sa maison. Il s'agit de muséographie au sens très large : une séquence qui consiste à repérer des témoignages significatifs, les sauver de l'oubli, les exposer et les rendre intelligibles. Si le chasseur est un muséographe, c'est que, à l'instar du responsable d'une exposition, il choisit ses pièces, il crée le décor, il établit leur agencement. Bref, il scénarise. Il prépare aussi des légendes explicatives, qui sont des légendes au double sens du terme : des fiches techniques (qui gardent normalement la forme orale) décrivant l'âge, la date du spécimen, le lieu de son « prélèvement » et autres informations d'ordre balistique (« Celui-là, c'est un brocard de deux ans que j'ai pris à Névache en 1982, avec mon Browning 270 Winchester. Il faisait trente kilos »). Mais il s'agit aussi de légendes au sens narratif, comme celle de saint Julien l'Hospitalier, décrivant la passion pour la chasse et ses effets. Et aussi des « légendes » au sens étymologique du terme (ce qu'il faut lire), que le chasseur racontera à ses interlocuteurs et

qui constituent un des éléments centraux de la « mise en trophée ». La « mise en trophée », nous venons de le rappeler, est une « mise en discours ». Si je tue un animal et l'expose, c'est pour en parler. Oui, parce qu'on s'imagine, parfois, que le destinataire de la « mise en trophée » est le chasseur lui-même : de temps en temps, en passant du garage au dressing, le chasseur entrerait en communication mystique avec son chevreuil empaillé, comme une dévote devant une image sacrée...). Et nous oublions que si le trophée est exposé, même dans le cadre domestique, c'est qu'il s'adresse à un public. Si le chasseur « fait parler » la bête naturalisée, c'est pour que d'autres l'entendent.

MUSÉOGRAPHIES INTIMES

Dans les exemples qui suivent, nous découvrirons quelques déclinaisons de cet « art de faire parler les restes ». Chez Lucienne Strivay, nous sommes presque au degré zéro de la satisfaction prédatrice. Et peut-être, au degré zéro du remords. Je ne sais pas si l'on peut parler de déni, mais on découvre que chez l'élite des taxidermistes, contrairement à toute attente, on ne tue pas pour « taxidermiser », on taxidermise pour redonner la vie. L'acte du taxidermiste prend ainsi la forme d'un dialogue réel avec l'animal, perçu comme une présence active, et devient une sorte de mission permanente, un travail de chirurgien et de secouriste (mais on pourrait dire de démiurge, car il y a quelque chose de « divin » dans ce geste créatif) contre l'extinction du vivant. Dans ce monde projeté dans une sorte de « sauvetage mémoriel », le constat que l'animal est mort semble presque déplacé.

Cette idée de capture et de restitution du vivant accompagne aussi, dans une autre perspective, l'intervention de Karen Jones. L'appareil photographique, nous rappelle-t-elle, fonctionne à la fois comme un bloc-notes et comme un pinceau. On pourrait supposer que l'emploi de ce « pinceau » favorise l'activité fabulatrice du chasseur, l'orientant moins vers le réalisme muséographique que vers l'évocation épique (cette rêverie cynégétique si bien illustrée par Tartarin de Tarascon ou par le baron de Münchhausen). On découvre en revanche que l'utilisation de l'appareil photographique induit une prise de conscience autour de la question environnementale.

Bernard Charlier, à première vue, ne devrait pas être là, mais dans le groupe consacré à la muséographie exotique. Nous avons tenu à le garder avec nous parce qu'il illustre parfaitement le concept de « muséographie intime », une muséographie tellement intime que l'espace d'exposition est le corps même du chasseur. Dans l'étrangeté de l'univers décrit par Charlier, nous pouvons repérer d'intrigantes analogies avec le nôtre (« Tiens, mais nous aussi, finalement... »). Mais nous mesurons aussi toute la distance qui nous sépare de la vision du monde mongole : une « ontologie » différente (pour utiliser un terme de plus en plus à la mode grâce aux travaux de Philippe Descola), où les frontières entre les êtres, les liens entre l'humain et l'animal, l'esprit et la matière sont pensés différemment.

Chez Marie-Christine Prestat, nous sommes par contre aux antipodes de la muséographie très intime de l'éleveur mongol. L'exposition d'une multitude de trophées (de « dépouilles opimes ») atteint des proportions ostentatoires. Mais nous découvrons que le fait d'étaler ces hardes naturalisées au cœur même des châteaux n'a rien d'archaïque, d'immédiat. Il ne s'agit pas d'une survivance nous renvoyant à une quelconque forme de religiosité païenne. Il s'agit, au contraire, du point d'arrivée d'un processus relativement récent d'introduction du monde sauvage au sein de l'espace domestique (à des doses homéopathiques dans un premier temps, boulimiques par la suite). Cela va dans le sens – je me permettrai de livrer ici un témoignage personnel – d'un constat que j'ai pu effectuer lors de mes enquêtes en Corse. Alors que le cliché local faisait état d'une passion atavique du peuple insulaire pour les trophées de sanglier, j'étais étonné de ne pas en trouver ou presque chez les chasseurs les plus âgés. Un berger corse me répondit : « Pourquoi devrais-je accrocher des morceaux de cadavre dans les murs de ma maison ? » La recherche de Marie-Christine Prestat confirme cette réticence à introduire des bêtes mortes dans l'enceinte domestique (qui n'était donc

pas l'apanage des couches populaires). Les lieux d'exposition des trophées étaient ouverts au public, ce qui a probablement contribué à la popularisation d'un modèle imité par les particuliers.

Hans Trapp porte l'attention sur une des fonctions collectives de cette muséographie intime : rappeler l'autochtonie, le terroir, le « chez nous », un peu comme si le chasseur autochtone et son trophée, pour jouer encore un peu sur la métaphore totémique, étaient issus d'un ancêtre commun². Et c'est en rupture avec ce conformisme petit-bourgeois que nous assistons à l'émergence, en Allemagne comme ailleurs (mais en Allemagne avec une ironie toute spécifique, peut-être), des trophées « postmodernes » aujourd'hui très à la mode : des artefacts high-tech au kitsch assumé, qui foisonnent un peu partout, dans les salles à manger des particuliers comme dans les restaurants branchés ou les salons de coiffure.

La dernière intervention est consacrée à un personnage polymorphe, sorte de *trickster*, dont le parcours insolite touche à l'ensemble des questions liées à la muséographie vernaculaire. À la fois chasseur et taxidermiste, l'immigré polonais décrit par Fanny Pacreau vit dans un rapport intime, on dirait presque symbiotique, avec les créatures qu'il immortalise. Mais à la différence des maîtres taxidermistes « entomologisés » par Lucienne Strivay, Helmut Warzecha ne se limite pas à redonner la vie à des animaux défunts. Il les tue lui-même, parfois, pour les taxidermiser. Mais même dans son cas, ce qui semble prévaloir sur les composantes nécrophiles – on pourrait en discuter – est la conservation attentionnée, presque amoureuse, de la trace sensible laissée par ces milliers de biographies animales destinées à l'oubli. Et en accompagnement de ce « sauvetage des restes », on trouve également, chez ce taxidermiste autodidacte, une vraie réflexion métaphysique sur le sens de la vie et de la mort.

Ce qui nous ramène à la fonction « mémorielle » du trophée. Le chasseur, nous l'avons dit, imite le muséographe en ce sens que, lui aussi, comme le muséographe, sélectionne, conserve, expose.

Mais puisque sélectionner, conserver et exposer est inhérent, et depuis très longtemps, au comportement du chasseur, on pourrait dire que c'est plutôt le muséographe qui imite le chasseur.

NOTES

1. Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, Puf, 1962.
2. Mais dans l'Allemagne de la reconstruction, ce renvoi à une patrie intemporelle et bucolique servira aussi à oublier l'Allemagne historique.

INTRODUCTION:

THE ART OF GIVING THE DEAD A VOICE

SERGIO DALLA BERNARDINA

THE TROPHY: A CULTURAL CONSTANT?

Let me start with a slightly dated definition:

Trophy: The spoils of a vanquished enemy, usually placed on the trunk of a tree from which the branches had been removed. Trophies are, and have always been, used by people everywhere, even those isolated from any civilisation. (M. Bescherelle, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française* (National or Universal Dictionary of the French Language), Paris, Garnier Frères Libraires-éditeurs, 1865).

If people have always used trophies—as Bescherelle states—then it means that, in theory, they are a universal manifestation of the human mind. That is precisely what scholars thought, towards the late nineteenth century, about totemism, deemed to be the world’s oldest type of religion; a “cross-cutting” religion that was common to all of humanity. And yet in one of his most frequently cited works, Claude Lévi-Strauss debunks and deconstructs what he calls the “totemic illusion”: whenever rituals involving animals are identified in a given society, he notes, it is considered to be a manifestation of totemism. This is clearly untrue, as the various components that make up the so-called totemism are never all present at once and their meaning changes depending on the context¹.

It is tempting to apply the same reasoning to hunting trophies. In fact, when we think of trophies, the first thing that springs to mind is that all trophies, regardless of the era or society to which they belong, ought to have a more or less similar meaning (this is certainly Bescherelle’s point of view). Trophies should be the bearers of a “very profound” message that harks back to the very dawn of humankind, an “ancestral” message, reminiscent of “animists”, “magico-religious” practitioners, from whom the contemporary hunter is descended. Some researchers see the passion for trophies as a sort of archetype, an anthropological constant that vastly predates the advent of culture, and is built into the very biology of the predator. Others focus on the connection between hormones, the growth of horns and virile power, and attribute this constant—or at least the swathes of trophies around the world—to testosterone (behind the trophy lurks the cult of virility). But to follow this line of thinking is to risk finding this passion at every possible level: in a pet cat, for example, which, after having pounced on its prey, holds onto it and proudly shows it off. Cats seem to take delight in exhibiting their prey. Does this mean that they are “museographers” without even knowing it? In the face of these hasty generalisations one is tempted to take a stance every bit as relativist as Claude Lévi-Strauss and advance the theory that perhaps there are as many meanings as there are trophies.

THE TROPHY: AN EMPTY SIGN?

The trophy, seen from this perspective, is but an empty sign, enabling us to endow it with any meaning we want. The most common meaning attributed to it is that by hanging his trophy on the wall, the hunter is celebrating his victory. That is quite probable. But it is not the only possible meaning. By mounting the trophy, the hunter might in fact be telling us that he loves nature (an ever-more frequent statement from hunters) or that he and his chamois, after a somewhat difficult moment together, became good friends. The same act might be aimed at imparting indirect messages, regarding his tastes and social status: perhaps he wishes to show us, for example, that he has read Ernest Hemingway and feels

quite close to him (See those horns up there? They are kudu horns, just like the ones that Hemingway wrote about in *Green Hills of Africa*). Perhaps he wants us to understand that he has enough money to go and get himself a trophy at Deyrolle's or that, even though he is middle-class, he has aristocratic tastes. Maybe it means that he ate the rest of the animal, and speaking about it at the table, will say that it was quite tasty. Or perhaps it means that he was visiting the chateau in Chambord and wanted to emulate the display back in his own home; or that he need a coat-hook and managed to find just the thing. In summary, the trophy, when viewed from this second perspective, is a polysemous object. There is therefore no point in looking for some "ab-original" and "universal" meaning.

RHETORIC OF THE TROPHY

This observation is somewhat disappointing, because we quite fancied the idea of the "archetypal" trophy. But in between these two extremes, it might be possible to find a compromise. Displaying a trophy is not merely an individual act. Even if it is guided by personal motivations, it is both poetic and rhetorical. What does the trophy tell us? It speaks of the hunter's triumph, of his fascination for the animal, and admiration for its beauty, for its grace, for its elegance. It also speaks to us—let's face it—of the joy of having killed it and incorporated its essential characteristics. But it furthermore speaks to us of the regret for the animal's death and the desire for forgiveness. In short, to display a trophy is to lay bare a narrative. The trophy embodies, in one three-dimensional image, an entire story. The tale is passionate, highly ambiguous, and resists the principle of non-contradiction, blending both the thrill of predation and the denial of the kill. The main motivation, as we have just seen, can change. The mounted ibex given pride of place just behind the Regional Park Director's desk, reveals, perhaps, the state of health of local fauna, or the damage caused by poaching ("We found it dead and had it stuffed..."). The yellowing wild boar's head in the hunters' bar in Vauvenargues probably has quite a different meaning: it serves as a reminder of "that day, didn't we have a great time, even though Marius nearly lost his dog." Depending on the context, more emphasis may be placed on the aesthetics than on the enjoyment, or on the ecological aspect instead of the predatory aspect. But the other voices in the chorus that contribute to this discourse are never absent; they are always in the background, like harmonics that add coherence and depth to the ensemble.

This coherence is also assured by the fact that each trophy alludes to other trophies. There really cannot be any improvisation; we bow to acknowledged best practice. It is interesting, in fact, to observe the "draconian" manner in which the rules are set down in the hunting treatises and taxidermy manuals: a good trophy needs to be "just so" and no other way will do – as if poor handling could damage its health or plenitude. We build on the past, and take inspiration from a model; we might at times contest it, but we are always in a constant dialogue with tradition. Our relationship with the trophy is one of mimesis. Even the *Misfits* by Thomas Grünfeld, Angela Singer's *Non-trophies* or works by Karen Knorr and Gloria Friedmann refer, inevitably, to trophies of a bygone age. So there is a single choir-like ensemble in the use made of the trophy, and there is just one grammar.

TROPHY-MAKING AS NARRATIVE-MAKING

This choral aspect is all the more obvious if we think about what could be termed the "museographical dimension" of the trophy. I am not talking about the learned museography of museums of natural history, of curio cabinets, or the house of hunting and nature which is hosting us here; I am talking about an intimate, vernacular museography, that of the individual who lines up his prizes (or purchases) on the wall of his house. I am referring to museography in its broadest sense: a process of identifying significant elements, rescuing them from oblivion, exhibiting them and enabling them to tell their tale. If the hunter is a museographer it is because, just as an exhibition director does, he selects his pieces, he creates the décor, and he plans how they are to be arranged. In other words, he writes a script. He also prepares the explanatory legends, which here are legends in both senses of

the word: they are technical factsheets (which usually retain an oral format) describing the age, date of the conquest, place where the specimen was “taken” and other information of a ballistic nature. (“That one there, it’s a buck of about two years of age that I got in Névache in 1982 with my Browning 270 Winchester. It must’ve weighed thirty kilos”). But these are also legends in the narrative sense of the word, like that of Saint Julian the Hospitaller, describing his love of the hunt and its effects. And also legends in the etymological sense of the term (which is well worth looking up), that the hunter recounts for his audience and that constitute the key elements of the “trophy-making”. This “trophy-making”, as we have just pointed out, is an act of “narrative-making”. If I kill an animal and then display it, clearly I want to talk about it. Yes, because we can imagine that, sometimes, the intended audience of the “trophy-making” is the hunter himself: from time to time, on his way from the garage to the bedroom, the hunter will enter into some mystical communication with his stuffed roe deer, like some kind of devotee before a sacred image... And we tend to forget that if a trophy is on display, even within the domestic sphere, it is really addressing an audience. The reason why the hunter makes the stuffed creature “talk” is so that others will hear.

INTIMATE MUSEOGRAPHIES

In the examples that follow, we shall discover various forms of this “art of giving the dead a voice.” With Lucienne Strivay, our predatory satisfaction practically reaches zero. And remorse, too, may reach zero. I am not sure whether we can call it denial, but we find that among elite taxidermists, surprisingly, one does not kill in order to “taxidermise”; one “taxidermises” in order to recreate life. As such, the work of the taxidermist takes the form of a real dialogue with the animal, perceived as an active presence, and becomes a sort of on-going mission; the taxidermist is a kind of surgeon and rescuer (but we could almost say demiurge, since there is something “divine” in this act of creation), struggling against the expiration of the living creature. In this world, dedicated to a kind of salvation of memory, it would almost appear out of place to point out the animal is, in fact, dead.

This idea of capturing and restoring life also comes, albeit from another angle, through the presentation by Karen Jones. The camera, she reminds us, serves both as a note-pad and as an artist’s brush. It is easy to imagine that this “brush” could be used to contribute to the hunter’s mythmaking, focusing less on a museographical realism than on creating a true epic tale (this type of hunting reverie is quite well illustrated by Tartarin of Tarascon or Baron Munchausen). But what we learn instead is that the effect of using a photographic camera is one of raising awareness about environmental issues.

Bernard Charlier, at first glance, should not be in this group, and would be better placed speaking in the group on exotic museography. The reason that we insisted on his presence here with us is that his talk offers a perfect demonstration of the concept of intimate museography; indeed, this particular museography is so intimate that the site of the display is the hunter’s very own body. Despite the strangeness of the world described by Charlier, we may notice some intriguing analogies with our own world (“well, we do something similar, actually...”). Yet we are also aware of everything that separates us from the Mongolian vision of the world: a different “ontology” (to use a term that is becoming increasingly fashionable thanks to the work of Philippe Descola), in which the boundaries between beings, the connection between the human and the animal, the spirit and the material, are all understood in a very different way.

With Marie-Christine Prestat we travel to the exact antipodes of the Mongolian farmer’s extremely intimate museography. Displaying a multitude of trophies (the *spolia opima*) reaches ostentatious proportions. But we learn that the act of arranging these stuffed herds on the walls inside the chateau is in no way an archaic practice, nor an immediate one. It is not some relic of our pagan religious past. On the contrary, it is the culmination of a relatively recent process of bringing the wilderness into our domestic habitat (in homeopathic

doses initially, and bulimic ones later on). This is consistent with an observation—and here I take the liberty of sharing with you my own personal account—that I was able to make when conducting my inquiries in Corsica. People living on the island are reputed to have an atavistic passion for wild boar head trophies, and so I was surprised to find none, or next-to-none, when visiting some of the more senior hunters. One Corsican shepherd replied: “Why should I hang up bits off a corpse on the walls of my dining room?” Marie-Christine Prestat’s research confirms this reluctance to bring dead beasts into the domestic sphere (it is thus not solely the preserve of the underclass). The places where trophies were displayed were open to the public, which most likely contributed to the popularisation of a model subsequently imitated by individuals.

Hans Trapp draws our attention to the collective functions of this intimate museography: recalling indigeneness, the importance of local tradition, of “belonging”, almost as if the native hunter and his trophy, just to draw out the totemic metaphor even further, were descendants of the same common ancestor². And the assertion of a clean break with this petit-bourgeois conformism has led to the emergence, in Germany and elsewhere (although with quite a specific irony in Germany, perhaps), of ultra-fashionable “postmodern” trophies (unashamedly kitsch high-tech artefacts), that are popping up just about everywhere, not only in people’s dining rooms, but also in hip restaurants and hairdressing salons.

The final presentation focuses on a multi-faceted character, a sort of “trickster”, whose unusual background dovetails with a cross-section of the issues connected with a vernacular museography. The Polish immigrant described by Fanny Pacreau, both a hunter and a taxidermist, enjoyed a very intimate, almost symbiotic, relationship with the creatures that he immortalised. But unlike the master taxidermists—“entomologised” by Lucienne Strivay—Helmut Warzecha was not content with merely giving new life to deceased animals. He would kill them himself, at times, so as to stuff them. But even in his case, what seems to eclipse the necrophilic aspects – perhaps worthy of discussion – is the painstaking, almost loving, preservation of the observable trace left by these thousands of animal biographies doomed to fall out of memory. And what can also be seen alongside this “rescue of mortal remains” in the work of this autodidactic taxidermist is a genuine metaphysical contemplation of the meaning of life and death.

Which brings us back to the “memory-preserving” function of the trophy. The hunter, as we have already said, imitates the museographer in that he, too, just like the museographer, selects, preserves and exhibits.

But since selecting, preserving and exhibiting are, and have been for the longest time, inherent in the hunter’s behaviour, it could almost be said that it is in fact the museographer who imitates the hunter.

NOTES

1. C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd’hui*, Paris, PUF, 1962. Available in English: *Totemism*, Boston, Beacon Press, 1963.
2. But in the Germany that was being reconstructed, this reference to a timeless and bucolic Homeland also serves to erase the memory of the historical Germany.

UN MÉTIER DANS LA PEAU : LE TAXIDERMISTE LUCIENNE STRIVAY

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Quand il s'agit de traiter les restes d'un animal, pour leur entrée dans une institution muséale de sciences naturelles ou de beaux-arts, comme dans la galerie intime d'un chasseur, le taxidermiste se trouve en première ligne. Les exigences du métier n'ont cessé d'évoluer, comme l'esprit dans lequel on le pratique en Europe, entre la prédation coloniale et le tournant environnementaliste. Étrange profession que sa promiscuité avec la réalité du cadavre charge de sombres a priori. La taxidermie est pourtant prioritairement tournée vers la vie. Loin de s'en tenir à la vacuité d'une enveloppe, ceux qui la pratiquent travaillent l'effet du contenu, les limites, les surfaces, les interfaces où capter l'essentiel, l'énergie, la pellicule du sensible, ce qui relie, ce qui maintient, ce qui témoigne.

When it comes to handling animal remains before they enter a hunter's gallery, a natural science or a fine arts museum, the taxidermist is on the front line. The requirements of the craft as well as the spirit in which it is practiced in Europe have continuously evolved, swinging from colonial predation to the rise of environmental awareness. Because of its proximity with very real cadavers, this strange profession is considered as macabre. Yet taxidermy primarily focuses on life. Taxidermists not only shape an empty envelope, they give it content, limits, surfaces and interfaces that capture the essence, the energy, the sensitive envelope, what binds, maintains and provides a testimony.

À PROPOS DE LUCIENNE STRIVAY



Lucienne Strivay est docteur en philosophie et lettres. Elle enseigne l'anthropologie de la nature et la médiation culturelle à l'université de Liège et, comme professeur invité, à l'université de Louvain. Elle est l'auteur d'*Enfants sauvages. Approches anthropologiques* (Paris, Gallimard, 2006) et, avec Catherine Mougenot, de *Pire Ami de l'homme. Du lapin de garenne aux guerres biologiques* (Paris, La Découverte, 2011). Elle a introduit la première traduction française du *Castor américain et ses ouvrages* de Lewis H. Morgan (1868), aux Presses du réel, Dijon, 2010. Elle a également codirigé, avec G. Le Roux, le volume bilingue accompagnant l'exposition d'art contemporain australien *La Revanche des genres / The Revenge of Genres* (Liège, Aïnu éditions, 2007).

*Lucienne Strivay is Doctor of Philosophy and Literature. She teaches anthropology of nature and cultural mediation at the Université de Liège, Belgium, as a guest lecturer at the Université de Louvain. She is the author of *Enfants sauvages. Approches anthropologiques* (Paris, Gallimard, 2006) and *Le pire ami de l'homme. De la garenne aux guerres biologiques* with Catherine Mougenot (Paris, La Découverte, 2011). She presented the first French translation of Lewis H. Morgan's 1868 book *The American Beaver and His Works* (*Le Castor américain et ses ouvrages*, Dijon, Les presses du réel, 2011). With G. Le Roux, she also co-published the bilingual book accompanying the exhibition of Australian contemporary art: *La revanche des genres / The Revenge of Genres* (Paris, Aïnu Productions, 2007).*

L'INTERVENTION



Fig. 1 B. Aiello place les yeux : c'est la naissance d'un regard.
Photographie issue du documentaire *On l'appelait Cannelle*, un film de Jacques Mitsch, une coproduction France Télévisions/K Production.

Quand il s'agit de traiter les restes d'un animal, pour leur entrée dans une institution muséale de sciences naturelles ou de beaux-arts, comme dans la galerie intime d'un chasseur, le taxidermiste se trouve en première ligne. Entre la prédation coloniale et le tournant environnementaliste, les exigences du métier n'ont cessé d'évoluer, comme l'esprit dans lequel on le pratique en Europe.

Entre ces deux pôles historiques, que savons-nous, pour reprendre la déclaration liminaire de Sergio Dalla Bernardina, « des gestes et des intentions qui accompagnent cette "mise en mémoire" et cette "mise en esthétique" » ?

On s'est encore assez peu aventuré en amont de l'exposition, qu'elle soit privée ou muséale¹. Pourtant, dans les ateliers de taxidermie, des liens forts se nouent qu'on peut difficilement généraliser, une forme unique d'intimité. Chaque artisan est profondément insolite et singulier, mais la plupart font remonter leur passion à l'enfance. Dans le tête-à-tête qui se noue entre le corps animal et celui qui le dépèce et le vide avant de lui rendre forme émerge une proximité incorporée :

« Je suis un animal » ; « Il faut une forte projection, jusqu'à la position physique pour percevoir les points d'équilibre, le centre de gravité, tout ce qui est transcribable [...]. Quelque chose se fait à travers nous » Y. Gaumetou².

Les taxidermistes que j'ai rencontrés ont une profonde conscience de la fragilité conjointe des humains et des non-humains.

Ils cultivent le respect de la dépouille animale en s'imposant le suivi vigilant de quatre principes. Tout d'abord, afin d'atteindre une fidélité maximale à leur modèle, ils doivent accumuler des heures d'observation et une documentation maximale. Leur pratique artisanale impose un mélange de rigueur et d'empirisme qui les ramène à une invariable humilité. Dès l'amorce de leur travail, en effet, la responsabilité de chaque geste et de chaque choix est complète. Ils ne peuvent se permettre aucune « bavure » sous peine de vouer à l'oubli l'animal possible qui leur est confié. Enfin, la beauté de l'animal vivant constitue pour eux un horizon et un défi : une naturalisation réussie, celle qui va capter le regard, suppose un façonnage réalisé dans la double capture des corps.

Étrange profession que sa promiscuité avec la concrétude du cadavre charge de sombres a priori. La taxidermie est pourtant prioritairement tournée vers la vie. Loin de s'en tenir à la vacuité d'une enveloppe, ceux qui la pratiquent travaillent l'effet du contenu, les limites, les surfaces, les interfaces où capter l'essentiel, l'énergie, la pellicule du sensible, ce qui relie, ce qui maintient, ce qui témoigne.

Si l'on considère la manière dont se sont constituées les collections d'histoire naturelle en Europe et aux États-Unis jusqu'au premier tiers du XX^e siècle, on constate que le plus souvent, le scientifique est le chasseur et le taxidermiste.

Au cœur de l'African Hall du Muséum d'histoire naturelle de New York, l'exceptionnel silverback, choisi et abattu durant l'expédition de 1921 par C. Akeley pour intégrer le diorama où il focalise tous les regards, se dresse sous les frondaisons et les lianes, devant les brumes et la ligne bleue des montagnes volcaniques du Kivu. À ses pieds, dans la végétation drue, une femelle gorille timide, un petit, la base du clan...

Au service de la science et de la pédagogie, Akeley n'accomplit finalement pas sa mission sans états d'âme. Les écrits dont nous disposons indiquent à quel point cette rencontre devait constituer l'apothéose de sa quête africaine. Elle allait aussi produire un effet paradoxal.

« Comme il [le gorille abattu] gisait contre le pied de l'arbre, il me fallut toute la ferveur d'un scientifique pour me garder de me sentir un meurtrier. C'était une créature magnifique avec le visage d'un aimable géant qui n'aurait blessé personne sauf en situation de légitime défense ou de défense de sa famille. »

Akeley, 1923 : 230 à propos de l'African Hall du Muséum d'histoire naturelle de New York³.

Akeley a levé sur place le masque du visage du géant de Karisimbi, mais c'est le moulage de la main qui l'aurait le plus profondément bouleversé. Un tournant dans sa vie, qui le fait alors s'orienter, quand c'est possible, vers l'appareil photo ou la caméra et la conservation.



Fig. 2 La pose de la cape sur le mannequin : un des moments les plus émouvants du montage.
Photographie issue du documentaire *On l'appelait Cannelle*, un film de Jacques Mitsch, une coproduction France Télévisions/K Production.

Mais les pratiques se sont dissociées et spécialisées : il est bien rare de voir dans la seconde moitié du XX^e siècle et jusqu'à nos jours les trois fonctions se confondre.

On peut même noter que de nombreux taxidermistes sont heurtés que l'on puisse les confondre avec ceux qui ont abattu un animal. Si ces artisans ne sont professionnellement rattachés à aucune institution, les chasseurs demeurent bien sûr une part de leur clientèle. Toutefois, les conditions de chasse ont elles-mêmes considérablement changé et tous les chasseurs ne sont plus amateurs de trophées. C'est tout le rapport au monde

qui s'est modifié. De nombreux animaux n'appartiennent plus au registre du consommable. Sauf « accident » ou infraction caractérisée, la Convention sur le commerce international des espèces menacées d'extinction (Cites) prévoit celles qui pourront être abattues et présentées aux soins d'un taxidermiste, avec les autorisations administratives en attestant. La naturalisation des espèces menacées est à présent strictement réglementée. Les modalités d'exposition ont elles-mêmes été largement bouleversées. L'accrochage systématique des trophées de chasse dérange. Tout doit faire oublier la façon dont de nombreux spécimens anciens sont arrivés dans les galeries. Les nouveaux venus se sont éteints dans des zoos. Plus que jamais, tout montage se doit d'être réversible. Il doit être accompagné de la liste des éléments engagés dans sa réalisation. Dans le futur, on doit être en mesure de revenir sur le travail en toute connaissance de cause, que ce soit pour des prélèvements, pour une réhabilitation, pour le remplacement des matériaux d'aujourd'hui par de meilleurs ou pour en mesurer les inconvénients et les incompatibilités.

Après une longue période de désaffection, la naturalisation des animaux semble bien regagner un réel intérêt dans les muséums, les galeries d'art, la décoration, le cinéma, la publicité. Il s'agit moins de poursuivre l'esprit d'inventaire qui a fait émerger ce métier – la part de fascination en est conservée –, mais plutôt d'entamer avec les animaux une nouvelle histoire touchée par les menaces que les hommes ont fait peser sur eux. Désormais, la naturalisation travaille de préférence des animaux qui se sont éteints dans des parcs et non des gibiers. La pression publique en peut aussi être inférée de la précision explicite sur un certain nombre de sites spécifiant qu'ils traitent des animaux décédés de mort naturelle. Aujourd'hui, la dépouille du dernier représentant d'une espèce patrimoniale est l'objet de tous les soins, comme l'apparence reconstituée de celles qui ont disparu. Les spécimens historiques sont restaurés.

Plus que jamais avec l'animal naturalisé, art et science se trouvent indissociables et sont ensemble au travail pour nous rendre une présence irremplaçable.

Comme le dit Rachel Poliquin :

« Si une créature s'éteint, peu importe combien de vidéos ou d'images photographiques en auront été amassées, rien ne pourra jamais être comparé à la présence physique de l'animal, mort et naturalisé, il faut l'admettre, mais néanmoins physiquement présent⁴. »

La taxidermie apparaît donc au sens propre comme un art de l'instauration.

À chaque tentative, elle prend le risque du raté. Toujours son projet est porteur d'indétermination, traverse des processus de traduction et de métamorphose, se pense à partir d'un monde récalcitrant. Dans la période d'extinction où nous sommes, elle fait exister des êtres qui ont besoin de nous comme nous avons besoin d'eux. Le taxidermiste n'est pas un créateur prométhéen. Il mène sa besogne en compagnie de l'animal, de sa peau, des compatibilités négociées avec les produits utilisés dans la réalisation de la sculpture, leur potentielle évolution dans le temps et les conditions d'exposition, avec la nature et la tension des fils, la rétractation prévisible du cuir, le point d'équilibre des volumes sculptés, l'angle de vision envisagé pour le spectateur. Tous ces êtres en présence ont leurs modalités d'action. C'est avec elles qu'il faut techniquement négocier sa marge de créativité et assumer la responsabilité de prendre en compte ce qu'ils font faire⁵.

I. Stengers introduit l'idée d'un art pour penser les affinités des cosmopolitiques avec la manière d'analyser et d'agir des chimistes, « qui comprennent ce à quoi ils ont affaire, à partir de ce qu'il y a moyen de leur faire faire⁶ ». Ainsi, les corps chimiques sont actifs mais leur activité dépend des circonstances, et le chimiste travaille, avec *art*, ces circonstances qui rendent les corps capables. Cet art est un « art de l'émergence⁷ ».

C'est au départ de cette perspective que I. Stengers et B. Latour reprennent la proposition de Souriau dans *Le Sphinx de l'œuvre*. Souriau se concentre sur les modes d'existence, sur des variations du gradient d'existence ; il conçoit donc des êtres dont la teneur existentielle est encore moindre, des êtres « à faire ». Pour Souriau, la question n'est pas celle de l'existence ou non, mais celle d'une existence « Plus ou Moins ». Et l'existence accomplie « exige un faire, une action instauration⁸ ».



Fig. 3 Les mains de J.-J. Camarra dans la fourrure de Cannelle.
Photographie issue du documentaire *On l'appelait Cannelle*, un film de Jacques Mitsch, une coproduction France Télévisions/K Production.

Ces êtres « à faire » nécessitent d'être « instaurés » ; en d'autres mots, il s'agit de les « faire exister » et, nous le verrons, de les « laisser nous obliger ». Il est question de leur restituer une « dignité ontologique », pour échapper à l'idée d'une matière inerte que l'humain (le concepteur) manipulerait pour réaliser son projet, sur laquelle il projetterait ses idées. Placer la question du côté de l'existence, surtout lorsque l'opération est risquée et peut manquer, c'est imposer une exigence supplémentaire et redoubler la responsabilité : « Sans activité, sans inquiétude, sans erreur, pas d'œuvre, pas d'être⁹. »

C'est ce qu'évoque à sa façon Yves Gaumétou en écrivant à propos de ce qui arrive dans son atelier : « On est seul face à cet animal projet, on fusionne avec lui, on frissonne de ses muscles, de ses os et avec ces matières informes : bout de fil de fer, glaise, pâte à modeler,

résine, marbre et quelques outils rudimentaires, sous nos doigts, une ébauche, une approche. Petit à petit l'animal va émerger, se dégager, se préciser et c'est tout juste si on ne le sent pas bouger, s'il ne se forme pas lui-même par magie pure¹⁰ ! »

Et pourtant, cette puissance à exister ne repose que sur une surface, ce qui peut sembler en contradiction avec notre intuition première. Nous avons appris à penser la surface contre la profondeur alors qu'elle en est le lieu d'inscription. L'interface qui rend actif en nous le mouvement animal, celui qui peut nous mobiliser, nous placer devant nos obligations, c'est la peau. La peau qui a été vivante. Comme tous les taxidermistes que j'ai pu rencontrer, Yves Gaumétou souligne l'autorité essentielle de la peau sur son travail. Dans tous les cas, c'est elle qui commande. Tout ce qui reste de la vie s'y blottit. Il cite volontiers Erri De Luca qui lui parle de la condition des vivants et, partant, de la sienne même.

« Sa vie au gré des saisons était allée avec le monde. [...] Il fallait la rendre, froissée après avoir été utilisée¹¹. »

Labourée par les affrontements ou parcourue d'infimes caresses, la peau est par excellence le lieu du rapport.

Elle semble porter une charge magique, elle qui réclame de si fines interventions techniques de la part d'un savoir pratique lui aussi gravement menacé : la tannerie.

Quelques taxidermistes procèdent eux-mêmes au tannage, mais toutes les peaux ne se travaillent pas de la même façon, ce sont des manipulations méticuleuses qui assurent la stabilité et facilitent les coutures : les bains réclament des dosages et des séchages dont la maîtrise ne s'acquiert qu'avec une longue pratique. Comme la savante palpation qui permet de déterminer si une phase du traitement doit être reprise ou peut céder la place à la suite des opérations.

Ce savoir-faire ne se transmet guère que de père en fils (comme la taxidermie) et subit durement le poids des lois européennes de mise aux normes des installations, le coût que représente cet alignement et les rejets qu'engendrent les nuisances de cette activité¹². De sorte qu'il compte de moins en moins d'entreprises pleinement qualifiées.

La peau doit devenir ce qui résiste, le frontalier, les surfaces en dormance. On sait avec Deleuze que la profondeur c'est la surface, tout y arrive. C'est avec elle qu'advient l'énigme de la forme.

« [...] la forme accompagne l'existence, non comme une ombre portée, mais comme une condition¹³. »

Or, de toutes les opérations que traverse le montage – maquette, épure permettant le report des cotes, structure de silhouette et sculpture individualisée du mannequin en polystyrène – la plus singulièrement émouvante est la pose de la cape (ou manteau), c'est-à-dire de la peau. Que s'est-il passé là ? Si l'on en croit encore Y. Gaumétou :

« Il y a des présences dans l'atelier. Une collaboration qui nous échappe... En taxidermie, on travaille en collaboration avec la peau de l'animal qui nous a été confié. Il me parle, je suis son assistant. S'il est venu jusque-là, c'est qu'il le voulait¹⁴. »

La peau conserve la mémoire de ce qui a été vivant, elle porte toutes les réminiscences du caractère sensible du statut d'être vivant du sujet traité. C'est elle sans nul doute qui mène Jack Thiney, ancien taxidermiste du Muséum d'histoire naturelle de Paris, à réclamer une charte spécifique aux non-humains naturalisés pour les sortir du péril d'être réduits à l'objet. Le corps naturalisé d'un animal, surtout s'il se trouve rétrogradé dans un espace de grande trivialité, révèle par le caractère inapproprié de sa situation ce qu'il peut faire advenir et qui excède sa seule matérialité.

Les taxidermies appartiennent au peuple des objets-personnes, pour reprendre les termes de la sociologue de l'art Nathalie Heinich (2002 : 102-134), ceux qui comptent, tout comme les reliques, les œuvres d'art et les fétiches. Ils partagent avec eux une valeur symbolique éventuellement doublée d'un investissement émotionnel, des propriétés plastiques variées, une particularisation homologue à un état civil et la capacité de glisser sans difficulté d'une catégorie à l'autre. En effet, il serait souvent malaisé de déterminer nettement s'il convient d'étiqueter prioritairement une taxidermie comme œuvre d'art ou comme relique, voire de lui reconnaître la présence et l'enchantement du fétiche. La peau les constitue en simulacre. Non une imitation ridicule et sans conviction mais, au contraire, plus qu'une illusion, une présence concrète qui agit.



Fig. 4 Photographie issue du documentaire *On l'appelait Cannelle*, un film de Jacques Mitsch, une coproduction France Télévisions/K Production.

Pour Lucrèce, le simulacre est un entre-deux, un objet ambigu entre le corps et l'âme, « une sorte de membrane légère détachée de la surface des corps, et qui voltige dans les airs ». Un corps-âme, une âme-corps, donc. Peu importe son degré, l'important, dit Lucrèce, est que « le simulacre » existe (*esse ea quae rerum simulacra uocamus*¹⁵).

Le choix et la pose des yeux est, elle aussi, capitale, elle peut entraîner seule l'échec de tout le projet. Elle réclame concentration et douceur.

Enfin, la finition parachève le rendu des phanères : pose des fausses cornes, peinture des muqueuses à l'aérographe et au pinceau. L'animal est là, il soutient le regard, il le contraint à se lever. Il engendre un effet auratique.

« [...] le règne des simulacres renverse les dualismes de l'essence et de l'apparence [...] de l'original et de la copie, de l'intelligible et du sensible¹⁶. »

C'est peut-être ce dispositif qui, dans les montages les plus aboutis, nous trouble tellement.

« La chose qui est vue est reconnue comme un animal ; la nature de l'expérience vécue peut s'avérer moins identifiable¹⁷. »

Pour certains individus caractérisés par des attachements forts comme cela a été le cas pour Siam (cet éléphant d'Asie dont on a pu reconstituer la trajectoire de vie avait tourné avec Pierre Étaix avant de régner sur le zoo de Vincennes), pour Jojo (le plus vieux chimpanzé d'Europe lorsqu'il était la coqueluche du parc de la Pépinière à Nancy) ou pour Cannelle (dernière ourse de souche française dans les Pyrénées), le travail du taxidermiste confine au portrait.

« C'est justement parce qu'il est d'un mort, d'un-être-pour-la-mort, que le portrait se rappelle à la vue, non comme la simple pellicule de ce qui fut, mais comme une manifestation de l'essence¹⁸. »

Dans ces cas précis, le taxidermiste fait appel aux proches pour moduler son travail. Il faut pouvoir retoucher et saisir une expression qu'ont seuls connue les humains compagnons (soigneurs, pisteurs, etc.).

Personne ne dira mieux qu'un de ces « laborieux », qui regroupent les artistes comme les artisans, la puissance et la singularité des relations qui tiennent ces animaux et ces hommes-là :

« Le chasseur est un prédateur impatient. »

« La taxidermie est une révolte, un cri de protestation contre la mort et son gâchis, [...] un attachement désespéré au sauvage et à sa beauté. C'est presque l'instinct de reproduction qui nous pousse vers nos partenaires animaux cadavres pour tenter à deux de redonner la vie... ou son illusion/désillusion. »

« Authentique confrontation à la chair nue, à ces viscères inertes mais qui, si peu de temps avant constituaient une si parfaite république de cellules collaborant chacune de leur mieux à la survie de l'ensemble. Désastre qui va voir une si belle association symbiotique se décomposer, se dissocier et s'éparpiller [...]. Interpellant bal des molécules qui de l'extérieur vers l'intérieur voyagent [...], circulation, recyclage, vase clos de notre petite planète qui élabore la vie et la fait disparaître¹⁹. »

Dans nos habitats altérés, dans le désordre du monde, les taxidermistes semblent cultiver un savoir-faire collaboratif de survie. À travers leur manière concrète de prendre soin des dépouilles qu'on leur confie, ils s'engagent, eux aussi, vers la sortie de l'exception humaine. La limite entre le soi et le non-soi ne répond plus à une stricte division. La taxidermie (mais ce n'est pas un cas particulier) s'inscrit dans un système de signes plus large qui déborde sa pratique matérielle. D. Haraway souligne qu'elle appartient aux techniques de réalisations des significations²⁰. Aujourd'hui, en un « temps d'urgence multispécifique, y compris humaine, temps de mort et d'extinction de masse », les taxidermistes disent la « conscience de notre dépendance à, et de nos relations avec, ces innombrables autres poussés vers le seuil de l'extinction²¹ »...

À l'âge des vidéos animalières, du multimédia, des hologrammes, des reconstitutions numériques, la taxidermie vient nous rendre au plus près la mélancolie d'une longue caravane d'animaux. Elle nous en autorise l'inaccessible proximité. Elle nous fait sentir ce que nous sommes en train de perdre par ce que nous avons déjà perdu. Elle nous rend palpable ce qui nous a fait, ensemble avec eux. Cette puissance qui interdit aujourd'hui toute passivité à ceux qui la rencontrent participe sans doute de ses formes de renaissance. L'accomplissement actuel de ses techniques laisse flotter comme un parfum fragile d'éternité au bord du gouffre. Quoi qu'elle produise éperdument, elle nous parle à l'imparfait.

« L'imparfait est le temps de la fascination : ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection ; simplement le leurre épuisant de la mémoire²². »

NOTES

1. Cf. L. Strivay, « Taxidermies. Le trouble du vivant », in *Anthropologie et sociétés*, 2015, 39-1, *Liaisons animales : questions d'affects*, p. 51-68.
2. Y. Gaumétou, Faches-Thumesnil, 17 juillet 2013.
3. C. E. Akeley, *In Brightest Africa*, New York, Doubleday, Page & Co, 1923. Cité par D. Haraway, *Teddy Bear Patriarchy*: 160.
4. R. Poliquin, *The Breathless zoo. Taxidermy and the Cultures of Longing*, The Pennsylvania State University Press, 2012, p. 4 (traduction libre de l'auteure).

5. I. Stengers, « Ferveur et lucidité — les obligations de l’instauration ». URL : www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/439
6. « Un art de l’instauration, répondre à ces êtres qui nous obligent », 2012, P. Lefebvre (asp. FNRS). Article produit dans le cadre du séminaire EDT Architecture & Complexité II « Outils pratiques et théoriques de la projection », séance du 27/04/2012 « Concevoir avec les acteurs du projet ». URL : www.architecture-et-complexite.org/textes/120427_A&CO2_Lefebvre.pdf
7. I. Stengers, « 1. La proposition cosmopolitique », *L’Émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2007, p. 27.
8. I. Stengers et B. Latour, *Le Sphinx de l’œuvre*, in E. Souriau, *Les Différents Modes d’existence ; L’œuvre à faire*. Paris, Puf, 2009.
9. E. Souriau, *op. cit.*, p. 196.
10. Faches-Thumesnil, Y. Gaumétou. Cité dans l’album de l’exposition, « Illusion du vivant. La taxidermie entre science et art », Muséum d’histoire naturelle de La Rochelle et Société des sciences naturelles de la Charente-Maritime, 2012, p. 25.
11. E. De Luca, *Le Poids du papillon*, Paris, Gallimard (2011 trad.), 2009.
12. J. Thiney, *Mort ou vif*, Paris, La Martinière, Muséum national d’histoire naturelle, 2014, p. 160-162.
13. J. C. Bailly, *Sur la forme*, Paris, Manuella éditions, 2013, p. 11.
14. Y. Gaumétou, Faches-Thumesnil, 17 juillet 2013.
15. V. I. Stoïchita, (2008), *L’Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des images*, Genève, Droz, 10. Citation de Lucrèce, *De Rerum Natura*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1975 : IV, 88-89, t. 2, p. 9.
16. V. Bergen, *L’Ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 181.
17. S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, 2000, p. 98.
18. J.-C. Bailly, *L’Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2000, p. 16.
19. Y. Gaumétou, courrier du 20/02/2015.
20. D. Haraway, [1984-1985], « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », in D. Haraway, *The Haraway Reader*, New York, Londres, Routledge, 2004, p. 151-197.
21. D. Haraway (à paraître aux presses du réel in D. Debaïse et I. Stengers, dir., *Le Geste spéculatif*), *Staying with the trouble : Symptôme, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques*.
22. R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, 1977, p. 258.

DÉBAT

ANNE DE MALLERAY

Ces animaux sont reconstitués dans leur entier. Qu’en est-il des animaux tronqués, dont la symbolique semble très différente ? L’animal naturalisé apparaît comme une trace dans une phase d’extinction massive de la biodiversité de la faune, mais cela n’est pas valable pour les animaux tronqués, qui relèvent du trophée.

LUCIENNE STRIVAY

En effet, la symbolique est très différente, néanmoins, si je me réfère aux critères qu’utilise Jack Thiney pour définir ce qui ferait la particularité des animaux naturalisés, c’est la trace de ce qui a été vivant. Je dirais que le trophée et même le massacre restent des éléments qui transportent une forme de sacralité, en tout cas une existence qui leur est propre et qui n’est pas celle d’un objet au sens strict du terme. Le problème reste le même, même si l’animal n’est pas complet. Il fonctionne alors comme une métonymie : la partie vaut pour le tout. C’est d’autant plus perceptible si le trophée s’inscrit dans une série qui manifeste l’ampleur de la disparition.

ANDRÉE CORVOL

Dans l'une des représentations que vous montriez, il y avait des gorilles dont certains étaient des animaux du zoo d'Anvers. Quelle différence faites-vous entre l'animal naturalisé en entier dans le cadre d'un zoo, et l'animal dont on conserve uniquement la tête pour des raisons de place, toujours dans un zoo ? Quelles sont les relations entre la taxidermie pour un zoo – pour montrer l'animal correspondant à une espèce protégée – et l'animal qui est naturalisé dans le cadre du souvenir de la chasse et du combat que cela a représenté avec l'animal ?

LUCIENNE STRIVAY

Fondamentalement, je crois que cela n'est pas profondément différent, car je pense que l'intensité de la relation que le chasseur peut avoir avec un animal pris est la même : il ne l'a sûrement rencontré qu'une fois, cette fois-là – bien qu'il puisse arriver qu'un chasseur suive l'animal pendant des années avant de décider de le tirer –, mais pour moi l'intensité est la même, la seule différence est que l'animal de parc ou de zoo est davantage documenté et autrement « attaché » avec ses soigneurs par exemple. Concernant l'animal abattu par un chasseur, il ne tient qu'à lui de savoir tout ce que l'on peut connaître d'un animal. La complétude du corps ne me paraît pas capitale. D'ailleurs, l'attitude du chasseur corse qui disait « je n'accrocherais jamais un morceau de cadavre chez moi » prouve bien que même un morceau seul peut porter un message identique au corps complet. De la même manière, quand les chasseurs inuits sont accueillis à Québec et que l'hôtelier bienveillant met dans leur chambre un tas d'animaux naturalisés, ils n'ont qu'une hâte, c'est de les retirer de la chambre. Ils les chassent mais n'envisagent pas de partager leur nuit avec une pièce taxidermée qu'ils jugent irrespectueuse pour l'animal, en tout cas non conforme au traitement correct prescrit pour le traitement du corps d'un gibier.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Cela m'inspire un certain nombre de choses que je connais des cultures taurines : on taxidermie parfois le taureau entier, mais souvent plutôt le massacre, la tête. Dans la corrida, les matadors ou les clubs taurins vont collectionner les taureaux qui ont été brillants dans l'arène ; les éleveurs vont garder leur meilleur reproducteur. En Camargue, c'est différent, il y a un véritable processus d'immortalisation de l'animal, du grand animal de course, des taureaux vedettes, qui, morts de leur belle mort à l'issue d'une brillante carrière dans les arènes, sont souvent enterrés sous une pierre tombale en position debout. Concernant l'animal naturalisé chez l'éleveur, je prends l'exemple de ma cousine qui élève des taureaux en Camargue, elle ne mettra jamais les meilleurs taureaux dans son salon, ses meilleurs taureaux sont enterrés sous la pierre tombale, et immortalisés de cette façon. Ceux qui sont dans son salon sont les bons taureaux de second plan, un qu'elle aimait bien car il était régulier, ne décevait jamais, on pouvait compter sur lui, etc., ou bien un qu'elle détestait car insupportable dans les pâturages, qui cassait les barrières, qui s'échappait... Les procédés d'immortalisation passent par des motivations différentes. C'est là que l'on voit toute la relativité, malgré le respect immense que j'ai pour Philippe Descola, de ces catégories par lesquelles il divise les ontologies humaines. Elles me paraissent assez contestables, surtout celle de « naturalisme », qu'il assigne à nos sociétés. On voit bien que dans les sociétés modernes, occidentales, le rapport à l'animal n'est pas seulement un rapport instrumental ou scientifique, objectivant... Au contraire, il y a de l'animisme là-dedans, il y a des choses universelles, anthropologiques.

LUCIENNE STRIVAY

Au contraire, je place mon analyse tout à fait dans la lignée de Philippe Descola quand je fais ces descriptions des glissements observables dans des sociétés naturalistes, car je pense que clairement, dans son livre, jamais une ontologie ne règne en maître seul dans une société donnée. Ce qui me passionne dans cet examen des sociétés naturalistes, c'est de montrer la cohabitation, et les modalités de négociations qui se produisent et les *shifts* ontologiques que les gens vivent dans leur vie de tous les jours. Car si vous parlez avec un scientifique du muséum, vous n'irez pas lui dire que votre animal a une âme, mais quand vous rentrez

chez vous, votre animal a un nom, vous savez quelle est son humeur et vous entretenez avec lui une relation de personne à personne, une relation sociale qui est une relation de type animique. Les ontologies se tricotent tout le temps, c'est ce qui est fascinant. Et précisément, parce que nous y sommes baignés, nous pouvons percevoir plus aisément ces articulations dans nos cultures. Alors que la taxidermie naît largement d'une demande naturaliste au sens étroit du terme, sa pratique peut produire une transformation considérable de la relation à l'animal. Cette transformation n'invalide pas les ontologies, elle en montre la souplesse.

BIBLIOGRAPHIE

- C. E. Akeley, *In Brightest Africa*, New York, Doubleday, Page & Co, 1923 (cité par D. J. Haraway, *Teddy Bear Patriarchy*, 160).
- J.-C. Bailly, *L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2000 [1997].
- J.-C. Bailly, *Sur la forme*, Paris, Manuella éditions, 2013.
- S. Baker, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion Books, 2000.
- R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- V. Bergen, *L'Ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Collectif, *Illusion du vivant. La taxidermie entre science et art* [catalogue d'exposition], La Rochelle, Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle, Société des sciences naturelles de la Charente-Maritime, 2013.
- S. Dalla Bernardina, « Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées », *Terrain*, 60, Paris, 2013, p.56-73.
- E. De Luca, *Le Poids du papillon*, Paris, Gallimard, 2011 [2009].
- D. J. Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 » p.151-197, in D. Haraway, *The Haraway Reader*, New York, Londres, Routledge [1984-1985].
- D. J. Haraway (à paraître), « Staying with the trouble : Symptoièse, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques », in D. Debaise et I. Stengers (dir.), *Le Geste spéculatif*, Dijon, Les presses du réel.
- N. Heinich et B. Edelman, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002.
- P. Lefebvre (asp. FNRS), *Un art de l'instauration, répondre à ces êtres qui nous obligent*, Article produit dans le cadre du séminaire EDT Architecture & Complexité II « Outils pratiques et théoriques de la projétation », séance du 27.04.2012 « Concevoir avec les acteurs du projet », Bruxelles, 2012.
- www.architecture-et-complexite.org/textes/120427_A&C02_Lefebvre.pdf
- R. Poliquin, *The Breathless Zoo. Taxidermy and the Cultures of Longing*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- E. Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » : 195-217, in E. Souriau, I. Stengers et B. Latour, *Les Différents Modes d'existence*. Suivi de *De l'œuvre à faire*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 [1956].
- I. Stengers, *Ferveur et lucidité — les obligations de l'instauration*. URL : www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/439
- I. Stengers, « 1. La proposition cosmopolitique », *L'Émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2007.
- L. Strivay, « Taxidermies. Le trouble du vivant », in *Anthropologie et sociétés*, 39-1, *Liaisons animales : questions d'affects*, Québec, 2015.
- V. I. Stoïchita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des images*, Genève, Droz, 2008.
- J. Thiney, *Mort ou vif*, Paris, La Martinière, Muséum national d'Histoire naturelle, 2014.

HUNTING WITH THE CAMERA: PHOTOGRAPHY, THE CHASE AND 'CAPTURING' THE SPIRIT OF THE ANIMAL

KAREN JONES

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Cette communication analyse les relations complexes qui existent entre la chasse et la photographie au XIX^e siècle en s'attachant aux expériences de chasseurs en Afrique et dans l'Ouest américain. Un premier point abordera la façon dont la photographie permet au chasseur de préserver le « moment historique » de la quête cynégétique sous une forme visuelle et comment cette image communiquait le récit de la chasse. Un second point étudiera l'appareil photographique considéré comme élément clé du contact entre le chasseur et l'environnement, mettant l'accent sur la rencontre, la valorisation, la mise en scène et la mise en mémoire comme processus à l'œuvre dans l'environnement sauvage. Les termes de « tir » (*shooting*), « recharger » et « capturer » suggèrent le rôle du fusil et de l'appareil photographique comme agents de l'empire et de conquête. Par ailleurs, le regard photographique a promu une vision du sauvage fondée sur l'engagement individuel, la préservation de la nature et la capture de l'essence de l'animal sur la pellicule.

This lecture explores the complex relations between hunting and photography in the nineteenth century by looking at the experiences of sportsmen in Africa and the American West. Particular attention will be placed on exploring how the camera allowed the hunter to preserve the "historical moment" of the hunting quest in visual form and how the photographic image communicated the "story" of the chase. A second step will be to highlight the use of the camera as a key point of contact between the hunter and the environment targeting the encounter, the promotion, the staging and the memorialization at work in the wild. The words shooting, loading and capturing suggest a trajectory between the gun and the camera as active agents of empire and conquest. At the same time, the photographic gaze has promoted a vision of wildlife based on individual commitment, nature conservation and "capturing" the essence of the animal on film.



À PROPOS DE KAREN JONES

Karen Jones est maître de conférences en histoire à l'université du Kent au Royaume-Uni. Elle est spécialiste de l'histoire environnementale et s'intéresse à la chasse et à la conservation au XIX^e siècle. Elle étudie notamment les récits de chasse tels qu'ils sont exprimés dans la littérature, la photographie et la taxidermie. Elle a notamment écrit *Wolf Mountains: a History of Wolves along the Great Divide* et *The Invention of the Park: Recreational Landscapes from the Garden of Eden to Disney's Magic Kingdom*. Son dernier livre s'intitule *Epiphany in the Wilderness: Hunting, Nature and Performance in the American West*.

Karen Jones is a senior Lecturer in History at the University of Kent, UK. She is a specialist in environmental history with a particular focus on hunting and conservation during the nineteenth century. She is particularly interested in the 'story' of the hunt as expressed in literature, photography and taxidermy. Her publications include Wolf Mountains: a History of Wolves along the Great Divide and The Invention of the Park: Recreational Landscapes from the Garden of Eden to Disney's Magic Kingdom. Her most recent book is entitled Epiphany in the Wilderness: Hunting, Nature and Performance in the American West.

L'INTERVENTION

This chapter provides a 'snapshot' of the complex relationship between hunting and photography during the 'golden age' of sport that took place in the late nineteenth and early twentieth centuries. Eagerly embraced as a new medium for documenting the 'historical moment' of the chase, many big game hunters packed cameras and photographic equipment alongside rifles, ammunition and camp supplies for their expeditions to Africa, North America and other far-flung climes. Given the shared linguistic codes of aiming, shooting and capture, it perhaps strikes as no surprise that the sporting fraternity saw the camera as a useful companion to the gun and eagerly wrote about its application in such titles as *Sport and Photography in the Rocky Mountains* (1880) and *Lake Victoria to Khartoum with Rifle and Camera* (1910). However, the camera was far more than a simple object of record in the hunter's toolkit: instead, it became a dramatic device that allowed the communication, development and preservation of the sacred 'story' of the hunt, with a dose of technological fetishism and exotic reportage thrown in. As such, the camera represented a critical point of contact between the hunter and the environments that he (and sometimes she) moved through, its photographic gaze leaving behind an illustrious visual record that points to the broader significance of hunting not only as a mode of environmental engagement but as a subject for artistic expression. While some commentators have seen the nineteenth-century 'sport' as a blunt instrument of empire and swaggering white masculinity and the camera as a 'death weapon' holstered by the colonial gaze, the history of 'hunting with the camera' points to a more sophisticated connection between hunter and the natural world.¹

PHOTOGRAPHY AND HUNTING: COMMEMORATION AND CAPTURE ON THE GAME TRAIL

Claims to the invention of the camera come from both sides of the Manche: from the Englishman William Fox Talbot and Frenchmen Nicephore Niepce and Louis Daguerre, inventors working in the early 1800s to produce images from paper and metal-based processes. Sir John Herschel, himself credited with the invention of the glass plate negative, coined the word 'photography' in 1839, taking its meaning from the Greek for 'light' and 'drawing.' The definition was pertinent. From the outset, photography promised a new way of seeing and of visual record, finding outlet in various contexts from portraiture to documenting historic moments. In a journal article entitled 'A Revolution in Nature Pictures,' self-confessed 'photographic sportsman' Arthur Dugmore noted that the camera served as 'eye, notebook and pencil.' Of course, photography drew from other narrative traditions in storytelling such as literature and art, yet also promised a mesmerizing sense of *reality* in its imprint. As Susan Sontag reminds us, 'A photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint, or a death mask.'²

As a device of documentation, photography was of immediate interest to the hunter, who saw (and arguably continues to see) retelling the 'story' of the game trail as a key aspect of the hunt. As the galleries of Paris' *Musée de la Chasse et de la Nature* ably communicate, hunting has had a lasting impression on literature, art, sculpture and ceramics: its presence in material culture has been richly textured and vividly depicted. In the latter years of the nineteenth century specifically – an era known as the 'golden age' of big game hunting – this 'cultural ecology' of the hunt proved particularly expansive. Enraptured by exotic landscapes and charismatic animals encountered in Africa, India and North America, and keen to write for the purposes of personal edification, historical gravitas and scientific report, the period witnessed an outpouring of trans-media storytelling that encompassed literature, art, public lectures and even taxidermy. As sporting writer 'Heclawa,' author of *In the Heart of the Bitter-Root Mountains* (1895) noted: 'the author is fully conscious of the fact that he is adding another to the vast number of books on hunting and kindred subjects with which the book-stores are already flooded.' Such concerns, incidentally, did not dissuade Heclawa from committing his story to posterity.³

Photography conspired in this storytelling matrix and also extended its reach in offering the tantalizing possibility of facsimile. According to Daguerre, the camera held a particular power of its own: 'not merely an instrument which serves to draw nature...[it] gives her the power to reproduce herself.' The camera was used as a stand alone object of record in producing prints and albums incorporated in period literature to embellish the hunting autobiography and also served a useful purpose in sketching out the visual detail of the game trail and its animals for the purposes of taxidermy reanimation and artistic rendering. The potential to record for posterity the 'biotic realism' of the game trail spoke of a direct and lasting encounter with the hunt and the opportunity for what Sontag calls 'experience captured'. For L. W. Brownell, author of *Photography for the Sportsman Naturalist* (1904), the camera brought with it an extraordinarily evocative capacity to take the hunter 'back in memory, away from the haunts of men, to the woods', the visual imprint of the chase so redolent it allowed the viewer to step into the image and the historical moment itself.⁴

Evidence of the growing interest in photography among sporting circles could be found in autobiographies with such enthralling titles as *Camera Adventures in the African Wilds* (1910) and *With a Camera in Tigerland* (1927), travelogues that incorporated the 'quest' of the photographic safari in the time honoured tradition of the hunting story. As Brownell pointed out, the hunter 'can bring home with him not only trophies in the way of antlers and skins, but also pictures of the game he was seeking, taken in their native haunts.' Hunting with both a gun and a camera drew on woodcraft skills, a sound knowledge of natural history, fortitude in the field and, significantly, depended on a good aim. Authors spoke effusively about their photographic 'arms', advising fellow travellers on the best gear and the best techniques, as well as providing evidence of their own endeavours by way of narrative reflections and well-placed illustrations. Arthur Dugmore's *Camera Adventures* featured enticing shots of charging rhino, gazelle and lions as well as a chapter on photographic outfitting. Sporting magazines and dedicated manuals such as *How to Hunt with a Camera* (1926) and *Stalking Big Game with a Camera* (1925) pointed to buoyant interest in photographic practice while the technical attractions of 'camera guns' prompted a number of novelty technical inventions in the shape of Massachusetts hunter B. W. Kilburn and his 1883 camera based on the Gatling gun or Edward Marey's 'fusil photographique,' a photo gun with sights housed on a long barrel that 'shot' 120 exposures a minute.⁵



Fig.1 The trophy animal and the hunter hero dominate the canon of hunting photography, as in this photograph entitled 'President Theodore Roosevelt in Africa: Kermit Roosevelt's Narrow Escape' c.1910 (Library of Congress).

STAGING AND STORYTELLING: THE LIMITS OF BIOTIC REALISM

The nineteenth-century hunting photograph offered visible proof of encounter and epiphany and provided (like the trophy itself) what nature writer and conservationist Aldo Leopold called a 'certificate' that 'its owner has been somewhere and done something.' Within this highly personalized autobiographical frame of reference, however, were a number of conventions in terms of construction and content that translated across geographies and situated the hunting 'snapshot' as a recognisable genre. The visual cryptography of the chase commonly spoke of an errand into the wilderness; the masculine prowess of the hunter hero; the glories of animal life; a secret world beyond civilization which was often construed as 'hunter's paradise'; and the enigmatic power of the hunting quest itself. Used narratively to record the 'long duree' of the hunt from outfitting to packing out, the hunt was 'told' in a series of montages that centered around the chronology of capture and emphasized romantic adventuring in rugged landscape; stalking for game; camaraderie around the campfire; and, most notably, the veneration of the moment of victory, expressed usually in shots of triumphant hunters, obedient canine assistants, and vanquished game animals: each of which seemed complicit in the sacred contract of the hunt and addressed the camera directly (fig.1). This was the spirit of the chase 'captured' by the photographic lens: documentary and heroic in equal measure.⁶



Fig.2 Staging was an important part of hunting photography, as in this image featuring a stuffed grizzly and two men re-enacting an encounter with a bear in the nineteenth-century American West. The image was captioned 'The Perils of Frontier Life -- A Fierce Encounter with a Giant of the Forest.' (Library of Congress).

For all the appeals to biotic realism, of course, it is worth pointing to that the hunting photograph was a staged performance, choreographed by the hunting party and the roving photographer (fig.2). Aside from the performance narrative of the 'story' itself, technical constraints and the square box of the photographic frame limited the prospects of capturing the moment. In the early years especially, the task of photographing the animal in situ was no simple prospect: camera equipment was heavy and boasted a large technical entourage of chemical bottles, focusing screens, tripods, plates, acids and slides. Scottish hunter Andrew Williamson had been warned by his peers not to bring a camera to the 'trackless wastes' of the American Rockies for his 1878 trek but persevered: even though it took him three weeks to unpack all the equipment which had been delicately packed away in felt lined boxes. Mindful of the vagaries of inclement weather and technological failure, some left the task of photographic record to the professionals such as Frank Jay Haynes and his \$13,000 custom Palace Studio railroad car, fitted out with a darkroom and diorama to cater for hunters in the American West. Meanwhile, once the decision was made to 'take' a photograph, the equipment had to be assembled, plates coated with chemicals and subjects arranged in position and instructed to stay still. Wet plates had to be developed within the hour and so the intrepid hunter-photographer hit on elaborate schemes of improvisation in the field to accommodate their technical needs (California photographer Eliza Withington used her skirts as a mobile darkroom). Things became somewhat easier with Kodak's Camera No.1 (1888) and its fast exposure times and film roll, but camera-hunting in the field was still a complicated undertaking and hardly lived up to the idea of a 'snapshot.'

A NEW SPORT: FROM TROPHY 'SHOT' TO PHOTOGRAPHIC 'BAG'

Hunting photography of the late 1800s and early 1900s revelled in the thrill of the chase, cornucopian landscapes of big game and the exotic exuberance of the age of empire. Some commentators, looking back on the period with a twenty-first century environmentalist vantage, see only 'trigger-happy' abandon and a quintessentially colonial outlook on the extra-European world. There is, however, more to this story that meets the eye. The practice of 'camera-hunting' on the game trail pointed firstly to a nascent biophilia among sporting naturalists who grounded their love of hunting and of photographic pursuits in a fervent appreciation for the natural world, and, secondly, to a developing conservationist conscience that saw the camera as an advocate for species preservation and a useful corollary (sometimes even a replacement) to rifle hunting. Focus on the 'photographic bag' thus promised a revolutionary new prospect for the hunt—the capture of the *live* animal—as well as a pragmatic approach to the problem of game decline in an age of industrial modernity.

By the late 1800s, sporting interests were becoming increasingly concerned by wildlife decline and habitat alienation and were lobbying hard for the protection of parks and reserves and the imposition of hunting restrictions under the auspices of such organisations as the Boone and Crockett Club (1887) and the Society for the Preservation of the Wild Fauna of the Empire (1903). In this context, the camera emerged as a device that illuminated the sentiments of the 'true sportsman' as well as offering a way to document disappearing species and argue for their preservation. For Carl Akeley it was an object well placed to reveal 'the endangered world of nature.' Hence where James Ryan and Susan Sontag might lambast the camera and the gun as co-producers of colonial mastery, the activities of late nineteenth and early twentieth century camera-hunters suggested a more nuanced encounter at play between the human and the non-human. Borrowing the enticements of stalk, lure, and capture, the 'photographic bag' paid heed to the sportsman's appreciation of the natural world in all its vivid detail and encouraged a sense of what Laura Mulvey has called scopophilia, the love of looking (and not just at charismatic megafauna). Arthur



Fig.3 The relations between hunter and hunted were renegotiated by the camera. This image was taken by Arthur Dunmore and published in *Camera Work*, No. 1, January 1903 entitled 'A Study in Natural History' (Library of Congress).

Dugmore published close-up images of birds as 'a study in natural history' for the journal *Camera Work* (fig.3) while in the publication *Hoofs, Claws and Antlers of the Rocky Mountains, By the Camera* (1894) Colorado-based camera-hunters Allen and Mary Wallihan, presented more typical 'trophy shots' alongside images of live animals, centre stage in their own aesthetic terrain and even 'speaking' for themselves in such captions as: 'what do we hear?', 'who are you?' This view of the game trail founded on intimate engagement, nature preservation and 'capturing' the essence of the animal in motion paved the way for modern wildlife photography—notably it was a 'camera-hunter' named George Shiras whose 'midnight series' of deer

photographed at night became the first animal photographs to be published in *National Geographic* in 1906—as well as documentary filmmaking—both Akeley and Dugmore produced motion pictures of their African safaris in the 1910s and 1920s.⁸

Moreover, in a context of increasing wildlife scarcity, some hunters promoted the camera as a useful surrogate to rifle hunting. Sporting and autobiographical literature ruminated on the issue at length, seeing benefits in a photo-safari that boasted a wide choice of subjects, lack of closed seasons and avoided the disappointment of coming home trophy-less. For American naturalist William Hornaday, camera-hunting presented a worthy test of woodcraft skills: 'any duffer with a good check book, a professional guide, and a high-powered repeating rifle can kill big game, but it takes good woodcraft, skill and endurance of a high order... to secure a really fine photograph.' Presenting photographic capture as the perfect challenge for the twentieth-century hunter conservationist, Brownell applauded camera hunting as 'the highest development of man's inherent love of the chase' while Theodore Roosevelt, ardent big game hunter across two continents, became convinced by the environmental efficacy of camera-hunting as a valuable pursuit in a modern industrial world where animals were left with fewer and fewer places to roam free. As he pointed out in *The Wilderness Hunter* (1893): 'the shot is, after all, only a small part of the free life in the wilderness. The chief attractions lie in the physical hardihood for which the life calls, the sense of limitless freedom which it brings, and the remoteness and wild charm of primitive nature. All of these we get exactly as much in hunting with the camera as in hunting with the rifle.'⁹

CONCLUSION: READING THE CAMERA 'SNAPSHOT' AS ARTEFACT

Often described as having a magical power to capture time and moment, the photograph was a powerful device that preserved the 'spirit' of the chase and emerged as a haunting monument to the hunt. American photographer, hunter and part-time game guide Laton Huffman felt that the camera told its 'own story' while others used photographic equipment in conjunction with other mediums of memorial to provide an expansive 'after-life' of the hunt that gloried in the chase as sacrosanct. As environmental artefact, then, photography brought a new sense of corporeality to the cultural ecology of the hunt, what Roland Barthes called, a 'superimposition...of reality and the past.' Meanwhile, the 'photographic bag' allowed the hunter to indulge interests in natural history and spoke to an emerging conservationist conscience that was increasingly important as landscapes of 'hunter's paradise' came under threat. Read as more than simple 'trophy shots,' the images of animal capture produced by hunter-photographers in the late nineteenth and early twentieth centuries suggest an abiding fascination with wild nature and a developing conversation about ethics and responsibilities towards the non-human. Speaking of his quest to 'snap' a charging rhino, before leaping away to a safe distance, Arthur Dugmore pointed out, 'it was a splendid sight, but not one to linger over.' The activities of the 'camera-hunters' on the other hand, give us good cause to stay a little while longer on the game trail.¹⁰

NOTES

1. A. Williamson, *Sport and Photography in the Rocky Mountains*, Edinburgh, David Douglas, 1880, 1, 1993 Folio 3, Beinecke Rare Book & Manuscripts Library, University of Yale; F. A. Dickinson, *Lake Victoria to Khartoum with Gun and Camera*, London, John Lane, 1910; S. Sontag, *On Photography*, New York, Penguin, 1977, 13-14.
2. A. Dugmore, 'A Revolution in Nature Pictures,' *World's Work* 1, November 1900, 34; S. Sontag, *On Photography*.
3. Heclawa, *In the Heart of the Bitter-Root Mountains: The Story of the Carlin Hunting Party*, New York, G.P. Putnam's, 1895, v.
4. Daguerre quoted in Sontag, *On Photography*, 188; L. W. Brownell, *Photography for the Sportsman Naturalist*, New York, Macmillan, 1904, 25-6.
5. A. Dugmore, *Camera Adventures in the African Wilds*, New York, Doubleday, Page & Co., 1910; F. W. Chapman, *With a Camera in Tigerland*, London, Chatto & Windus, 1927; Brownell, *Photography*, 25; W. Nesbit, *How to Hunt With a Camera*, New York, E. P. Dutton, 1926; M. Maxwell, *Stalking Big Game With a Camera*, London, William Heinemann, 1925.
6. A. Leopold, *A Sand County Almanac*, New York, Ballantine Books, 1966, 284.
7. Williamson, *Sport and Photography*, 1.
8. Akeley quoted in F. Dunaway, 'Hunting with the Camera: Nature Photography, Manliness and Modern Memory,' *Journal of American Studies* 34 (2000), 227; for a critical view of the hunter-photographer, see J. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion, 1997; L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' *Screen* 16/3 (1975), 6-18; A. G. & M. Wallihan, *Hoofs, Claws and Antlers of the Rocky Mountains, by the Camera*, Denver, Frank Thayer, 1894; G. Shiras, *Hunting Wild Life with Camera and Flashlight*, Washington, D.C., National Geographic, 1936.
9. W. Hornaday, *A Wild Animal Round Up*, New York, Charles Scribner's, 1925, 331; Brownell, *Photography*, 22; T. Roosevelt, *The Wilderness Hunter*, New York, G.P. Putnam's, 1893, 29.
10. Huffman, L.A. to George Bird Grinnell, undated c.May 1912, George Grinnell Papers 25/42, Yale University Library; R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London: Vintage, 1993, 76.

DÉBAT

SERGIO DALLA BERNARDINA

Ayant travaillé sur la rhétorique des chasseurs, j'ai appris à faire la part des choses entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Dans leurs reportages photographiques, c'est vrai, les chasseurs mettent en avant leur fascination pour l'animal. Mais cette emphase est ambiguë. Dans les années 1950-1960, par exemple, le commandant Gatti consacrait ses récits photographiques à la chasse aux grands fauves. On montrait la puissance du rhinocéros, mais il s'agissait en fait d'une célébration de la supériorité humaine. La caméra peut être un instrument de reproduction fidèle de la scène cynégétique, mais aussi de ce qu'il y a de plus indécent dans l'acte cynégétique. Le *National Geographic* entretient encore aujourd'hui cette ambiguïté en jouant sur l'analogie entre le fusil et la caméra : dans certains documentaires, l'opérateur vise la proie en fuite à la manière d'un chasseur. Sous le prétexte d'assister à une scène de prédation, le spectateur peut en fait assister au spectacle, moralement interdit, d'une mise à mort. La caméra crée la distance mais, en même temps, accentue de façon « pornographique » les moments sanglants les plus indécents, les plus difficiles à accepter. Cette scène sanglante est acceptée sans problème par un public écologiste bien-pensant qui n'aperçoit pas la dimension voyeuriste et tout à fait « cynégétique » du spectacle qu'il est en train de regarder. J'ignore si c'est un phénomène récent ou si dans les anciens usages de la caméra dont vous parlez il y avait déjà cette dimension du sang, de la mort, de la prédation, avec des composantes « sadiques ».

KAREN JONES

I think there is an interesting juxtaposition between camera and gun that is really complicated. Various people have talked about the connections between death, animal trophy, and photography. Lynching photographs present us with one (disturbing) comparison, and Phillip Zimbardo, of course has commented on trophy pictures of American servicemen in Abu Ghraib and compared that to images of animal trophy. There is a sort of commonality of violence in all these images but that is also set against the idea that camera hunting is non consumptive: so I think there is a real tension here. What I think is also important to notice is what exactly the hunter of the late 19th century chooses to record as an image—the camera's record of the hunt is very sanitized, it shows the dead body, the trophy animal but it does not show the production of that animal. You do not see all the blood and guts; it is a very bloodless artifact.

ALEXANDRE PONIATOWSKI

Je suis chasseur et photographe. Un photographe est un chasseur d'images, l'approche de l'animal est exactement la même, la seule différence est qu'au bout du fusil il y a la mort réelle, au bout de l'appareil photo, il y a la mort virtuelle car, par définition, l'image ne pourra jamais être refaite. C'est le cas aujourd'hui. Demain, avec l'évolution des technologies, on va pouvoir filmer en 3D, faire une photo qui permettra de reproduire en image virtuelle en 3D chez soi l'animal photographié, tout comme un trophée. Aujourd'hui, on assiste à la fermeture de la chasse dans un certain nombre de pays, certaines espèces ne peuvent plus être chassées. Ne pensez-vous pas qu'à terme l'appareil photo, avec ses futures sophistications, risque d'être un véritable complément du chasseur ?

KAREN JONES

Yes, absolutely, I think that technology has always been a feature of the hunt whether that has been rifles and shotguns or other ways of documenting the process. You could say that the limitations of camera technology in the late 19th century meant that the hunt was told in a series of fragments: so you 'jumped' frames from shot to shot. Whether the digital world enables a more fluid and expansive reporting (despite the fact that it is still necessarily posed) is a pertinent question. I wonder whether, the same way that people go to national parks and scenic sites and experience them through the screens of digital recording devices, perhaps the hunter will learn to navigate the world through increasingly sophisticated technology, creating, in a sense, a cyborg relationship with nature.

BIBLIOGRAPHIE

- R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London, Vintage, 1993.
- M. Brower, *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- L. W. Brownell, *Photography for the Sportsman Naturalist*, New York, Macmillan, 1904.
- F. W. Chapman, *With a Camera in Tigerland*, London, Chatto & Windus, 1927.
- F. A. Dickinson, *Lake Victoria to Khartoum with Gun and Camera*, London, John Lane, 1910.
- A. Dugmore, 'A Revolution in Nature Pictures,' *World's Work* 1, 1900.
- A. Dugmore, *Camera Adventures in the African Wilds*, New York, Doubleday, Page & Co, 1910.
- F. Dunaway, 'Hunting with the Camera: Nature Photography, Manliness and Modern Memory,' *Journal of American Studies* 34, 2000.
- Heclawa. *In the Heart of the Bitter-Root Mountains: The Story of the Carlin Hunting Party*, New York, G.P. Putnam's, 1895.
- W. Hornaday, *A Wild Animal Round Up*, New York, Charles Scribner's, 1925.

- K. Jones. "Hunting with the Camera": Photography, Animals and the Technology of the Chase in the Rocky Mountains' in *Wild Things: Nature and the Social Imagination*, William Beinart, Karen Middleton & Simon Pooley, eds. Cambridge, White Horse Press, 2013.
- A. Leopold, *A Sand County Almanac*, New York, Ballantine Books, 1966.
- J. M. Mackenzie, *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- M. Maxwell, *Stalking Big Game With a Camera*, London, William Heinemann, 1925.
- G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, Seattle, University of Washington Press, 1999.
- L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' *Screen*, 16/3, 1975.
- W. Nesbit, *How to Hunt With a Camera*, New York, E. P. Dutton, 1926.
- H. Ritvo, *The Animal Estate: The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.
- R. Robinson, *Hunting without a Gun*, New York, Forest & Stream, 1905.
- T. Roosevelt, *The Wilderness Hunter*, New York, G.P. Putnam's, 1893.
- J. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion, 1997.
- G. Shiras, *Hunting Wild Life with Camera and Flashlight*, Washington, D.C., National Geographic, 1936.
- S. Sontag, *On Photography*. New York, Penguin, 1977.
- A. G. & M. A. Wallihan, *Hoofs, Claws and Antlers of the Rocky Mountains, by the Camera*, Denver, Frank Thayer, 1894.
- A. Williamson, *Sport and Photography in the Rocky Mountains*, Edinburgh, David Douglas, 1880.

PORTER DES OSSELETS DE LOUP À LA CEINTURE ET FORTIFIER SA VIRILITÉ PARMI DES ÉLEVEURS NOMADES DE MONGOLIE

BERNARD CHARLIER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

En Mongolie, parmi les éleveurs nomades, le loup est à la fois l'ennemi des troupeaux et une proie prestigieuse. Selon les fragments d'une idéologie bouddhiste, seul le chasseur vertueux peut se voir octroyer une telle proie et incorporer son fort potentiel vital. Après la mise à mort du loup, le chasseur attache un osselet de l'animal à sa ceinture. La peau peut être accrochée sur le mur nord de la yourte – le plus respecté – ou attachée sur le capot d'une jeep. La question que je pose est celle de la mise en « exposition » de l'osselet et de la peau de loup. Pourquoi ces restes de chasse doivent-ils être vus, quel point de vue créent-ils dans l'œil du « spectateur » ? Que révèle leur « mise en esthétique » sur les conceptions du corps de l'homme, de la femme, de l'aîné, de l'enfant, mais aussi du chaman ?

In Mongolia, among nomadic herders, wolves are both the enemies of cattle and a prestigious prey. According to parts of a Buddhist ideology, only virtuous hunters can be granted such a prey and incorporate its strong vital potential. After the kill, the hunter ties a wolf ossicle to his belt. The skin can be hung on the north wall of the yurt—the most respected one—or tied on the hood of a jeep. The main question posed in this presentation relates to the exhibition of the wolf ossicles and hide. Why do these remains need to be exhibited, what point of view do they generate in the eye of the spectator? What does this aesthetic display reveal about the way of considering the body of men, women, elders, and children, as well as shamans?

À PROPOS DE BERNARD CHARLIER



Bernard Charlier est titulaire d'une thèse de doctorat qu'il a réalisée à l'université de Cambridge sous la direction de Caroline Humphrey. Sa thèse porte sur les relations entre des éleveurs nomades vivant dans l'ouest de la Mongolie et les loups. Ses recherches ont fourni la base d'une monographie intitulée *Faces of the Wolf: Managing the Human, Non-human Boundary in Mongolia* (Brill, 2015). Grâce à l'obtention d'une bourse postdoctorale de la fondation Fyssen, il a réalisé une recherche sur le statut des animaux consacrés en Mongolie de l'Ouest et leur mise en figuration (*Annales de la fondation Fyssen* 27) sous la direction de Philippe Descola. Il est actuellement rédacteur en chef de la revue internationale de sociologie de religion *Social Compass* à l'université catholique de Louvain-la-Neuve (UCL), en Belgique.

Bernard Charlier holds a PhD from the University of Cambridge. His thesis, which he wrote under the supervision of Caroline Humphrey, focuses on the relationship between the nomadic pastoralists of West Mongolia and wolves. His research provided the basis for a book entitled Faces of the Wolf: Managing the Human, Non-human Boundary in Mongolia (Brill, 2015), to be published by Brill. With a research study grant from the Fyssen Foundation, he carried out research on the status of blessed animals in West Mongolia and their depiction, under the supervision of Philippe Descola. He is now Chief Editor of an international journal of sociology of religion, Social Compass, at the Université Catholique de Louvain-la-Neuve (UCL) in Belgium.

L'INTERVENTION

INTRODUCTION

Au cours de cet article, j'analyserai l'importance matérielle et symbolique que peut avoir un osselet de loup pour des éleveurs nomades vivant dans l'ouest de la Mongolie.

Les éleveurs pratiquent occasionnellement la chasse comme « hobby » (*sonirhol*) et pour protéger leurs troupeaux contre les attaques de loups. Après la mise à mort d'un loup, un osselet peut être prélevé sur l'une des pattes arrière. Il est alors accroché à la ceinture du chasseur. La possession d'un osselet de loup ne fait pas l'objet d'une pratique muséale institutionnalisée. Il est simplement donné à voir sur une partie du corps de l'homme. Ce qui m'intéresse ici est le point de vue que cet objet *a priori* banal crée dans l'œil du spectateur. Quelle est la séquence d'effets, l'intentionnalité déléguée, c'est-à-dire « l'agence » pour employer un terme d'Alfred Gell (1998), dont il est porteur ? Il est impossible de comprendre l'exposition de l'osselet de loup, ce qu'il donne à voir, mais aussi ce qu'il fait au chasseur, sans prendre en considération toute une écologie de relations qui lie les éleveurs aux loups, et plus largement à l'environnement naturel. Il est également impossible de comprendre le port de l'osselet de loup à la ceinture sans prendre en considération certains aspects de la perception que les éleveurs ont du corps de l'homme, de la femme, de l'enfant, voire du chaman.

UNE ÉCOLOGIE DE RELATIONS

Lors d'un premier séjour de terrain en 2005, lorsque je demandai quelques informations à un éleveur sur la chasse, il ouvrit son grand coffre en bois contenant les objets précieux de la famille et en sortit un petit carnet. Il ouvrit le carnet, le regarda attentivement et

me dit qu'il avait tué 200 loups. Lorsque je lui demandai pourquoi il avait noté le nombre de loups abattus, il me dit qu'il conservait son carnet pour le montrer et le donner à son fils lorsqu'il serait plus grand. Il affirma : « Je conserve mon carnet pour que mon fils sache qui je suis. » Cet éleveur avait un osselet de loup attaché à sa ceinture. Abattre un loup et placer un osselet à sa ceinture n'a donc rien d'anodin.



Fig. 1 Image du Père Blanc vendue au monastère d'Oulan-Bator

Que la chasse soit pratiquée comme hobby ou comme mesure de protection des troupeaux, elle constitue une relation technique avec l'environnement dotée de caractéristiques cosmologiques qui permettent d'expliquer l'importance que revêt cet objet pour les éleveurs. Le loup est détesté car il est le prédateur principal des troupeaux de caprins et de bovins, et il est admiré pour son intelligence et sa résistance physique. Il est aussi considéré comme le chien d'un esprit maître du territoire et des animaux sauvages nommé le Père Blanc, Tsagaan Aav (fig. 1). Il s'agit d'une divinité mineure du panthéon bouddhiste.

Le Père Blanc est parfois individualisé mais pas toujours, car pour certaines personnes il reste une entité abstraite impossible à représenter. Lors des rituels saisonniers, c'est à lui que l'on fait des offrandes de nourriture et de

lait pour favoriser les bonnes conditions climatiques, la fertilité des pâtures et la bonne santé du bétail.

C'est également le Père Blanc que l'éleveur partant à la chasse implore pour obtenir du gibier. Il demande à Tsagaan Aav en brûlant de la poudre de genévrier :

Mon vieux Tsagaan Aav
Me donneras-tu du *hishig* de chasse ?
Me donneras-tu un loup ?

Hishig se traduit par « fortune » ou « grâce ». La bonne fortune ou la grâce à la chasse est implorée et témoigne, comme le dit Roberte Hamayon, d'un certain degré de subordination de l'homme à l'égard de la surnature (1990 : 630). La demande du chasseur à Tsagaan Aav se réfère à une relation hiérarchique de dépendance. Le modèle de relation hiérarchique propre à l'élevage est ainsi reproduit dans le domaine de la chasse. Cette reproduction est visible à travers l'attribution du statut de « propriétaire » (*ezen*) à Tsagaan Aav et de « bétail » (*mal*) aux animaux sauvages.

La mise à mort du gibier est donc le résultat d'un choix en partie désincarné puisqu'elle dépend toujours en dernière instance de la volonté de Tsagaan Aav. Seule une personne « méritante » (*buyantai*) peut se voir octroyer une proie d'un tel prestige. Le terme *buyan* renvoie à la notion bouddhique de « mérite ». Il y a bien des façons d'être « méritant ». De manière générale, une personne méritante est animée de bonnes intentions (*saihan sanaatai*), elle est généreuse, elle « a bon cœur » (*saihan setgeltei*) et peut donner sans contrepartie. Abattre un loup constitue ainsi une marque identitaire de la personne car la proie est donnée (*ögöh*) par le Père Blanc au chasseur « méritant ».



Fig. 2 Loup abattu. Photo prise par Batsüih

Tuer un loup est toujours un événement (Charlier 2012 : 121-141 ; 2015). Le loup est décrit par le chasseur comme un animal plein de ressources, courageux, résistant, capable de trouver sa nourriture tout seul. Ses qualités se résument dans l'usage d'un terme qui désigne son haut potentiel vital, *hiimor'*, ce concept bouddhique est la traduction littérale mongole des « chevaux de vent » tibétains, *rlung-rta*, et se réfère aussi au potentiel vital présent dans le corps des humains. L'autonomie du loup est une source de prestige auquel le chasseur s'identifie lorsqu'il arrive à abattre un loup. Quand un chasseur tue un loup, il incorpore par la seule action de la mise à mort son *hiimor'*. Le potentiel vital de l'animal vient ainsi s'ajouter à celui du chasseur qui s'enorgueillit de son acte (fig. 2). Le chasseur peut alors espérer avoir du succès dans la réalisation de projets futurs.

Les qualités que le concept de *hiimor'* recouvre, dans ce contexte, se réfèrent à un aspect idéal de la personne mâle, celui de la virilité, liée à la force, la débrouillardise et l'autonomie. Les femmes ne chassent pas. Pour certaines aînées, une femme qui chasse commet un péché (*nügel*) car elle donne naissance.

RESTES DE CHASSE ET PERCEPTION DES CORPS

Afin de comprendre l'exposition de l'osselet de loup à la ceinture de l'homme, il est nécessaire de faire un détour par l'usage d'autres restes de chasse, comme son sang, sa peau, ou encore ses tendons. Lorsque je demandai à la mère d'un bébé âgé de deux mois s'il était bien pour une femme enceinte de boire du sang de loup, elle me répondit : « Non, si elle boit du sang de loup, elle ne pourra donner naissance. Le bébé ne pourra quitter le corps [*garah*] et elle mourra. » La raison pour laquelle le sang de loup ne peut être consommé est sa température, il est trop « chaud » (*haluun*). Il est plus chaud que le sang de chèvre ou de mouton qui est considéré comme frais (*serüün*). Le sang de loup est même plus chaud que le sang de cheval. Selon Nadmid, un éleveur pratiquant la chasse : « Il est interdit à une femme enceinte de boire du sang de loup ou même de consommer sa viande car ils sont tous deux trop chauds. Lorsqu'une femme est enceinte, son corps devient plus chaud que d'habitude car elle doit porter une personne en elle. » Durant la période de gestation, la consommation de nourriture doit garantir l'apport en chaleur, mais pas de manière excessive. Consommer de la viande de loup ou son sang causerait une augmentation trop forte de la chaleur. Durant la gestation, le sang ne quitte plus le corps de la femme, comme si son accumulation était nécessaire pour « cuire » le bébé. Le sang de la femme semble

être associé à la fécondité, alors que le sang de loup, dans ce contexte, est associé à la mort et à une fermeture du corps. L'ouverture du corps durant la période menstruelle se réfère à une perte de fécondité et une dispersion du corps.

Mais le sang de loup n'est pas toujours associé à la mort car seuls les hommes âgés et les vieilles personnes malades peuvent boire du sang de loup comme remède en cas de maladie. Comme si la vieillesse et la maladie étaient associées au froid. Pour Nadmid : « Les femmes enceintes et les jeunes personnes ne peuvent boire du sang de loup car il est trop dur [*hatuu*] pour eux. Si une jeune personne boit du sang de loup, son corps deviendra excessivement chaud. » Il en va de même pour les vêtements confectionnés avec de la peau d'animaux chassés. Les femmes cousent des *deel* – manteaux traditionnels mongols – doublés en peau de gibier, comme la peau de loup, de bélier, de bouquetin, de marmotte ou de renard, mais elles ne peuvent pas les porter. Les femmes et les enfants ne portent pas ces vêtements car les fourrures sont trop fortes (*hütchtei*), trop dures et trop chaudes pour eux. Ces prohibitions véhiculent l'idée que les vêtements en peau de gibier ont un pouvoir de contention trop fort pour les femmes et les enfants, comme si, corrélativement, ils étaient des êtres « ouverts ».

Le caractère « ouvert » de la femme se réfère à l'idée d'une limite corporelle perméable à la pénétration, mais aussi au passage du sang menstruel et du nouveau-né. Après la naissance, le nouveau-né est emballé les bras le long du corps dans une couverture épaisse, maintenue fermée par trois cordelettes. Il s'agit d'éviter au bébé de prendre froid. Il ne bouge pas et s'endort facilement. Une aînée ajoute à ces explications que « si le bébé n'est pas maintenu dans cette position, il bougera. Ce n'est pas bon, il deviendra bossu et déformé. Le bébé doit rester dans cette position jusqu'à six à sept mois ». L'âme (*süns*) peut quitter facilement son corps s'il est effrayé par des mauvais esprits, ce qui le rend vulnérable aux maladies. Les pleurs répétés et la transpiration sont des symptômes d'un tel état.

Une manière parmi d'autres de protéger le bébé contre les maladies est de lui faire porter à la ceinture un osselet de loup. Les tendons (*shörmös*) de l'animal peuvent être aussi utilisés. Selon Tsetsegbal, l'épouse d'un éleveur : « Lorsqu'une femme a donné plusieurs fois naissance et que ses enfants sont morts en bas âge, nous utilisons des tendons de loup pour nouer le nombril du prochain bébé afin qu'il vive. » Cette mesure de protection fait écho à une pratique qui consiste à casser les pattes du loup après que le chasseur l'a abattu, comme si, même mort, l'animal pouvait toujours s'échapper.

D'autres organes du loup sont utilisés en d'autres circonstances pour remplir des fonctions liées à la protection et la conservation. Un éleveur rencontré au cours de mon enquête avait noué la première vertèbre cervicale d'un loup à la clé destinée à ouvrir le coffre contenant tous les objets précieux de la famille, situé dans le fond de la yourte. La vertèbre est supposée tenir les voleurs éloignés. De la même manière, à l'extérieur de la yourte, cette vertèbre peut être nouée à l'extrémité de la corde où sont attachés chaque soir les veaux après la pâture. La vertèbre les protège contre les maladies.

GÉRER LES SIMILARITÉS ET LES DIFFÉRENCES ENTRE LE CHASSEUR ET LE LOUP

Les éleveurs vont ainsi puiser dans certains organes du loup les qualités dont ils ont besoin pour effectuer leur tâche première, la protection et la conservation du troupeau. Cette attitude *a priori* paradoxale – puisque le loup est le prédateur principal du troupeau – est un détournement des qualités de l'animal au profit des éleveurs. Afin de protéger leurs troupeaux, ils s'approprient à travers certaines parties de son corps les qualités qui font de lui un prédateur rusé, intelligent, et une proie difficile à abattre. Mais toutes les potentialités du loup ne sont pas bonnes à prendre. Un chasseur ne peut manger les entrailles d'un loup car selon Nadmid : « Le loup peut toujours avoir mangé des humains. » Manger des

entrailles de loup, c'est courir le risque de l'anthropophagie. Nous retrouvons ici la même attitude consistant à gérer à son profit des écarts entre des similarités et des différences entre des êtres ne partageant pas la même condition morale d'humanité (Charlier 2015 : 100).

Les osselets de loup portés par les enfants, les tendons de loup servant à nouer le cordon ombilical du nouveau-né, la consommation de sang et de viande de loup par les aînés et les personnes malades semblent avoir une même fonction qui est de maintenir le corps. L'idée d'un corps contenu est particulièrement applicable au corps des hommes. Lorsque je demandai à Yanjmaa, l'épouse d'un éleveur, pourquoi les femmes ne peuvent porter un osselet de loup à la ceinture (ni ailleurs), elle répondit : « Nous ne portons pas un osselet de loup car les femmes donnent naissance. Je n'en sais pas plus. » Deux interprétations, non exclusives l'une de l'autre, sont possibles. La première est que le port de l'osselet de loup, comme objet de chasse, est antithétique à l'action de donner naissance. Les petites filles ne peuvent porter le fusil de leur père et ne peuvent voir la mise à mort d'un mouton. La seconde possibilité d'interprétation est de supposer que l'osselet de loup enserre le corps de la femme, mais l'enserme trop fort. J'aimerais développer cette interprétation en relation avec le port de l'osselet de loup et celui de la ceinture chez l'homme.

L'osselet de loup est donc porté par les hommes au niveau de la ceinture. Il ne peut jamais être porté au cou attaché à un collier. « Cela voudrait dire que le *hiimor'* du loup est supérieur au *hiimor'* de l'homme », affirme un chasseur. La place de l'osselet au même niveau que la ceinture est intéressante. Caroline Humphrey (1999 : 80) mentionne au sujet de la ceinture du deel :

« The sash is not the equivalent of a man's character, but rather what is essential to being a man in society. A man must be buried with a sash, I was told. The sash as a girdle encircles the man, holds him together, and sustains his autonomy. Women do not have this autonomy. To wear a sash is to say 'I am my own person and worthy for respect'. For this reason the sash was taken off when addressing shamanistic prayers to the Sky (...). Not wearing a sash is to open oneself to penetration, not just for women, but also in the case of the shaman who calls down spirits into his body, and whose professional costume must not have a sash. The sash is consciously given respect, always put in high place, never laid down all unwound and anyhow, but always neatly coiled up. This is like giving respect to an aspect of oneself. »

De la même manière que la ceinture et l'osselet de loup, les peaux d'animaux chassés sont dotées d'un potentiel social. Dans la yourte de Chuluunbat, un éleveur s'adonnant à la chasse, la peau d'un sanglier est disposée sur le sol, du côté mâle (qui est le côté gauche de la yourte en entrant). Son épouse explique : « Quand je me déplace dans la yourte, je marche toujours autour de la peau. Si je marche dessus, le *hiimor'* de Chuluunbat diminuera. » Lorsque je demandai pourquoi les femmes ne peuvent porter un osselet de loup, elle répondit : « Si je porte un osselet de loup, le *hiimor'* de mon mari diminuera également. Les femmes adultes ne portent pas un osselet de loup car c'est un animal qui a beaucoup de *hiimor'*. C'est l'homme qui doit porter un osselet. » Ainsi, de la même manière que les fourrures d'animaux chassés et la ceinture, l'osselet de loup est perçu comme une extension de la personne mâle. On voit dans les précautions liées à la gestion du *hiimor'* et des qualités tant psychologiques que physiques que ce potentiel véhicule une caractéristique d'une attitude « analogique », telle que Philippe Descola (2005) la qualifie, où les différences entre des êtres singuliers se distribuent tant sur le plan de la moralité que de la physicalité, jusqu'à brouiller toute frontière nette entre intériorité et extériorité des individus humains et non humains, ainsi que certains objets.

Le port d'un osselet de loup par les hommes se réfère à l'expression visuelle d'un potentiel social, une capacité d'autonomie. Porté à la ceinture, il « enserme » le corps de l'homme et donne à voir son haut degré d'autonomie. En d'autres termes, l'homme s'identifie au caractère autonome du loup en montrant qu'il est capable de trouver seul sa nourriture. Le port de l'osselet désigne un aspect idéal de la personne mâle. Il témoigne également visuellement de son statut éthique puisque seule une personne méritante peut se voir octroyer une proie d'un tel prestige par Tsagaan Aav.

La forme d'autonomie que le port de l'osselet de loup donne à voir ne provient pas d'une capacité du chasseur à suivre ses propres lois – *auto nomos* – mais de sa capacité à implorer efficacement Tsagaan Aav à travers des actions rituelles (la fumigation et les prières) et l'accomplissement d'actions éthiquement valorisées (*buyantai*). L'autonomie affichée à travers le port de l'osselet de loup ne provient pas tant d'une volonté individuelle et indépendante que d'une capacité à se connecter efficacement avec l'esprit maître du territoire et des animaux sauvages. Être unique, dans ce contexte précis, ne relève pas d'une essence, d'une substance, mais plutôt d'une configuration singulière d'un potentiel vital augmenté par incorporation.

CONCLUSIONS : L'OSSELET DE LOUP ET SON « AGENCE »

L'osselet de loup enserme le corps de l'homme et en même temps le « dé-compose » visuellement en révélant son statut éthique et cosmologique. Porté à la ceinture, l'osselet actualise dans le point de vue de celui qui le voit une perspective sur un aspect idéal de l'homme qui le porte. Il actualise la relation causale entre un état éthique de la personne (le mérite), qui ne se voit pas, et le succès de l'abattage visible pour tous. L'osselet rend visible ce qui ne l'était pas avant l'abattage et acquiert une dimension indiciaire. Il reproduit sous une autre forme deux types de relations hiérarchiquement englobées : la prédation entre le chasseur et le loup, et la protection de Tsagaan Aav manifestée au chasseur méritant par le don de la proie. La prédation est ici englobée par la protection. L'osselet ne rend pas seulement ces relations visibles autrement que par elles-mêmes, sa présence témoigne de la conjonction réussie entre protection et prédation, dont l'effet pour le chasseur est une augmentation de *hiimor'*. Il génère ce que Strathern (1988 : 182) appelle un « effet substitué ». Un effet substitué « ... is often staged as the transformed outcome of relations magnified through replication. These latter are thus doubly revealed, as themselves and as themselves in another form ».

Comment l'osselet de loup peut-il agir comme un effet substitué ? La réponse envisagée est qu'il est doté d'une « agence » (Gell 1998), cette intentionnalité déléguée entraînant une séquence d'effets qui est ici la « connectivité », car c'est par lui que se conserve le *hiimor'* du loup donné par Tsagaan Aav. Ce qui est exposé de manière métonymique par le propriétaire d'un osselet n'est pas tant un objet considéré dans sa singularité, mais plutôt un effet résultant d'une métarelation d'englobement entre prédation et protection. Entre matérialité et immatérialité, visibilité et invisibilité, à la manière d'un artefact, l'osselet en même temps scelle et révèle des relations à la fois intérieures et extérieures à l'individu. Enfin, la visibilité de l'osselet n'est pas seulement soumise à un acte de perception du visiteur car il a une valeur supplémentaire qui est la conservation d'un potentiel vital. L'effet visuel de l'osselet n'est pas seulement la capture d'un profil parmi d'autres du propriétaire, mais aussi un acte performatif qui consiste en la réalisation de celui-ci en tant que personne mâle méritoire, autonome, dont le potentiel vital, *hiimor'*, a été augmenté.

BIBLIOGRAPHIE

- B. Charlier, «Two temporalities of the Mongolian wolf hunter », in L. Filipovic, K. M. Jaszczolt (eds), *Space and Time in Languages and Cultures. Language, culture, and cognition*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2012, p. 121-141.
- B. Charlier, *Faces of the Wolf. Managing the Human, Non-human Boundary in Mongolia*, Leiden, Boston, Brill, 2015.
- B. Charlier, « Du chasseur au loup, de l'éleveur au chien : garder l'animalité à bonne distance en Mongolie de l'Ouest », in J. Bondaz, M. Cros et F. Laugrand (dir.), *Bêtes à pensées. Visions des mondes animaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015.
- P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- R. Hamayon, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.
- C. Humphrey, « Rituals of Death in Mongolia: Their Implications for Understanding the Mutual Constitution of Persons and Objects and Certain Concepts of Property », *Inner Asia* 1(1): 59-86, 1999.
- M. Strathern, *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, California, University of California Press, 1988.

LE MUSÉE DU CHÂTELAIN CHASSEUR

AU XIX^e SIÈCLE

MARIE-CHRISTINE PRESTAT

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Au XIX^e siècle, l'évolution économique et sociale liée à la révolution industrielle est paradoxalement favorable aux valeurs de la ruralité. Le châtelain, seigneur des temps modernes, se vit comme un personnage public. Sa demeure, conçue de manière exemplaire et démonstrative, se doit d'être accessible aux commensaux comme aux « sujets ». La chasse pratiquée par plaisir participe également au statut social. À ce titre, elle occupe une place privilégiée dans le décor intérieur des châteaux, et plus précisément dans celui des espaces de réception. Trophées, accessoires de chasse et œuvres d'art à thème cynégétique viennent orner des pièces précises – galeries, vestibules, salles à manger – selon un agencement suffisamment normé pour qu'on puisse tenter d'établir une typologie. Entre commémoration intime et célébration publique, cette « muséographie » du châtelain chasseur préfigure celle des musées consacrés à la cynégétique qui seront créés à partir du XX^e siècle.

Ironically, economic and social progress induced by the industrial revolution in the nineteenth century glorified rural values. The "châtelain" (castle owner)—a lord of modern times—was a public figure. His home, meant to be exemplary and "showy", was open to guests as well as to "subjects". Hunting was as much a recreational activity as it was a status symbol. As such, it took pride of place in the interior decoration of manor and castle, and most particularly in the reception areas. Trophies, hunting accessories and hunting artworks adorned specific rooms—galleries, halls, and dining rooms—and were displayed according to standards that were sufficiently widespread as to allow classification. At once intimate commemoration and public celebration, this type "museography" developed by the hunting lords heralded a style later adopted by the hunting museums that were to be set up from the 20th century onwards.

À PROPOS DE MARIE-CHRISTINE PRESTAT



Marie-Christine Prestat rejoint le musée de la Chasse et de la Nature comme conservatrice adjointe à la suite de ses études à l'École du Louvre. Dans le cadre de ses fonctions, elle a participé aux expositions temporaires organisées par le musée. Elle collabore, sous la direction de Claude d'Anthenaise, au réaménagement du musée inauguré en 2007. Elle a présenté en 2014 un travail sur le thème des salles à manger à décor de chasse à l'occasion d'une table ronde organisée par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA).

Marie-Christine Prestat became Associate Curator at the Musée de la Chasse et de la Nature in Paris after studying at the École du Louvre. In the course of her work, she has taken part in temporary exhibitions organized by the museum. Under the supervision of Claude d'Anthenaise, she contributed to the reorganization of the museum, which reopened in 2007, and presented her research on hunting-inspired dining-room decoration as part of a panel discussion organized by the Institut national d'histoire de l'art (INHA).

L'INTERVENTION

La France du XIX^e siècle est marquée par la révolution industrielle et par un mouvement d'exode rural au profit des villes et des centres industriels. Paradoxalement, cette évolution économique et sociale est favorable aux valeurs de la ruralité. L'élite sociale, qu'elle soit issue de l'ancien monde ou, au contraire, qu'elle soit parvenue à la notabilité grâce à la finance ou au commerce, se doit d'avoir un ancrage terrien. La France de l'ère industrielle se couvre de châteaux dont le modèle architectural est emprunté aux styles du passé.

Le châtelain, seigneur des temps modernes, se vit comme un personnage public. Sa demeure, conçue de manière exemplaire et démonstrative, se doit d'être accessible aux commensaux, sa famille, ses amis, ses relations, comme aux « sujets ». La chasse pratiquée par plaisir participe également au statut social.

Non contents de posséder une meute ou d'appartenir à l'un de ces équipages qui se créent dans les provinces françaises, les châtelains du XIX^e siècle incorporent les produits de leur chasse au décor de leur demeure en les associant parfois à des œuvres d'art ou des accessoires cynégétiques. Ainsi, le thème cynégétique occupe désormais une place privilégiée dans le décor intérieur des châteaux, et plus précisément dans celui des espaces de réception. Trophées, accessoires de chasse et œuvres d'art à thème cynégétique viennent orner des pièces précises – galeries, vestibules, salles à manger.

Entre commémoration intime – rappel des moments privilégiés et de l'exaltation de la chasse – et célébration publique, cette « muséographie » du châtelain chasseur préfigure celle des musées consacrés à la cynégétique qui seront créés à partir du XX^e siècle.

Comment, quand et pourquoi ce type de décor apparaît-il au XIX^e siècle ? Où retrouve-t-on dans la maison les traces de cette passion pour la chasse ? Quels types d'objets expose-t-on ? Existe-t-il un style décoratif propre à ces présentations ? Que peut signifier en France cette expression « musée cynégétique » ?

Tout un ensemble de questions auxquelles nous allons tenter d'apporter quelques éclaircissements.



Fig. 1 Domaine de Bois-Bouffran, vers Nangis, en Seine-et-Marne, Le Chenil, début du XX^e siècle.
Carte postale

Si le terme « cynégétique » apparaît vers 1750 dans la langue française¹ pour s'appliquer d'abord à la chasse avec une meute, il faut attendre le milieu du XIX^e siècle pour qu'il soit associé à la notion de musée. Cette composante « cynégétique » n'est qu'un aspect du goût muséographique qui gagne le style décoratif au cours du XIX^e siècle. Ce goût muséographique serait une manifestation du romantisme et l'expression d'une nostalgie pour le temps révolu.

Pourquoi ce type de décor s'inscrit-il dans la sensibilité romantique du XIX^e siècle ?

Le musée des Monuments français, lieu de mémoire créé par Alexandre Lenoir pendant la Révolution française deviendra source d'inspiration. Il annonce le romantisme qui va éclore

au XIX^e siècle. La conception du « musée cynégétique » s'inscrit dans la même tradition. On y trouve en effet toute une accumulation d'objets permettant « de mettre le pied à l'intérieur du château pour y reconnaître les habitudes de la vraie vie patricienne² ».

Un des lieux qui incarne le mieux cette sensibilité romantique est le château de Rosny, propriété de la duchesse de Berry. Son goût pour le style néogothique va favoriser sa diffusion jusqu'à son apogée sous la monarchie de Juillet. Le vaste salon du château présente toute une accumulation d'armes, d'armures, mais aussi de têtes de cerf, image d'une époque où la chasse était un privilège de l'aristocratie. C'est au XVIII^e siècle, en Angleterre, dans un souci de retour au passé, qu'on avait vu surgir des halls, vastes salles où les habitants du

château avaient l'habitude de se rassembler. Au XIX^e siècle, en France, on les trouve comme de vastes galeries de chasse dont le décor constitué d'une accumulation d'objets renvoie aux anciennes salles de garde.

C'est en Angleterre que l'intérêt pour le Moyen Âge commence à se manifester dans la littérature. Walter Scott est un des plus importants représentants du roman historique. Il est intéressant de lire attentivement ses descriptions des intérieurs de châteaux. En 1817, dans *Rob Roy*³, Frank Osbaldistone pénètre dans la grande salle du château familial :

« [...] cette salle vénérable, théâtre des réjouissances de plusieurs générations d'Osbaldistone, portait aussi témoignage de leurs exploits cynégétiques: de gigantesques bois de cerf, trophées contemporains peut-être des fameuses querelles de Percy et de Douglas, étaient suspendus aux murs, parmi des peaux de renards, de blaireaux, de loutres, de martes et d'autres bêtes sauvages. À côté des armes de l'antique chevalerie, qui avaient servi à guerroyer contre l'Écossais, on en voyait de plus conformes aux passe-temps d'un châtelain, telles que arbalètes, fusils de toutes sortes, filets et cannes de pêche, épieux et beaucoup d'engins bizarres pour prendre ou tuer le gibier [...]»⁴.



Fig. 2 Décoration d'une chambre du château de Dormans
Lemaire, Gustave William (1848-après 1920)
Photo © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Gustave William Lemaire

C'est véritablement la description de ce qui va être « classiquement » l'expression « musée cynégétique ». Une des premières mentions de l'expression « musée cynégétique » se rencontre au milieu du siècle dans un article paru dans *La Sylphide*⁵, article sur la vente des meutes du colonel D*** en Angleterre. En 1852, dans son roman *Le Castel du diable*, paru sous forme de feuilleton dans le *Journal des chasseurs*, Pierre Alexis Ponson du Terrail écrit :

« [...] il passa dans une autre pièce. Celle-là différait complètement de la précédente. C'était un cabinet d'histoire naturelle, un arsenal, un musée cynégétique, tout ce qu'on voudra. Deux loups, merveilleusement empaillés et préparés, étaient assis sur leur arrière-train aux deux côtés de la porte, et semblaient fixer avec leurs yeux d'émail le visiteur nocturne

qui pénétrait chez eux. Un élan, un cerf, plusieurs biches, un ours noir et une variété infinie de coqs de bruyère, de faisans, de perdrix, encombraient cette salle. Les murs étaient tendus de fourrures: à ces fourrures s'adaptaient merveilleusement de curieuses panoplies rangées par dates historiques. Ici, c'était l'arc et le carquois des anciens, au-dessous, l'épieu moyen-âge; un peu plus bas, l'arquebuse à mèche, le fusil à rouet, le mousquet à silex, le fusil à deux coups dans l'origine. Plus loin, les armes orientales, les damas merveilleux, les pistolets incrustés de nacre, les couteaux de chasse à fourreau ciselé. Plus loin encore, une collection complète de cors, de clairons, de trompes de chasse, de cornes suisses; tout cela supporté par des bois de cerf, d'élan et de cornes de buffle. Sur une table étaient empilés plusieurs ouvrages de vénerie, presque tous excessivement rares et fort curieux. »

L'utilisation de l'expression « musée cynégétique » se justifie: non seulement l'auteur énumère les objets qui constituent une collection – trophées, armes, accessoires (sonores), traités de vénerie –, mais il précise aussi la façon de présenter les armes avec des supports qui, de nos jours, sont toujours utilisés par les chasseurs. Il s'agit d'un ensemble hétéroclite d'objets avec un essai de pédagogie, des armes présentées de façon chronologique, et d'exhaustivité. Cette présence de l'évocation de la chasse dans le décor des châteaux n'est évidemment pas une nouveauté dont l'invention reviendrait au XIX^e siècle. Une des plus anciennes mentions d'un décor cynégétique se retrouve dans une description du château d'Hesdin en Artois au XIII^e siècle⁶. À la Renaissance, on voit se multiplier les galeries avec des décors de cerfs sculptés, comme au château de Mesnières⁷. Toutefois, ces galeries de chasse ne semblent



Fig. 3 Dans les communs du château de Marolles, des chasseurs prêts pour la chasse à courre, 1900-1920
Lemaire Gustave William (1848-après 1920)
Photo © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais /Gustave William Lemaire

pas très en faveur au XVIII^e siècle. S'il subsiste sans doute quelques accrochages de trophées dans les châteaux de province, il semble que la société des Lumières goûte assez peu l'exposition de ces dépouilles animales. La taxidermie qui permet de garder l'apparence du vivant n'existe pas encore. Ce type de décor est probablement jugé incompatible avec les critères de la « civilité ». La chasse est certainement présente, mais sous forme d'images, sur des boiseries, des peintures, à l'exemple des trophées pris par les équipages du roi et peints en trompe-l'œil par Jean-Baptiste Oudry ou Jean-Jacques Bachelier⁸.

Que faisait-on des « dépouilles opimes⁹ », selon l'expression utilisée par Charles Godde ? On peut imaginer qu'elles sont « conservées » dans les lieux annexes ou les espaces de

servitude : chenils, écuries, pavillons de garde. Au XIX^e siècle, le besoin de connaître et de comprendre la nature sauvage se développe. Le « sauvage » s'invite dans les châteaux à la campagne. Ainsi, on assiste à une multiplication de trophées sur les murs. Un envahissement. Les « dépouilles opimes » ne sont pas les seuls éléments des décors. Les œuvres d'art, sculptures ou peintures font aussi partie du décor cynégétique. En 1842, le jeune sculpteur Pierre Louis Rouillard (1820-1881) expose au Salon un groupe en terre cuite, commande du marquis d'Espeuilles, propriétaire du château de La Montagne dans la Nièvre, illustrant un « drame historique auquel ont pris part, comme on le voit sur chacune des initiales dont sont marqués les trois chiens [...] MM. d'Espeilles, de Mac Mahon, de Pracontal ». Cet épisode de chasse est longuement relaté par Léon Bertrand dans son commentaire du Salon¹⁰. Cependant, avec les avancées scientifiques réalisées au milieu du XVIII^e siècle, il devient possible de traiter et conserver les peaux de façon satisfaisante¹¹. Les taxidermistes s'attachent à la présentation et mettent en scène les trophées qu'ils sont chargés de réaliser¹².

Comment est-on passé d'une conception où la présence des dépouilles animales est jugée malséante et grossière à cette invasion décorative ?

Comment les trophées pénètrent-ils à l'intérieur du château ? Comment se répartit le décor cynégétique dans l'espace du château ?

Il est possible qu'au départ le décor cynégétique ne trouve place que dans les communs, chenils et écuries. C'est cependant toujours avec une volonté de mise en scène et d'esthétique rappelant les tableaux de chasse dressés en fin de journée.

Dans l'article de *La Sylphide* décrivant les chenils du colonel D*** en Angleterre, on peut lire :



Fig. 4 Louis-Jean II et Georges Delton, Le hall du château de Saint-Augustin, ca 1900-1914, tirage au gélatino-bromure d'argent collé dans l'album des Equipages des maisons de France de l'équipage

« Au centre des chenils s'élève la maison du piqueur, dont le rez-de-chaussée est occupé par une galerie tapissée de trophées de chasse ; bois de cerfs, de daims, de chevreuils disposés avec art, et réunis par des guirlandes formées de griffes d'ours, de traces de sangliers, de pieds de loups, d'opossum, d'ongles de lapin et de têtes de renard. Le plafond attira mon attention. Il avait pour ornement une merveilleuse collection d'oiseaux de proie, cloués, les ailes étendues, comme s'ils planaient encore dans les airs. Rien ne manquait à l'ornement de ce musée cynégétique, ni le lâche et cruel vautour qui suit les caravanes dans les grandes plaines de l'Asie, jusqu'à l'audacieux émouchet qui fond du haut des nues sur l'alouette blottie dans le creux du sillon¹³. »

Cette peinture du « musée cynégétique » indique qu'il est lié à une collection de trophées avec une tentative de mise en scène. Toutefois, il faut remarquer que cet ensemble ne se trouve pas dans la demeure du châtelain mais dans celle du piqueur. Il n'est donc pas accessible au public et ne fait pas partie du décor que l'on peut s'attendre à trouver chez un châtelain passionné de chasse.

Cependant, peu à peu, ces « musées cynégétiques » vont se développer, sortir des communs pour s'installer au cœur du château et parfois l'envahir. Peu à peu, ils pénètrent à l'intérieur de la demeure principale dès le pont-levis.



Fig. 5 Château de Fonteclose, le vestibule, fin du XIX^e siècle
Carte postale

Le vestibule, point de contact entre l'extérieur et l'intérieur, est en effet un des lieux privilégiés pour « exposer la chasse ». Au XVIII^e siècle, en Angleterre, dans un souci historique de retour au passé, on avait vu surgir des halls, vastes salles où les habitants du château avaient l'habitude de se rassembler. La présence des trophées de chasse y est attestée notamment dans certains romans de Walter Scott. Le hall fait son intrusion dans l'architecture française au XIX^e siècle en France, par exemple au château de Ferrières construit à partir de 1855 par l'architecte Joseph Paxton pour James de Rothschild. Il n'est alors qu'une transposition littérale des modèles anglais.

Mais en France, il tend à se confondre avec le vestibule. Celui du château de la Vénerie¹⁴ est particulièrement intéressant. Ce domaine appartenant au comte d'Osmond et situé à Champlemy dans le Nivernais, est particulièrement apprécié par les amateurs de chasse. Son décor a souvent suscité beaucoup d'admiration :

« Le comte Rainulphe d'Osmond a fait construire au milieu de ses grands bois de Charnouvaux une habitation un véritable château avec toutes les recherches du confortable et toutes les élégances du luxe le plus artistique. Il l'a appelée la Vénerie. [...] tout y respire le culte passionné de Saint-Hubert [...]. Ainsi les vastes galeries, qui servent de vestibule et de salon, ne sont autre chose qu'un curieux musée cynégétique où tableaux de chasse, meubles et objets d'art en bois de cerf, nombreux trophées et panoplies, lustres formés de trompes et de fouets de chasse, composent une décoration d'un ensemble véritablement original et grandiose. Que dire des merveilles du chenil et des écuries¹⁵ ! [...] »

Mais encore : « Dans l'entrée un grand vestibule avec d'innombrables trophées avec son histoire. Au centre un poteau comme au carrefour d'une forêt avec trois directions : route de la salle à manger, du salon et du propriétaire¹⁶. »

De même, le château de Saint-Augustin dans l'Allier a un décor cynégétique important et exceptionnel. Construit au XVIII^e siècle dans un style gréco-palladien, les cannelures des colonnes sont représentées par des pieds de sanglier. À la fin du siècle, il est difficile d'imaginer un vestibule sans un trophée. C'est un tic décoratif qui ne se rattache pas toujours à une pratique des propriétaires. C'est là que l'on accrochera de préférence les « pieds d'honneur », dont les hôtes du lieu ont pu être gratifiés au gré d'un hallali sur leur domaine.

Un des espaces privilégiés à l'intérieur du château est la salle à manger. Au XVIII^e siècle, les premières salles à manger étaient souvent décorées de thèmes de chasse ou de pêche, (uniquement sous forme d'images, comme on l'a dit). Il s'agissait d'évoquer l'origine des mets. Sous la monarchie de Juillet, la salle à manger de l'appartement du duc d'Orléans donne le modèle d'une salle à manger entièrement vouée au thème cynégétique. L'héritier du trône fait de ses chasses un instrument de ralliement au régime. Certes, c'est à Paris, mais dans le palais des rois. L'année 1839 est la date à laquelle Ferdinand-Philippe d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe et héritier du trône de France, commande au peintre Louis Godefroy Jadin quatre dessus-de-porte et leurs cadres sculptés afin de décorer la salle à manger de

son appartement dans le pavillon de Marsan, point de raccordement entre le Louvre et le palais des Tuileries. Ces œuvres complètent l'ameublement de style Louis XIV et voisinent avec le grand surtout des chasses réalisé sous la direction d'Antoine Louis Barye. Rappel de la galerie de François I^{er} à Fontainebleau, cet ensemble peut être envisagé non seulement comme répondant à la sensibilité et à l'esthétique à la mode, mais aussi comme une sorte de discours politique où la chasse permet à la famille royale de se situer dans une lignée dynastique. Veneur accompli, le jeune duc se réfère à François I^{er}, « le Père des veneurs ». Cet exemple parisien, mais surtout princier, va inspirer de nombreux imitateurs dans les châteaux de province où la salle à manger est un lieu privilégié : « Il est bon de rappeler qu'une salle à manger peut être d'une tenue assez réservée, assez sévère, mais ne doit jamais aller jusqu'à la froideur et la tristesse, car dans cette pièce on y recevra des amis, et il faut qu'avant même de se mettre à table l'ensemble soit de bon accueil¹⁷. »

Au château de Villefort, une des extrémités de la salle est occupée par une large peinture à fresque :

« [...] le débucher de la lande *genty*, épisodes ordinaires des chasses avec le paysage, le cerf, les hommes et les chiens, les chevaux : tout y est et on croit chasser encore. Des têtes d'animaux naturalisés, bois de cerf et chevreuil, symétriquement arrangés décorent toutes les parties des murs laissées libres par le mobilier. Deux candélabres en bois de chevreuil entrelacés descendent du plafond de chaque côté de la table. Un immense tapis de fourrures fait de nappes de cerf, peaux de loups et renards. Chaque trophée raconte une chasse dont le comte de Colbert a lui-même fait le récit¹⁸. »

Au château de Chistré, construit en 1879, le décor s'inspire pour la salle à manger d'une tradition plus ancienne :

« La salle à manger est l'une des plus grandes pièces du château. Elle témoigne de sa splendeur : coloration sobre, plafond aux tons rouges qui s'harmonise avec les poutres d'une nuance café au lait souligné de blanc. Carrelage en rouge et noir. Au centre des fleurs de lys décorent les losanges noirs. Assises en chêne, les murs blancs puis une frise sur fond brun jaune, des peintures à l'huile en grisaille, œuvre de CAPELLE, une chasse à courre, depuis la bénédiction jusqu'au festin. Têtes de biches et cerfs en saillie ornées de vrais bois les plus beaux parmi les animaux tués. Autour du cou des écussons. La cheminée avec un décor de Saint Hubert. Le cerf de la cheminée porte l'écusson d'alliance de la famille de Chistré avec de la roche du Maine. À l'autre extrémité une biche étendue sur un dressoir fait face au cerf¹⁹. »

À cette série de salles à manger se rattache la galerie des Cerfs du château de Chantilly construite entre 1875 et 1880. Le duc d'Aumale fait aménager dans le style Renaissance cette pièce qui sert de salle à manger. Le thème du décor est la chasse. On y trouve à la fois huit des douze tapisseries des *Chasses de Maximilien* tissées aux Gobelins pour le comte de Toulouse vers 1723²⁰, un décor contemporain de Paul Baudry dont une *Vision de saint Hubert* (1882) sur la cheminée, des trophées de cerf, des peaux et des armes. Si la présence d'un « musée cynégétique » dans la salle à manger peut s'expliquer par l'existence d'une tradition remontant au XVIII^e siècle, voire avant, et se rattachant à l'évocation de la provenance des mets, elle s'explique plus difficilement dans les autres pièces de réception essentiellement vouées au plaisir de la conversation. La chasse pouvant être un sujet passionnant et passionné, mais pas forcément prisé par tous les publics. Dans les grands châteaux historiques, on a la présence d'une salle des gardes où sont exposées des armes et armures anciennes. Il y a contamination probable de ce type de décor par les salles des chasses destinées à recevoir l'assemblée des chasseurs après l'action. Trophées et armes anciennes, vouées à la chasse ou non, font désormais bon ménage. Du salon, le musée cynégétique peut déborder sur les

autres espaces de réception, et notamment le billard. Pour les plus passionnés, ces décors intègrent des espaces privés : le bureau, les trophées pouvant être accrochés comme des diplômes, et même, beaucoup plus intime, comme la chambre à coucher.

À quels visiteurs sont destinés ces décors, la chasse s'installant dans tous les espaces de la demeure ?

La pratique de la chasse, et notamment de la chasse à courre, participe à la définition du statut social. Son évocation dans les pièces de réception permet d'informer le visiteur sur la qualité de l'hôte, ses usages, ses relations mondaines. Le « musée cynégétique » peut également s'adresser à un public de connaisseurs. Au XIX^e siècle, on accède encore à certains châteaux privés en contrepartie d'un simple pourboire au concierge ou aux domestiques. C'est le cas au château de Chambord où, dès 1897, une obole au garde permet d'accéder à l'intérieur du château où le prince de Bourbon-Parme expose les collections cynégétiques données par le comte d'Osmond. De nombreux domaines « conservent » cette habitude de présenter les trophées, ensemble constitué parfois sur plusieurs générations, et les ouvrent à quelques privilégiés. Dans des articles sur le sport ou la vie en plein air du *Gil Blas*²¹ ou du *Figaro*²², il est mentionné de « véritables musées cynégétiques ». Il s'agit de châteaux où « toutes les têtes des animaux pris par l'équipage du lieu sont conservées », où on peut trouver « des peaux d'animaux féroces et sauvages ». Ces dernières renvoient probablement à des trophées capturées au cours de chasses en Asie ou en Afrique. Peu à peu, ces lieux privés s'ouvrent à un public plus nombreux. Ces musées cynégétiques privés permettent d'expérimenter des formules muséographiques, des types d'agencement décoratif, des rapprochements entre les œuvres et les spécimens naturalistes. Ces expérimentations inspireront la conception des musées de chasse publics qui se créent à partir des années 1930.

Ces musées, qu'il s'agisse du musée de la Venerie à Senlis, du musée international de la Chasse à Gien ou du musée créé par François et Jacqueline Sommer à Paris, empruntent tous le modèle du « musée-maison » hérité des décors de châteaux du siècle précédent. À la fin du siècle, le décor cynégétique est omniprésent dans le décor des châteaux. Le trophée change de statut. Celui peint par Jean-Jacques Bachelier au XVIII^e siècle est un spécimen scientifique dont on garde la trace au château au travers de peintures. Au XIX^e siècle, il est un objet précieux que l'on aime présenter. Au gré des chasses successives et en fonction d'une évolution du goût vers la surcharge, les accrochages se sont densifiés ; les trophées gagnent l'ensemble des surfaces murales et débordent parfois sur les plafonds. Le musée cynégétique a progressivement augmenté son emprise sur les espaces de réception et même sur certains espaces réservés à la vie privée.

Toutefois, il reste rural et essentiellement lié au château. Ce n'est pas un décor « urbain ». En témoigne le jugement sans appel de l'historien et théoricien du décor bourgeois Henry Havard²³. Pour lui, il n'est pas question d'accrocher un quelconque trophée dans un intérieur digne de ce nom :

« [...] quant aux bois de cerfs, de biches (*sic*) ou de daims, nous ne les admettrons sous aucun prétexte et à aucun prix ; car non seulement leurs formes maigres et irrégulières sont peu décoratives, mais ils sentent toujours l'affectation. S'ils nous révèlent en effet les goûts cynégétiques du maître de maison, en affichant trop ouvertement ses triomphes, ils dénoncent une fierté prétentieuse, alors que s'il est marié les plaisants peuvent y découvrir un fâcheux pronostic²⁴. »

NOTES

1. Le mot cynégétique vient du grec ancien et signifie « chasser avec des chiens ».
2. Charles Godde devient en 1861 directeur du *Journal des chasseurs*. Fondée en 1836 par Léon Bertrand, cette revue cynégétique était au départ mensuelle. À partir de 1855, elle devient bimensuelle. Tous les sujets traitant de la chasse y sont abordés. On y trouve de nombreuses descriptions de châteaux ou de pavillons de chasse. C'est ainsi qu'il commence son article sur le château de Villefort paru le 30 novembre 1864. Ce château situé en Maine-et-Loire était la résidence d'été du comte de Colbert.
3. *Rob Roy* est un roman historique dont l'action se déroule en 1715. Le jeune Frank Osbaldistone séjournant à Osbaldistone Hall en Écosse fait la connaissance de Robert Mac Gregor, appelé Rob Roy, une sorte de Robin des bois écossais.
4. *Rob Roy*, Walter Scott (1771-1832), traduction Émile de La Bédollière, Paris, G. Barba [s.d.].
5. *La Sylphide* (1840), 30 août 1851.
6. Voir l'article « La chasse dans le décor de la forteresse médiévale » de Jacques Gardelles publié dans *Le château, la chasse et la forêt*, Les Cahiers de Commarque, 1990.
7. Ce château est situé à Mesnières-en-Bray, en Normandie. Cette galerie fut restaurée au XVIII^e siècle. Un incendie l'a ravagée en 2004.
8. Louis XV avait demandé à ses peintres de représenter les trophées les plus intéressants pris par ses équipages afin d'en garder l'image. Le trophée lui-même étant envoyé au jardin du roi, ce qui lui confère un statut de spécimen scientifique.
9. Le lien entre chasse et guerre était très important sous l'Ancien Régime, la chasse étant considérée comme un entraînement à la guerre.
10. Le *Journal des chasseurs*, mai 1842, p. 301-303.
11. En 1748, Réaumur publie un essai sur la conservation des oiseaux, ce qui va permettre de faire des progrès dans ce domaine.
12. Les maisons de taxidermie Deyrolle à Paris et Rowland Ward à Londres ouvrent au milieu du XIX^e siècle.
13. Petits épagneuls anglais, in *La Sylphide : journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique* (Paris, 1840), 30 août 1851, p. 88.
14. Le château de la Vénerie était le pavillon de chasse que le comte d'Osmond avait fait construire en Bourgogne. Il a été détruit vers 1950.
15. *La Vie à la campagne*, vol. 8, 1864, p. 69.
16. Le *Journal des chasseurs*, 15 janvier 1865, p. 154-170.
17. *La Vie à la campagne*, 1^{er} avril 1912, p. 226.
18. Le *Journal des chasseurs*, novembre 1864, p. 59.
19. *La Vie à la campagne*, 1912.
20. Ces tapisseries appartiennent à la suite des *Chasses de Maximilien* tissée aux Gobelins, sous la direction du chef d'atelier de basse-lisse Dominique de La Croix, pour Louis Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse (1678-1737), fils légitimé de Louis XIV et de la marquise de Montespan. Elle se trouvait au château d'Anet. Pendant la Révolution, elle fut transportée à Chartres où se trouvait le dépôt national. En 1815, Louise Marie Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse d'Orléans (1753-1821), petite-fille du comte de Toulouse, offre quatre tapisseries à la ville de Chartres. Les autres tapisseries de cette série ont été acquises lors de la vente de la succession du roi Louis-Philippe, fils de la duchesse, en 1852, par le duc d'Aumale pour le château de Chantilly.
21. *Gil Blas* du 21 novembre 1886.
22. *Le Figaro* du 4 avril 1883.
23. Son ouvrage de référence, *L'Art dans la maison*, paraît en 1884.
24. H. Havard, *L'art dans la maison : grammaire de l'ameublement*, T.2, Paris, E.Rouveyre, 1887, p. 117.

DÉBAT

TAMERA CAUTHORNE-BURNETTE

You discuss how the first physiology of the hounds and hunting rooms and the décor of the mansions came about in the early mid-19th century and probably ran up to the first world war when it had changes. Have you noticed how in the 20th century there was resurgence of this in the 1980s? We certainly experienced it in America in decorative arts, we laughingly called it the hunt theme, the « Ralph Lauren dead animal room ». Did you have anything similar to that in Europe as we did in the United States?

MARIE-CHRISTINE PRESTAT

Oui, mais sûrement de manière plus tardive. C'est surtout le fait de jeunes artistes qui vont utiliser et détourner ces éléments. Les artistes contemporains travaillent énormément avec les animaux naturalisés et tout un univers autour de la chasse. C'est plus contemporain. Dans les années 1980, ce n'était pas encore le cas. Au contraire, symptomatiquement, le musée de la Chasse et de la Nature a connu une période difficile à ce moment-là et je pense qu'il en était de même pour le musée de Gien. Au niveau de l'art, cette résurgence a eu lieu il y a une dizaine d'années. Nous avons réouvert le musée en 2007 au moment d'une réapparition de ce travail artistique autour du trophée.

BIBLIOGRAPHIE

- *Le Journal des chasseurs*, Paris [s.n], oct. 1836-1870.
- *La Vie à la campagne : travaux, produits, plaisir* (Paris).
- *Fermes et châteaux*, Paris [s.n], 1905-1914.
- M. Girouard, *La Vie dans les châteaux français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Scala, 2001.
- M. Girouard, *Life in the English country house: a social and architectural history*, Londres, Yale University Press, 1984.
- H. Havard, *L'Art dans la maison : grammaire de l'ameublement*, Paris, E. Rouveyre, 1887.
- H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris [s.d.], 4 volumes.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome I : *Ile-de-France*, Chantilly, Horarius Chantilly, 1988.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome II : *Belgique, Nord, Normandie, Est*, Paris, Olser, 1990.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome III : *Anjou, Bretagne, Touraine*, Paris, Olser, 1991.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome IV : *Orléanais, Bourgogne, Franche-Comté, Nivernais*, Poissy, H. Tremblot de la Croix : B. Tollu, 1993.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome V : *Berry, Bourbonnais, Haut Poitou, Bas Poitou*, Poitiers, Promo éd., 1994.
- H. Tremblot de la Croix et B. Tollu, *Deux siècles de vénerie à travers la France*. Tome VI : *Périgord, Saintonge, Limousin, Guyenne, Gascogne, Massif central, Midi, Sud-Est*, Poitiers, Promo éd., 1995.

TROPHÉES POSTMODERNES DANS L'ESPACE GERMANIQUE

HANS TRAPP

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Dans l'Allemagne contemporaine, on assiste à une rapide transformation du statut du trophée. Autrefois, de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 1960, le fait d'accrocher des bois de cerf, des lampes et des portemanteaux issus des restes des animaux sauvages présentait de fortes connotations « patriotiques » et, plus largement, identitaires. Le trophée était une sorte de condensé exprimant la fierté d'une nation symbolisée par sa forêt et la beauté de son gibier. Actuellement, nous constatons des mouvements allant à l'encontre de cette idéologie passéiste, liés au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Dans une logique postmoderne, le trophée « à l'ancienne » est redéfini : l'actualisation symbolique et fonctionnelle du trophée emprunte souvent la passerelle de l'humour, de la provocation et de l'ironie. Entre les deux formes extrêmes du trophée/patrimoine et du trophée/performance artistique, l'ethnographe dénombre un large répertoire de trophées « maison », très hétérogènes, dont il s'agit de reconstituer la logique.

In modern-day Germany, the status of trophies is evolving rapidly. From the postwar years to the 1960s, adorning the walls with deer antlers, or lamps and coat hooks made out of parts of hunted animals was a highly patriotic practice, in fact almost a show of nationalism. Trophies were the concentrated expression of the nation's pride symbolized by its forests and beautiful wildlife. Today, there is growing opposition towards what is seen as a retrograde ideology tied to the trauma of the Second World War. Postmodern thinking has redefined "old-style" trophies: their symbolism and function have been undergone a modernizing time-shift and these objects are now fun, provocative or ironic. Between the two extremes of the trophy spectrum, i.e. heritage symbols on one end and artistic or creative performances on the other, a large repertoire of eclectic, "home-made" trophies can be identified, which we need to situate in their ethnographic context.

À PROPOS DE HANS TRAPP



Hans Trapp est né à Wiesbaden, en Allemagne, en 1986. En 2005, il obtient son permis de chasse et enseigne pendant une année auprès des futurs chasseurs de la région du Rheingau à titre bénévole. À Brest, il obtient par la voie du double cursus une licence d'ethnologie anthropologie ainsi qu'une maîtrise en arts, lettres et civilisations en 2013. En 2014, Hans Trapp obtient sa maîtrise d'identités, patrimoines et histoire. L'année suivante, il termine par un double cursus le master textes, images et langues ainsi que le master dynamiques identitaires avec la spécialité ethnologie. Depuis septembre 2014, il gère le Centre de langues de l'université de Bretagne Occidentale (UBO) en tant qu'enseignant-lecteur. En septembre 2015, il entamera une thèse de doctorat sous la direction de Sergio Dalla Bernardina sur une thématique liée à la cynégétique.

Hans Trapp was born in Wiesbaden, Germany, in 1986. He passed his hunting license in 2005 and taught future hunters of the Rheingau region for a year as a volunteer. He then went on to follow dual-degree studies in Brest, and obtained a BA in Ethnology - Anthropology as well as a Master's degree in Arts, Literature and Civilization in 2013. In 2014, he obtained a Master's degree titled Identités, Patrimoine et Histoire. The following year, he carried out a dual Master's degree in Textes, Images et Langues as well as in Dynamiques Identitaires. Since September 2014 he has been chairing the Language Centre of the Université de Bretagne Occidentale (UBO) as a lecturer and professor. In September 2015, he will start working on a PhD thesis on a topic related to hunting, under the supervision of Sergio Dalla Bernardina.

L'INTERVENTION

Interpellé par le sujet des trophées contemporains grâce aux travaux de Sergio Dalla Bernardina, Bertrand Hell, André Micoud et Nélia Dias, pour ne citer que les plus importants, il m'a semblé pertinent d'entreprendre une recherche qui se concentre sur l'Allemagne, où le kitsch cynégétique trouve son apogée.

Tout d'abord, il faudrait souligner que cette intervention se base sur une recherche qui se consacre aux pays germaniques. Les entretiens ethnographiques et les observations menés entre 2014 et 2015 se sont déroulés dans les agglomérations de Munich, Francfort, Wiesbaden, Stuttgart et Hanovre auprès de non-chasseurs.

Après avoir été oublié pendant quelques années, voire banni comme un objet peu présentable, le trophée de chasse a su se faufiler à nouveau dans les moindres coins des habitations. Cela grâce aux styles de décoration intérieure aux noms improbables tels que shabby chic, vintage, bling-bling, glamour ou chalet chic, mêlant un design épuré et urbain du XXI^e siècle aux atouts « poussiéreux, conservateurs et campagnards » des dernières décennies. Devenus polymorphes et hétéroclites, les bois, têtes naturalisées et peaux de bêtes se sont métamorphosés et font désormais office de porte-voix d'une génération qui en a fait une mode omniprésente rompant avec les mœurs traditionalistes d'une petite-bourgeoisie allemande pour qui le trophée signifiait notamment une patrie idéalisée, comme nous allons le découvrir par la suite.

Ces tendances apparemment novatrices ne sont que la réactualisation logique d'une continuité sociale et historique. Pour comprendre ce phénomène, nous allons tout d'abord explorer brièvement les racines du « culte des trophées de chasse », pour l'appeler ainsi, dans ses articulations symboliques. Ensuite, les données ethnographiques nous aideront à mieux saisir les significations du trophée contemporain que nous pourrions qualifier de « postmoderne ».

D'après les recherches de l'ethnologue allemand Hubertus Hiller, l'émergence d'un véritable engouement pour les trophées de chasse dans l'espace germanique date à peu près du XVI^e siècle. Les trophées qui décoraient les châteaux et les demeures régaliennes servaient, pour citer Hiller, « l'envie royale pour une autopromotion fastueuse et puissante ». Hiller insiste sur le fait que l'exposition des trophées se limitait à l'élite de la société, signe de pouvoir et de gloire symbolisant la domination de l'homme sur l'espace sauvage.

Avec l'industrialisation et l'embourgeoisement de la fin du XIX^e siècle, le trophée assume une valeur rétrospective : il permet d'imiter les coutumes aristocratiques, devenant un signe extérieur de richesse et un symbole d'appartenance sociale (Hubertus Hiller, Rolf Hennig, 2003, 1986).

Tentons maintenant d'expliquer le trophée postmoderne : tout au long du XX^e siècle, tant bien que mal, le trophée « traditionnel » a continué à représenter non seulement la domination de l'espace sauvage, mais également la beauté intrinsèque de la patrie. Vis-à-vis de cette conception relativement stable, les nouvelles tendances que j'ai pu repérer sur le terrain se configurent comme une véritable rupture. Ce que je qualifie de « trophée postmoderne » se caractérise par des trophées colorés, recouverts de matériaux décoratifs, mais aussi par des trophées faits de plastique, de papier, de métal ou de bois. Soit ces représentations de trophées abandonnent et simplifient la forme initiale du trophée, soit elles constituent des représentations identiques avec une variation de la matière.

Il devient évident que la tendance stylistique actuelle vise à critiquer la petite-bourgeoisie de l'après-guerre en tournant en dérision l'utilisation qu'elle avait fait du trophée de chasse.



Fig. 1 Dans la région du Rheingau-Taunus, proche de Wiesbaden/Francfort en Allemagne
Photo Hans Trapp

LE TROPHÉE RURAL

Dans le cadre de ma recherche ethnographique, j'ai pu constater que, tout en participant à ce mouvement de réinterprétation du trophée, les ruraux et les citadins montrent dans leurs choix des différences fondamentales : les ruraux effectuent des transformations réversibles et choisissent des trophées légèrement modifiés, tandis que les citadins optent pour des trophées provocateurs caractérisés par un kitsch volontaire.

Ces différentes postures seront illustrées par quelques extraits d'entretiens. Je commencerai par le témoignage de Rolf Miess, connu comme le père fondateur des trophées postmodernes en Allemagne :

« Tout d'abord, mes trophées ont connu un franc succès auprès des bistrotts et restaurants, qui tentaient de s'éloigner de la signification noble et de l'arrière-goût petit-bourgeois et poussiéreux. Grâce aux trophées revisités, ces clients voulaient créer une ambiance pittoresque, authentique et conviviale. Il fallait donc retravailler les trophées classiques que l'on trouvait partout dans ces établissements pour rejoindre la tendance actuelle qui célèbre le régionalisme et le traditionalisme, mais tout cela sans la partie conservatrice et ennuyeuse. On voulait redécouvrir une *Gemütlichkeit* modernisée, une intimité, une *Heimat* chaleureuse. [...] La plupart de mes clients sont des femmes qui représentent 75 %. Elles sont jeunes et issues d'un milieu plutôt aisé. Ce sont elles qui décorent les maisons et qui s'occupent de l'esthétique des habitations. Mais la plupart du temps, mes trophées servent de remplacement pour les peintures et sont vus comme un produit de luxe et donc comme un objet d'art. Mes clients sont de véritables individualistes qui refusent une décoration industrielle et la fabrication de masse. Ils cherchent quelque chose d'unique qui est en lien avec la nature. [...] Les trophées les plus revisités et décalés sont destinés aux zones de concentration urbaine telles que Hambourg, Brême, Francfort, Berlin, Munich et Vienne. Ces trophées-là sont fortement colorés et davantage recouverts de laque, de tissu, de pierres Swarovski et de paillettes. Les citadins souhaitent des crânes dissimulés et camouflés et des bois bien colorés afin que l'on ait un doute sur leur authenticité. En plus, ils privilégient souvent des trophées très chics et classes avec des matériaux nobles comme des pierres et des laques dorées ou bien des trophées très extrêmes aux allures choc, comme des crânes cloués ou recouverts de cuir noir, voire avec des rivets métalliques. De nombreux citadins fantasment sur la chasse et la nature et voient dans cette sorte de trophée un moyen de garder un contact avec un milieu sauvage. [...] Les ruraux en revanche me demandent des transformations plus légères pour garder l'authenticité de la matière naturelle. Souvent, les cornes ne sont même pas colorées et les crânes sont laqués légèrement, voire seulement le support en bois du trophée. Ils souhaitent respecter le produit et la nature, comme ils le disent. Les citadins comme les ruraux veulent se distancier par une note d'humour et de modernisme d'une génération très conservatrice et bourgeoise et donc d'un passé. Mais cette distanciation volontaire est un argument bien plus important chez les citadins... Les gens de la campagne veulent souvent exprimer leur amour pour la nature et la forêt à travers le trophée. Mes trophées revisités sont autant appréciés car ce sont des minimisations d'animaux sauvages. La transformation moderne fait oublier le côté morbide du trophée et tout l'aspect négatif. Le trophée actualisé fait partie de ce que l'on voit partout en ce moment en Allemagne : il rejoint l'idée du style et mouvement "back to the roots" et "revival" et incarne l'amour pour le régional, le fait maison, tout en gardant un regard ironique. »

Dans l'espace extra-urbain et chez les habitants des zones rurales, il faudrait plutôt définir les trophées décoratifs comme une forme de « désacralisation volontaire ». Il s'agit au départ de trophées classiques, têtes naturalisées de cerfs et de sangliers, de bois de cerfs et de brocards qui représentent le gibier de la campagne dont l'acteur est issu. Proche lui-même de cet espace, qu'il décrit comme « sauvage » et « naturel », cet acteur rural souhaite affirmer l'autochtonie et ses racines tout en étant « moderne ». De ce fait, il décore et transforme



Fig. 2 Dans la région du Rheingau-Taunus, proche de Wiesbaden/Francfort en Allemagne
Photo Hans Trapp

lui-même ces trophées qui, la plupart du temps, sont l'héritage du grand-père et donc des objets de famille que l'on transmet. Décorées à l'aide de foulards, de chapeaux et de lunettes de soleil, ces têtes d'apparence humaine deviennent « amusantes, moins anxiogènes, moins morbides, moins vieillottes et plutôt mignonnes » pour reprendre la parole d'un informateur [entretien ethnographique, Wiesbaden, Allemagne, 22/12/2014]. Une autre constante de l'emploi du trophée des habitants de la campagne est son détournement à des fins pratiques. Le trophée du brocard ainsi que les bois du cerf font office de garde-robe. La dame de la maison y accroche ses accessoires, colliers, bracelets et sacs à main.

Une enseignante passionnée de trophées « modernisés » m'a dit ceci :

« Les transformations que je fais sont légères : soit je colore les cornes ainsi que les crânes dans une seule couleur, soit j'applique un vernis transparent qui brille fortement. Ensuite, je colle des petites images provenant de serviettes sur les crânes, par exemple des petits oiseaux. Cette technique rend le trophée moins morbide et lui donne un petit côté kitsch que l'on voit souvent ces temps-ci dans les décorations. Il devient donc mignon et rétro. [...] Mes clients ont entre 20 et 40 ans et souhaitent se démarquer des décorations cynégétiques de leurs grands-parents et parents. Devenus vieux jeu et démodés, les trophées de chasse avaient besoin d'un coup de jeune et cela passe tout simplement par les couleurs voyantes et par le kitsch. Avec un tel trophée, on se distancie de ce qui était fait avant, tout en affirmant que l'on aime ce côté nature. »

La base des trophées observables chez les acteurs sociaux des espaces extra-urbains étaient quasiment sans exception composée de véritables trophées de chasse. Ainsi, leurs décorations murales étaient faites de têtes naturalisées, de bois et de fourrure authentiques. Seuls des transformations et modifications légères et souvent réversibles étaient mises en œuvre afin d'individualiser et de personnaliser les trophées. Cette proximité que l'acteur rural tente d'instaurer avec l'animalité passe donc par le matériel qui doit être authentique, pur et donc plus vrai que nature.

L'utilisation du trophée et sa représentation symbolique aux yeux des acteurs rejoignent la vision romantique d'une *wilderness* à la Thoreau avec laquelle l'acteur souhaite rester en contact et en harmonie. De plus, le trophée, souvent transmis de génération en génération, constitue un emblème permettant la mise en mémoire familiale et culturelle.

Les habitations de ces informateurs ruraux démontrent une véritable célébration et une mythification de la campagne et de la forêt. Ainsi, le trophée de chasse désacralisé affirmant la touche d'humour de son propriétaire est souvent accompagné par d'autres symboles mettant en scène une rusticité campagnarde au style des années de l'après-guerre, avec des meubles massifs en bois de chêne et des peintures à l'huile montrant un cerf bramant et des horloges à coucou de la Forêt-Noire. Ces artefacts représentent la quintessence de l'état d'esprit qui a fait suite aux traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, caractérisé par un repli sur soi. L'habitat ainsi reconstitué symbolisait un monde sacré et idyllique dans lequel les valeurs positives de la famille et la pureté de la nature primaient sur les déchirures de l'histoire et sur le sentiment de culpabilité. Ce décor cynégétique aux scènes alpines incarnait une Allemagne idéalisée, bien loin des atrocités engendrées. À cette époque, le domicile représentait une forme de cocon protecteur, un confort, une intimité et une tranquillité, enfin, un havre de paix que l'on décrit par le terme allemand *Gemütlichkeit*. En effet, le trophée de chasse symbolisant cette nature intacte et sauvage est devenu – comme le rappelle le sociologue berlinois Klaus Siebenhaar – l'allégorie de l'identité nationale. Le trophée de chasse aux yeux des générations actuelles est donc une métaphore de la forêt germanique, du provincialisme et du concept que les Allemands définissent comme *Heimat*. Les années qui ont suivi cette nécessité du repli sur soi furent une époque caractérisée par un esprit conservateur, réactionnaire et répressif auquel la génération actuelle associe

les attributs « ploucs » et « poussiéreux » pour reprendre les qualificatifs utilisés par les informateurs décrivant les décorations intérieures auparavant mentionnées. Le trophée de chasse incarne donc une dichotomie sémantique : d'une part, il symbolise un monde intact avec la coexistence harmonieuse de l'homme avec sa *Heimat* et la nature, d'autre part, le trophée traduit les valeurs démodées d'une génération conservatrice des Trente Glorieuses.

Le groupe de recherche autrichien Robert-Jungk a créé à ce sujet le terme de « *Heimotion* », qui est une fusion linguistique des deux particules *Heimat* (patrie) et *Emotion* (émotion), permettant de décrire la redécouverte des valeurs régionalistes dans une époque caractérisée par la globalisation, tout en ayant une vision critique de la société.

Un jeune Munichois m'a livré le témoignage suivant :

« [...] j'ai opté pour un trophée modernisé parce que mes racines sont à la campagne. Ce trophée me fait toujours penser à l'aura paisible et mythique de la forêt. Le cerf est un animal d'une telle beauté. Fascinés par la chasse et par la nature, nous avons opté pour une telle décoration pour donner un côté rustique et rétro à notre appartement. Ce trophée donne une touche d'humour ; c'est ironique... »

Désacralisé par les habitants des espaces extra-urbains, le trophée de chasse célèbre tout de même de manière nostalgique l'autochtonie et entre dans un processus de patrimonialisation. La critique sociale et le regard ironique y sont présents mais n'ont qu'une importance secondaire. À côté de la célébration de l'autochtonie du propriétaire, le désir de la proximité avec le sauvage, la nature et l'animalité semblent être les raisons principales d'une telle décoration.

LE TROPHÉE URBAIN

Le trophée comme instrument polyvalent, polysémique réactualisé trouve un emploi bien différencié dans l'espace urbain. L'acheteuse d'un trophée en plastique dans un magasin de décoration m'a confié :



Fig. 3 À Kernen, proche de Stuttgart en Allemagne.
Photographie extraite du site web de mon informateur Rolf Miess (www.geweih-manufaktur.de/index.php?id=68)

« Je trouve que cette tête de cerf est un beau clin d'œil. Ce trophée est authentique et naturel sans être morbide. Aucun animal n'est donc mort pour moi. Il n'y a plus besoin d'une activité aussi démodée que la chasse pour accrocher une tête de cerf. Celle-ci est en plastique. Elle est majestueuse et représente le pouvoir et la richesse. Ma décoration d'intérieur est très contemporaine, alors un tel trophée mettra un accent rustique sans être ringard et effrayant comme un trophée classique. »

Les citadins, d'après les données que j'ai pu recueillir, ont rarement recours à une transformation « maison » d'un trophée de chasse. Les matériaux de leurs trophées sont souvent artificiels, se rapprochent davantage de l'espace urbain et se composent souvent de plastique, métal, bronze, papier, feutre ou polyester. Tandis que l'on privilégie des matériaux créant une distanciation avec la matière organique dans les zones urbaines, une préférence accentuée pour la matière animale authentique est affirmée chez les ruraux. Grâce à ces artifices, on pourrait dire que les trophées modernisés distancient l'homme de sa propre animalité. Les habitants des agglomérations, de leur côté, se distancient également des « réappropriations » rurales qu'ils qualifient souvent, de manière condescendante, de « ploucs » ou « paysannes » afin de mettre l'accent sur la vision ironique, critique et surtout humoristique du trophée.

Les trophées postmodernes des citadins critiquent non seulement une noblesse qui célébrait la mort de l'animal, mais également la petite-bourgeoisie provinciale pour qui le trophée représentait une Allemagne intacte et idéalisée. C'est cette petitesse d'esprit, cette morale étriquée que le trophée de chasse incarne aux yeux des propriétaires souhaitant créer, grâce à lui, des accents stylistiques et sémantiques au cœur de leur milieu moderniste contemporain.

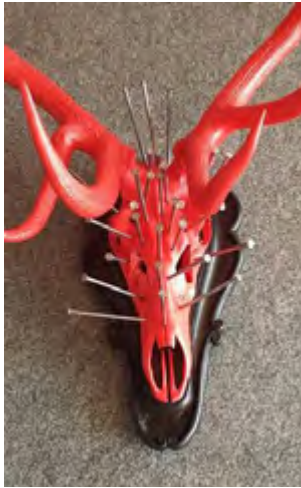


Fig. 4 À Kernen, proche de Stuttgart en Allemagne.
Photographie extraite du site web de mon informateur Rolf Miess (www.geweih-manufaktur.de/index.php?id=68)

Il devient évident qu'il s'agit d'une sorte d'anti-trophée, qui représente la symbolique d'un trophée classique tout en étant, en même temps, sa propre négation. Que ce soit une tête taxidermée rendue humaine ou des bois majestueux aux paillettes colorées de vernis dorés, nous constatons que c'est grâce au côté kitsch affirmé que le trophée devient le porteur du message ironique recherché.

D'après les sources, l'étymologie du terme kitsch trouve naissance vers la seconde moitié du XIX^e siècle. Issu de la région munichoise, il viendrait de *verkitschen* et traduit une pratique malhonnête qui consistait à bâcler, à refaire de nouveaux meubles grâce à des meubles anciens et endommagés et à revendre un objet à la place de ce qui a été initialement demandé. « [...] Il y a là une pensée éthique subalterne, une négation de l'authentique. » La signification du terme kitsch correspond donc très exactement aux trophées postmodernes qui sont des réactualisations et donc du nouveau fait à partir de vieux objets. Abraham Moles nous apprend que deux périodes de création kitsch peuvent être constatées historiquement. Celles-ci convergent avec les époques dont nous venons de parler pendant lesquelles l'utilisation et la signification du trophée ont basculé. La première période kitsch de l'histoire correspond au XIX^e siècle, qui fut fortement influencé par l'industrialisation, l'Art nouveau, et l'embourgeoisement de la société. La seconde période kitsch correspond à l'après-guerre, une époque caractérisée par le néo-kitsch et par un repli sur soi.

De mon côté, j'ajouterais que nous vivons actuellement une troisième période kitsch caractérisée par le fait que l'on a basculé vers des formes de kitsch volontaires, conscientes et choisies, tandis que le kitsch, auparavant, était plutôt employé de manière inconsciente et involontaire.

La surcharge visuelle que les trophées postmodernes présentent est une des dimensions principales du kitsch assumé permettant à celui qui a opté pour une telle décoration de revendiquer un certain anticonformisme.

Ainsi, Jean-Yves Jouannais affirme à propos des nains de jardin, appartenant à la culture populaire, qu'il s'agirait d'une transcription maladroite de l'art topiaire et donc de l'actualisation d'une pratique noble de l'ouvrier qui tente d'imiter le bourgeois qui, à son tour, imite l'aristocrate.

L'anthropomorphisme, qui résulte du kitsch et des artifices humains, a transformé le trophée de chasse : la frontière entre l'homme et l'animal semble disparaître tout en contribuant à la polarisation de l'altérité par une mise en perspective.

Les uns souhaitent rétablir à travers le trophée le contact avec la *wilderness*, une nature sauvage perdue, en célébrant une autochtonie provinciale tout en recréant un cadre édénique au sein d'un espace qui rappelle terriblement le caractère éphémère de l'existence humaine. D'autres, en revanche, y voient un outil de distanciation postmoderne, un instrument de critique sociale, une dérision satirique ainsi qu'un élément stylistique décoratif créant des contrastes avec la modernité ; leur trophée actualisé représente la conception du règne de la nature comme une structure rigoureusement hiérarchisée.

Par conséquent, tout un chacun projette ses désirs les plus intimes sur ce trophée de chasse postmoderne inerte, qui, plein de vie symbolique, est apte à prendre la parole à la place de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

- G.F.D. Aus Dem Winkell, *Handbuch für Jäger, Jagdberechtigte und Jagdliebhaber*, 1820/22.
- P. Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minit, 1979.
- S. Dalla Bernardina, « Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées », *Terrain*, n° 60, 2013.
- M. Eliade, *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971.
- H. Hiller, *Jäger und Jagd: Zur Entwicklung des Jagdwesens in Deutschland zwischen 1848 und 1914*, Münster, Waxmann Verlag, 2003.
- J.-Y. Jouannais, *Des nains, des jardins : essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993.
- H. Löns, *Kraut und Lot. Ein Buch für Jäger und Heger*, Hannover, Sponholtz, 1911.
- A. Moles, « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication et langages*, n° 9, 1971.
- D. Stahl, *Wild, lebendige Umwelt*, Alber, München, Freiburg, 1979.
- H. Wagner, *Jägerbrauch. Dessen Wiege, Wesen, Wert und Wandel*, Wien, Österreichischer Jagd- und Fischereiverlag, 1957.
- Web : *Pimp my Hirschgeweih*, Hannoversche Allgemeine, 12/03/2014 consulté le 20/01/2015
URL : www.haz.de/Nachrichten/Panorama/Uebersicht/Pimp-my-Hirschgeweih

DE L'INTIME AU PUBLIC, LA COLLECTION VERNACULAIRE D'HELMUT WARZECHA

FANNY PACREAU

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Helmut Warzecha était un taxidermiste amateur d'origine polonaise, auteur d'une importante collection d'avifaune réalisée sur les rives du lac de Grand-Lieu (Loire-Atlantique). À partir de son œuvre, nous chercherons à montrer comment les pièces d'une même collection peuvent, selon leurs usages scénographiques (musée municipal, univers domestique de l'auteur, etc.), développer leur identité première, en endosser une différente, négocier certains compromis. Entre l'intention initiale et la mise en espace, quelles sont les variations du statut de l'animal ? Qu'est-ce que ces fluctuations, faites de détournements ou de connivences avec le geste « fondateur », nous apprennent du rapport à la nature et à la mort animale respectivement exprimées dans l'acte de naturaliser et celui d'exposer ?

Helmut Warzecha was an amateur taxidermist of Polish descent. He gathered together a large collection of birds from the banks of Lake Grand-Lieu in the region of Nantes, France. Using his work as a starting point, I will show how items from a same collection can, depending on how they are displayed (in a local museum, in a collector's home...), develop an initial identity, then later take on a different one, and even achieve certain compromises. How does the status of the animal change between the time when the original intention emerges and the time the animal is exhibited? What do these variations, which result from the "founding gesture" being diverted or helped along, tell us about our relationship with nature and animal death, as expressed in the mounting and displaying of stuffed animals?

À PROPOS DE FANNY PACREAU



Fanny Pacreau est anthropologue. Elle s'est spécialisée dans le rapport de l'homme à la nature et aux déchets, contribuant sur ces thèmes à différents ouvrages destinés au grand public. Elle a notamment fondé en 2013 Enquête d'ordinaire, un bureau d'études spécialisé en ethnographie et en anthropologie et apporte aux élus des collectivités locales, l'éclairage nécessaire pour la conduite de certaines de leurs politiques. Elle est par ailleurs chercheur associé au Centre nantais de sociologie (FRE 3706).

Fanny Pacreau is an anthropologist, specializing in the relation between man, nature and waste, and has contributed to various books on this theme. In 2013, she founded a research department specialized in ethnography and anthropology; and provides technical anthropological expertise to local authorities when specialist input is required for the implementation of specific policies. She is also Associate Researcher at the Centre nantais de sociologie.

L'INTERVENTION

La réalisation et l'exposition d'une pièce naturalisée sont une volonté d'affirmer. En faire collection démultiplie cette parole, la complexifie et la nuance jusqu'à développer un propos. Parce qu'elles témoignent d'une subjectivité, qu'elles montrent, ignorent, glorifient



Fig. 1 Helmut Warzecha en compagnie de petits rapaces nocturnes, 1944-1945
Archives personnelles d'Helmut Warzecha

ou omettent, les collections font récit. James Clifford écrivait qu'elles sont narration. Et si l'intention de l'auteur ne porte pas explicitement sur le rapport à la nature, à la mort animale, la collection de taxidermie, elle, s'y rapporte nécessairement. Elle pose de fait la question des représentations qui y ont trait, ne serait-ce qu'en se confrontant, voire en provoquant parfois celles du public. Pour définir les conceptions de l'auteur, la mise en espace est une donnée essentielle car par leur architecture et leur mobilier, les musées matérialisent la clôture et jouent par rapport à une collection le même rôle que celui d'un cadre par rapport à un tableau (Pomian, 1987 : 296). Mais combien d'histoires peuvent nous raconter les pièces d'une même collection ? Selon la diversité des usages scénographiques qui en sont faits,

comment les naturalisations développent-elles leur identité première, en endossent une différente ou négocient certains compromis ? Pour appréhender ces fluctuations, faites de détournements ou de connivences avec le geste fondateur de leur auteur, je m'appuierai sur une enquête ethnographique. Cette enquête porte sur l'auteur d'une collection avifaune, un taxidermiste d'origine polonaise : Helmut Warzecha. L'investigation permet d'établir ce qu'a pu être son intention première, de décrire et de comprendre les mouvements qui se sont opérés au moment de l'intégration d'une partie de cette collection dans un musée local, et enfin d'observer les évolutions de cette muséographie dans le temps et notamment l'influence sur cet espace, du rapport sociétal à la nature et à la mort animale. De l'intime au public, la découverte du musée vernaculaire d'Helmut Warzecha donne à voir la variabilité, la résistance aussi, d'un objet naturalisé vis-à-vis de l'intention qui l'a fait naître.



Fig. 2 Helmut Warzecha et sa pie apprivoisée, 1944-1945
Archives personnelles d'Helmut Warzecha

Afin de définir la relation de l'auteur à l'animal, son rapport à la nature ou encore à la mort, il importe de mettre à jour certains éléments biographiques. Helmut Warzecha naît à Pszów en 1926, en Haute-Silésie, une région de Pologne située à la frontière allemande. Son père, garde forestier et taxidermiste à ses heures, ainsi que son frère de dix-huit ans son aîné, lui transmettent le goût de la nature et de l'ornithologie en particulier. En 1941, il est âgé de 16 ans quand les autorités allemandes vont le considérer comme ressortissant du Reich. Dès lors, il est mobilisé dans le cadre du travail obligatoire puis sur le front pour renforcer les lignes allemandes. Dans ce contexte bouleversé, sa passion pour les oiseaux trouve malgré tout à s'exprimer. Des photographies le montrent posant en compagnie d'une pie ou encore de deux petites chouettes chevêches ou chevêchettes d'Europe (fig. 1 & 2).

Affecté à la défense antiaérienne du mur de l'Atlantique, il est fait prisonnier en juin 1945. Cette même année, son père meurt de maladie et son frère Jurg se suicide à l'approche du front russe. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il est politiquement dangereux pour lui d'envisager un retour. Sa mère décède en 1952. Helmut Warzecha s'est installé dans une masure près des rives du lac de Grand-Lieu et occupe un poste dans un abattoir de cochons. Le jeune homme inscrit explicitement ses premières naturalisations

dans le prolongement du travail de son père. En pratiquant sa vie durant la taxidermie, il crée une sorte de compagnonnage avec cet être disparu, son monde perdu. Sur ces dépouilles animales, il projette les siens. « Ils sont tous empaillés chez moi », me disait-il, sans que je sache véritablement de quoi ou de qui il parlait. Cette confusion permanente avec ses



Fig. 3 Helmut Warzecha posant parmi ses « bestioles », 1970-1980, La Grêle, Saint-Philbert-de-Grand-Lieu
Archives personnelles d'Helmut Warzecha

« bestioles », comme il aimait les appeler, est incidemment entretenue. Elle vaut également pour lui. Ainsi, Helmut Warzecha ne parle pas de ses jambes mais de ses « pattes ». Il s'identifie, se comprend et se lit dans sa collection. Il peine à édicter une hiérarchie affective entre ses oiseaux. Pour autant, il se compare plus volontiers à ceux qui présentent une originalité. Leur rareté incarne une préciosité mais aussi une solitude, à l'image de sa place dans la communauté. En tant que créateur, il a vis-à-vis de son œuvre un rapport d'ascendance, qui tient moins de la domination que d'une éthique de la parentalité. Il se doit d'assurer l'avenir de la collection. Helmut Warzecha distille à l'envi cette analogie entre la collection et sa famille. Les obligations, qu'il se crée

envers elle, deviennent un prétexte pour se détourner de celle qu'il aurait pu fonder. La collection est la famille qu'il se choisit et se construit patiemment. Le patriarche exprime ses inquiétudes : que vont devenir ses « bestioles » sans lui ? Au fil du temps, cette interrogation se fait de plus en plus lancinante et anxiogène.



Fig. 4 Helmut posant avec son renard, 1970-1980, Saint-Philbert-de-Grand-Lieu
Archives personnelles d'Helmut Warzecha

Dans l'espace, on retrouve ce besoin de fusion avec l'entièreté de son œuvre. Toutes ses naturalisations se trouvent dans une pièce à l'entrée de sa chambre. Quand je l'ai découverte, cela m'a évoqué ce temps de l'enfance où l'on rassemble sur son lit ses plus chères peluches et poupées pour affronter la nuit. Mais la collection a également une valeur vénale dont Helmut Warzecha a parfaitement conscience, et par cette proximité, il la protège de convoitises réelles ou présumées. Il est donc difficile de savoir véritablement qui garde qui. Des diapositives extraites de ses archives personnelles illustrent cette velléité de faire corps avec ses œuvres. Il s'en dégage candeur et naïveté, ainsi qu'une touchante similarité avec

Blanche-Neige perdue dans la forêt, telle que l'imagine Walt Disney. Autour d'un être vulnérable, acculé, que l'humanité semble avoir abandonné, les animaux émus et bienveillants se rejoignent « sans calcul, sans conflit, ni violence » (Baril, 2012 : 57). Leur présence lui apporte alors le réconfort qu'il n'attendait plus (fig. 3 & 4).

Pour parfaire cette vision sublimée de la nature, Helmut Warzecha aime inscrire ses œuvres dans un cadre naturel et les photographier. Dans ces propositions, l'antagonisme de la vie et de la mort semble se réduire jusqu'à devenir inconséquent. Dans son monde, la mort est une nécessité, un prix à payer pour que les oiseaux accèdent à ses rêves d'éternité. Il ne conçoit pas le pourrissement, le retour à la terre d'un être qui lui est cher. Lui-même aimerait appartenir à cet éden immobile. Il me dit ce rêve de finir comme eux, parmi eux : un Helmut empaillé. Cette vision irénique fait écho à celle dépeinte par Marie Shelley dans *Frankenstein* :

« La vie et la mort étaient à mes yeux des limites idéales qu'il me faudrait d'abord franchir pour déverser un torrent de lumière dans les ténèbres de notre monde. Une nouvelle espèce me vénérerait comme son créateur : d'innombrables natures heureuses et généreuses me devraient l'existence. Nul père ne mériterait la gratitude de son enfant aussi pleinement que moi. »

L'auteur ne ressent pas le besoin d'étiqueter ses « bestioles », de tenir un carnet précisant les dates et les lieux de capture des animaux. Ce faisant, il prive la collection d'un intérêt scientifique certain, mais ces mentions sont pour lui inutiles. Chaque spécimen est

affectivement marqué, relié à sa cosmogonie intérieure. Par sa collection subsiste son témoignage d'une vie au bord du lac. Il passe ses nuits à l'étage d'un bâtiment à demi en ruine. L'enquête ethnographique m'a permis de constater qu'il avait un véritable plaisir à faire découvrir sa collection. Le rituel est invariable. Le visiteur entre dans cette petite pièce sombre qu'il a l'habitude d'éclairer avec une baladeuse. Des silhouettes se dessinent, son visage s'illumine et une multitude d'yeux de cristal scintillent. Il énumère ses naturalisations, explique leur intérêt, regrette le manque de place pour les stocker, les mettre en valeur. Elles sont l'occasion pour lui de se raconter. Son histoire personnelle affleure avec plus de force pour certains oiseaux. Toute sa vie est imbriquée dans son œuvre et son œuvre conditionne sa vie, lui donne sa cohérence, son sens.

Helmut Warzecha est chasseur. Sa pratique comporte une dimension vivrière mais reste prioritairement motivée par la naturalisation. Il développe un « art » de tuer de manière à ne pas abîmer la bête. La vie animale, précaire, est pour lui une parenthèse dans la permanence de la nature. Naissance et mort sont les palpitations qui rythment l'ensemble auquel il se sent appartenir. La prédation n'y est ni positive ni négative. Elle est. Mais Helmut Warzecha est bien conscient que cette conception n'a rien d'universel. En fonction du degré d'intimité qu'il entretient avec ses interlocuteurs, il évalue leur capacité à entendre et, en fonction, adapte vocabulaire et formule. À ceux qu'il pense ne pas partager sa vision, ses explications sont une curieuse alchimie de précautions et d'omissions. Il met en avant la mort de spécimens dont il n'est pas responsable, insiste sur la pluralité de la provenance des corps d'oiseaux. Il concède en avoir tué à la marge pour adoucir une vérité qui pourrait choquer. Peut-être aussi cherche-t-il à se préserver en n'avouant pas d'actes que la loi sanctionne. En d'autres cas, il utilise des euphémismes, avoue à demi-mot sa prédation comme lorsqu'il affirme que l'oiseau a eu « un petit truc ». Mais, à ceux à qui il sait pouvoir dire sans détour la réalité de sa prédation, c'est le mot « tuerie » qu'il emploie, le terme qu'il utilise à l'abattoir de cochons.

En 1980, le classement du lac de Grand-Lieu en réserve naturelle génère chez nombre de riverains un sentiment de confiscation. La création d'un musée, un an plus tard, veut y pallier. Le lieu, baptisé Maison du lac, doit aider à mieux connaître la richesse de la faune, développer auprès de chacun le souci de la protection de l'environnement et constituer un atout dans la vocation touristique de la commune. Sachant l'existence d'une collection privée avifaune qu'elle considère « de premier ordre », mais aussi « conservée dans des conditions précaires », la ville de Saint-Philbert-de-Grand-Lieu décide de l'utiliser. Elle n'est alors qu'un élément du projet muséographique. Les naturalisations retenues se doivent de répondre aux objectifs définis par la commune en partenariat avec le Muséum d'histoire naturelle de Nantes. Dans ce dispositif, les oiseaux d'Helmut Warzecha forment une réplique de l'avifaune du lac, d'où l'exigence de leur représentativité. La collection constituée devient un outil pédagogique apprécié pour sa valeur illustrative. Chaque pièce compose un arrêt sur image permettant d'apprécier l'échelle réelle, les couleurs, les formes de becs, les pattes... La collection rend visible ce qui ne l'est plus. Elle prouve l'existence d'une réalité, le lac, qui échappe désormais à toute expérience, si ce n'est celle de ses gestionnaires. Les choix opérés dans la collection éclatent la prolifique famille d'Helmut Warzecha. Certaines classifications scientifiques sont recomposées à grands traits dans la mise en scène. Une vitrine est dédiée aux échassiers et limicoles, une autre aux palmipèdes et une troisième aux passereaux. On compte également un diorama et, à l'étage, le propos s'élargit par la présence d'oiseaux inféodés au littoral et au bocage avoisinant le lac. La représentation et la représentativité du milieu sont une obligation légale. L'introduction de décors réels ou suggérés par la photographie, la vidéo, participe à cette recreation. L'ensemble se doit d'œuvrer pour la cause environnementale. Implicitement, les oiseaux deviennent des arguments de la protection animale et environnementale. Entre le message qu'ils se doivent de véhiculer et le contexte de leur production, une contradiction va poindre. L'inadmissibilité grandissante de la mort animale fait progressivement évoluer cette contradiction en non-sens.

L'auteur a besoin d'échapper à l'inadéquation permanente du musée et de sa collection. Étant employé comme guide, il puise dans sa collection personnelle plusieurs spécimens et apporte quelques notes atypiques dans cet idéal de représentativité. Les raretés de la collection, qui font sa fierté, intriguent le public, le renvoient à un caché inaccessible. Sans exception, sans singularité, la connaissance du lac ne saurait être que partielle, et pour Helmut Warzecha, il y manque l'essentiel : ce qu'il a à dire. Sa collection personnelle qui coexiste à l'extérieur du musée, chez lui, est soumise aux mêmes contraintes légales. Il lui est impossible de poursuivre son œuvre, sauf à se mettre hors la loi. Il se montre d'abord hermétique aux obligations que la législation impose quant à l'exposition d'espèces protégées. Il ne voit que l'impériosité de sa mission de conservation. Sans être innocent de l'illégalité de ces pratiques, il n'en tire aucune jubilation subversive. Au contraire, il a le sentiment de faire son devoir. Il s'adapte finalement aux lois grâce à de nouveaux modes d'expression en sculptant dans l'orme ou la pierre des oiseaux qui, à leur tour, s'invitent au musée et partagent ainsi un peu de la reconnaissance et de l'admiration du public. Ce ne sont plus les naturalisations qui se mêlent au vivant, mais les sculptures qui sont prises d'un désir mimétique avec les taxidermies. Dans le musée, les rangs se serrent. Les « bestioles » se bousculent, se font de l'ombre et brouillent les lignes édictées. Pour Helmut, la collection est une et indivisible. Il lui arrive de partager avec le public la part de lui-même que ses « bestioles » transportent au fond d'elles. Le musée lui permet encore « de parler des morts comme s'ils étaient vivants, des événements passés comme s'ils étaient présents, du lointain comme s'il était proche et du caché comme s'il était apparent » (Pomian, 1978 : 28).

En 1999, au nord du lac, les gestionnaires de la réserve créent leur propre équipement, la Maison de la réserve, et désertent la Maison du lac. Faute de maintenance, l'investissement technologique s'y délite puis périlite. Seuls Helmut et sa collection restent. Dans la ville, la signalétique indique « la Maison du lac » mais, dans le langage ordinaire, elle devient « la Maison des oiseaux ». Les différentes lois de protection des espèces rendent impossible la reproduction d'une telle collection, ce qui, paradoxalement, la rend unique et rare. Cependant, la collection se situe de plus en plus en marge des moyens pédagogiques mis en œuvre pour faire découvrir, aimer et respecter la nature ou éduquer à l'environnement. Par bien des aspects, la collection est désuète, voire contrevenante à l'idéologie ambiante car elle incarne une nature morte. À l'heure des découvertes *in situ* et des politiques environnementales, la collection doit s'inventer une nouvelle raison d'être ; paradoxe de l'idéologie du durable qui fait de la collection un outil hors d'usage. Helmut et ses « bestioles » semblent échoués dans ce musée devenu étrange, d'où l'utilité semble proscrite. À l'abri des dommages et des convoitises, ils y gaspillent une aura maladroite. Se gardant les uns les autres, trésor perdu et indolent, leurs rêves s'étiolent dans un isolement égotiste. Le temps a fait d'eux des gardiens essoufflés mais soucieux de protéger encore ce qu'ils ont été, ce qu'ils auraient pu être. Loin d'une ligne d'horizon où convergent tous les regards, Helmut Warzecha et son œuvre explorent d'obscurs méandres. Dans ce musée-débarras se devinent d'autres récits que ceux issus d'une raison hégémonique. Ils sont une forme qui se cherche et finit par produire un inclassable récit. Avec son obstination et ses petites obsessions, Helmut Warzecha s'enferme dans une résistance ordinaire pour devenir le gardien impavide des lignes de sa propre histoire. Soucieux de préserver l'unité de son œuvre, il décide de faire don de sa collection privée à la municipalité. Dans ce contexte déliquescents, son geste n'a rien d'évident. Sa collection porte un peu du souvenir du lac, du souvenir des siens. En prendre soin comble l'absence, le vide, mais il dépasse ses craintes pour lui garantir un avenir. Il décède peu de temps après, en mars 2007.

Le potentiel muséographique de la municipalité se trouve décuplé par ce don, mais ajoute la remise en question existante. À la lumière de ces nouvelles pièces, des parties peuvent s'éteindre, perdre de leur intérêt, au profit d'autres surgissant soudainement, étrangère au sens du groupement initial. En novembre 2009, le musée ferme ses portes au public.

De 2010 à 2011, chaque pièce de la collection est identifiée, numérotée et nettoyée. On les recouvre ensuite de feuilles de polyéthylène. Désormais, la collection attend dans un espace sursitaire qui n'est plus musée, mais une réserve ouverte ponctuellement au public. En 2013, un centre d'éducation à l'environnement est inauguré au nord du lac. Il intègre des oiseaux de résine, fabriqués pour l'occasion, ou leur image numérique permettant l'affichage d'une technologie victorieuse. Ce nouvel équipement est baptisé à son tour Maison du lac et précarise davantage la situation de la collection. Pour l'animation, on privilégie l'emploi de guides divulguant une connaissance pour tous, et un vocabulaire fleurant bon l'expertise. Vis-à-vis de cette déclinaison du professionnalisme, l'image du vieillard clopinant, à l'accent étrange, ne daignant dispenser son savoir qu'une fois convaincu de l'intérêt sincère que porte le visiteur à ses « bestioles », paraît surannée et improductive. Les visiteurs, Helmut les observait. C'est ainsi qu'il les triait, jugeant leur intérêt, attendant qu'ils viennent à lui. Et sous ses airs de misanthrope, il se délectait des rencontres et des échanges mutuellement nourris. La marche du monde est ancrée dans la performance technologique et une dispense plus démocratique des connaissances. Helmut et sa collection en sont à l'antipode, l'exemple à proscrire. Ses oiseaux sont les témoins desséchés de l'idée de nature et peinent visiblement à inspirer de nouveaux projets.

Les évolutions du rapport à la nature et à la mort animale ont précarisé la collection d'Helmut Warzecha, et font peser sur son avenir une forte incertitude. Aujourd'hui, le musée s'est enfoncé dans une profonde léthargie. Ses « bestioles » racontent, mais faut-il encore en percevoir le sens et y adhérer ? Du point de vue du cadre de pensée qui les a fait exister au musée, elles ne sont plus qu'une conception révolue de la représentation animale. La collection apportera-t-elle la nouveauté de son propre avenir ? Ne vaudra-t-elle jamais plus que du temps du vivant d'Helmut Warzecha, de cet étrange et fort attachement qui le liait à elle ? Patientes, les « bestioles » réservent peut-être leurs facéties à ceux qui sauront percer leur mystère et entrevoir l'enchantement qu'elles procuraient à leur auteur. Le parcours de cette collection me fait sérieusement douter de sa capacité à exister en dehors du projet initial de son auteur. En choisissant de porter mon regard sur elle, la collection existe, *a minima*, en tant qu'objet ethnographique. Parfois, il m'arrive de penser qu'à ma manière, je porte pour lui ses rêves d'immortalité. Il me semble aussi que seule l'approche ethnologique est à même d'explicitier cette intention, de révéler son essence et, d'une certaine manière, d'en valoriser le contenu.

DÉBAT

SERGIO DALLA BERNARDINA

Helmut Warzecha a-t-il renoncé à avoir des enfants ? Y a-t-il une unité de profils biographiques ? Peut-on retrouver quelque chose de commun entre ces taxidermistes ?

FANNY PACREAU

Son argument était qu'il avait trop de travail, il le disait ainsi, mais il faut aussi se replacer dans le contexte de l'après-guerre : il est arrivé en milieu rural et du camp ennemi ; l'intégration n'a pas dû être facile.

SERGIO DALLA BERNARDINA

C'est une figure intéressante de *trickster* que l'on retrouve beaucoup chez ces hommes de marge entre la nature et la culture, une figure anthropologique majeure. A-t-il toujours travaillé à l'abattoir ?

FANNY PACREAU

Il a fait toute sa carrière à l'abattoir ; il y a un moment où il a pris en plus un statut indépendant de taxidermiste, mais dont il a peu vécu car il avait beaucoup de difficultés à vendre ce qu'il faisait. Il se liait à son travail. Il a eu ce statut supplémentaire mais qui ne lui assurait pas de revenus. Son véritable travail était à l'abattoir de cochons.

BIBLIOGRAPHIE

- M. Baril, « Écho à l'histoire de Pszów de Paweł Porwoł », in *Helmut et ses bestioles*, Nantes, Siloë, 2012, p. 51-57.
- J. Clifford, « Feuilles volantes », in *Collection Passion*, textes édités par Jacques Hainard et Roland Kaehr, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, 1982.
- S. Dalla Bernardina, « Hymnes à la vie », in *Terrain* n° 60, *L'Imaginaire écologique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, mars 2013, p. 56-73.
- C. Larrère, R. Larrère, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, [1997], Paris, Flammarion, 2009.
- A. Leopold, *A Sand County Almanac*, 1949, traduit de l'américain par A. Gibson, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000.
- F. Pacreau, *Helmut et ses bestioles*, Nantes, Siloë, 2012.
- F. Pacreau, *Regards ethnographiques sur la collection d'Helmut Warzecha*, OTSI de Saint-Philbert-de-Grand-Lieu, 2001.
- K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.
- K. Pomian, *Entre l'invisible et le visible : la collection*, Paris, Payot, 1978.
- M. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Le Livre de poche, 2009.

INTRODUCTION :

MISE EN SCÈNE ET MISE EN EXPOSITION DE LA CHASSE DANS LES CULTURES EXTRA-EUROPÉENNES

NÉLIA DIAS

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Quels sont les usages des parties du corps de l'animal chassé ? La séance examine les dispositifs mémoriels de la chasse, parmi lesquels la mise en exposition et/ou la collection et les représentations visuelles ; il est également question de la façon dont les restes des animaux chassés sont au centre de mises en scène, notamment dans les rituels. Centrée sur une approche comparatiste, la séance entend rendre compte des divers modes de préservation et de mise en exposition de la chasse, interrogeant ainsi les présupposés sous-jacents au modèle muséographique.

What use is made of hunted animals' body parts? This session explores memorialization systems related to hunting. They include exhibiting and/or collecting and visual depiction, but also the way hunted animal remains are displayed, especially in rituals. Through a comparative approach, this session intends to show various ways of preserving and exhibiting hunting, thus examining the underlying assumptions of different museographical models.

À PROPOS DE NÉLIA DIAS



Nélia Dias est professeur au département d'anthropologie de l'ISCTE/Instituto Universitário de Lisboa. Auteur du *Musée d'ethnographie du Trocadéro. Anthropologie et muséologie en France* (CNRS, 1991) et de *La Mesure des sens* (Aubier, 2004), elle a publié de nombreux articles portant sur les collections d'anthropologie physique, les trophées de chasse et l'histoire de l'anthropologie en France. Ses dernières publications sont parues dans *History and Anthropology* (2014), *Museum & Society* (2015), et elle a coédité l'ouvrage *Endangerment, Biodiversity and Culture* (Routledge, 2015).

Nélia Dias is Professor at the Department of Anthropology of the Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), Portugal. She is the author of Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Anthropologie et Muséologie en France (CNRS, 1991) and La Mesure des Sens (Flammarion, 2004). She has published many articles on collections of physical anthropology, hunting trophies and the history of anthropology in France. Her latest publications have appeared in History and Anthropology (2014) and Museum & Society (2015). She also co-published the book Endangerment, Biodiversity and Culture (Routledge, 2015).

L'INTERVENTION

L'idée de consacrer une séance à la mise en scène et à la mise en exposition de la chasse dans les cultures extra-européennes est née d'un double constat : d'une part, les trophées de chasse conservés dans les musées en Europe proviennent essentiellement de l'Asie et de l'Afrique ; d'autre part, alors que les travaux portant sur la destinée des restes animaux chassés dans ces deux continents sont peu nombreux, il semble exister une sorte de fascination en Europe pour la mise en exposition de la chasse dite « exotique ». Cette fascination prend une signification particulière à l'aune des difficultés et des obstacles – pour la plupart d'ordre moral – à exposer la chasse en Europe, comme le soulignait Claude d'Anthenaise en ouverture de la première séance du colloque. De ce fait, il s'avère indispensable d'interroger, dans une perspective comparatiste, le sort réservé aux dépouilles animales et le statut accordé aux restes animaux aussi bien dans les institutions muséales que dans les espaces privés. L'approche comparatiste permet d'éclairer les divers modes de préservation et de mise en exposition du corps animal et par là d'interroger les présupposés sous-jacents au modèle muséographique.

La quasi-absence de travaux consacrés aux dépouilles animales en dehors de l'univers européen est d'autant plus surprenante au regard de la multiplicité des récits de chasse dans les pays dits « exotiques », le plus célèbre et en même temps le plus controversé de ces récits étant la nouvelle « Comment j'ai tué un éléphant » (1934) de George Orwell. Dans ce court récit, l'écrivain britannique détaille comment le narrateur a été amené à tuer, à la demande des habitants d'un village en Birmanie, un éléphant. En tant que représentant du pouvoir britannique, le narrateur n'avait d'autre choix que de tuer la bête qui avait auparavant effrayé les villageois et causé la mort d'un coolie. Orwell démonte, avec une remarquable lucidité, les rouages de l'autorité coloniale censée protéger les indigènes des « vermines¹ » et autres bêtes sauvages. Tout en décrivant avec une extrême minutie la lente agonie de l'éléphant, l'écrivain ne mentionne, par contre, que très brièvement le dépeçage de l'animal par les villageois, sans faire la moindre allusion au sort réservé aux os et aux défenses de l'éléphant.

Quelle est la valeur attribuée, selon les divers contextes culturels, aux différentes parties du corps animal ? Quelles sont les parties considérées comme dignes d'être conservées et qui revêtent le statut de trophée ? Dans quelle mesure la conservation des dépouilles animales va-t-elle de pair avec la mise en exposition de celles-ci ? Quels sont les divers lieux de mise en exposition en dehors de l'institution muséale ? Telles sont les questions que cette séance cherche à explorer.

LA CHASSE COMME PERFORMANCE

La mise à mort de l'animal par la chasse revêt, implicitement ou explicitement, une dimension performative et spectaculaire. Dans son magnifique film, *La Chasse au lion à l'arc*, Jean Rouch² avait remarquablement saisi les liens étroits unissant la chasse à la mise en scène et/ou à la mise en spectacle. Ce n'est pas par hasard que la chasse est associée, et ce indépendamment des contextes géographiques, à de multiples mises en scène : tenues vestimentaires spécifiques, rôle central accordé à la musique et aux chants, présentation cérémonielle des animaux chassés, préparation des restes animaux, exhibition de crânes animaux, pour ne citer que quelques exemples. D'ailleurs, comme Garry Marvin l'a souligné, la chasse est avant tout une « performance rituelle complexe », impliquant toute une série d'étapes codifiées ; les « trophées de chasse personnels » n'étant que l'aboutissement de ce processus rituel³. S'il est dans l'essence même des rituels de revêtir une dimension violente, cette violence ne peut cependant qu'être esthétisée, voire théâtralisée, comme pour mieux souligner la brutalité, trait mis en valeur par Maurice Bloch au sujet des rituels merinas à Madagascar⁴. Cette théâtralisation du rituel de la chasse est au centre des communications de Denis Lemaître

portant sur la place de la chasse dans la configuration rituelle chez les Huichol (Mexique) et de Dany Leriche et Jean Michel Fickinger centrée sur une confrérie de chasseurs au Mali, plus précisément sur les portraits photographiques d'initiés.

La chasse collective est associée, chez les Huichol, à des rituels qui sont censés à la fois protéger le chasseur et présenter des excuses à l'animal. Quant aux dépouilles animales, notamment celles du cerf, elles sont au centre de mises en scène, notamment dans les rituels cérémoniels, puis conservées dans des espaces spécifiques, tels que les grottes, à la fois accessibles au regard des humains et inaccessibles du fait de la difficulté d'y accéder. Denis Lemaistre met en relief la façon dont les parties du corps du cerf servent à des fins médicinales, thérapeutiques et rituelles. La peau de la tête est découpée pour pouvoir être utilisée par les danseurs huichols lors des rituels agricoles ; la queue est gardée comme trophée, le cœur est offert chaud à un chaman âgé et les membres le plus souvent au chaman chanteur, le reste de la viande étant consommé sous forme de bouillon.

Avec les portraits photographiques des chasseurs du Mali, Leriche et Fickinger se placent d'emblée dans le registre de la représentation ; ces photographies prises devant un drap blanc effacent délibérément toute référence à un quelconque « contexte » culturel, comme pour mieux souligner le travail de représentation sous-jacent à la photographie. C'est parce que la chasse est étroitement associée à la vie sociale que la figure du chasseur est, très souvent, identifiée au chaman chez les Huichol (Lemaistre), au devin guérisseur (Leriche et Fickinger) et doté d'un pouvoir politique (Bondaz). Rien d'étonnant dès lors que les chasseurs soient les bénéficiaires par excellence des parties animales considérées comme les plus prestigieuses.

Julien Bondaz note à juste titre que « ramener la viande ou la dépouille de bêtes sauvages dans l'espace habité par les humains n'est pas une activité anodine » en Afrique de l'Ouest. Outre les prescriptions qui entourent la consommation de la viande, les diverses parties du corps animal sont distribuées selon des principes codifiés ; ainsi, la queue de girafe et d'éléphant revêt une valeur de prestige, étant considérée comme un trophée. Les remarques de Bondaz s'inscrivent dans le sillage des articles de Z. Ligiers consacrés à la chasse à l'hippopotame (1957) et à l'éléphant (1960) chez les Bozo du Niger⁵. Extrêmement minutieux, quoique dépourvus de réflexions théoriques, les travaux de Ligiers fournissent une description très détaillée du dépeçage du corps des animaux, l'ordre selon lequel l'action de dépecer se déroule tout comme le sort réservé aux diverses parties animales. Quant à l'hippopotame, il revient au chasseur qui a tué l'animal de « découper et de mettre de côté – pour les déposer dans sa case à titre de trophée – les deux oreilles, les quatre pattes et la queue de l'animal » (1954, 58) ; dans certains villages, le « crâne, après préparation, sera déposé par le chasseur dans sa case personnelle où une place déterminée lui est réservée ; [...] les tibias de l'hippopotame sont déposés dans le vestibule » (1954, 59). Pour ce qui est des restes de l'éléphant, il incombe au chasseur qui a tué cet animal de couper « d'abord les deux oreilles et la queue. Les deux oreilles sont séchées au soleil, elles serviront de nattes au chasseur pour s'asseoir » (1960, 97-98).

Indépendamment des contextes géographiques, le traitement réservé aux diverses parties du corps animal et la conservation de restes animaux ne sont intelligibles qu'au regard des relations entre humains et non-humains, relations qui renvoient à des systèmes de représentation du monde. Il convient de souligner, d'une part, que seuls quelques animaux font l'objet de traitements singuliers en fonction des rapports de parenté avec les humains ; tel est le cas du cerf considéré par les Huichol comme le frère aîné de l'humain. En d'autres termes, ce sont certains animaux (domestiqués et/ou sauvages) morts, et pas tous, qui sont traités avec des égards particuliers en fonction des systèmes de pensée culturellement situés. D'autre part, si la chasse sert essentiellement à se procurer de la nourriture, l'animal

chassé peut, très souvent, être montré, exposé et partagé ; il s'ensuit, comme le rappelle judicieusement Jean-Pierre Digard, la nécessaire distinction entre pratiques et représentations : « La *matérialité des faits* montre que les sociétés qui pratiquent la chasse, tout en prêtant une humanité aux animaux sauvages, tuent et mangent ceux-ci en exerçant sur eux des actions qui ne diffèrent de celles qu'exercent ailleurs d'autres chasseurs que par les représentations que les uns et les autres se font de leurs actions respectives⁶. »

Cependant, et au-delà des spécificités culturelles, certains restes animaux revêtent un statut particulier, comme c'est le cas du crâne des gros mammifères dans quelques pays africains. Pour les Huichol, la ramure est d'abord une effigie « portée avec orgueil par chaque maisonnée lors du rituel », elle est ensuite déposée dans les grottes, situées tout en haut des montagnes et désignées par Lemaistre comme « musée à la mode huichol ». Dans quelle mesure la conservation de certaines parties du corps animal conduit-elle nécessairement à la mise en exposition ?

EXPOSER L'ANIMAL CHASSÉ

L'exposition de restes animaux, indépendamment des lieux d'exposition (publics et/ou privés), constitue l'un des dispositifs mémoriels liés à la chasse. Exposer signifie donner à voir, cependant, il importe de s'interroger sur les destinataires de la mise en exposition et les frontières entre ce qui peut être montré et ce qui ne peut pas être donné à voir. Garry Marvin a bien mis en évidence la façon dont le trophée taxidermisé débute sa vie culturelle non pas dans la sphère publique, mais dans l'espace privé, notamment dans la maison du chasseur⁷. Il en est, dans un certain sens, de même en Afrique de l'Ouest où les trophées sont conservés, notamment par les chasseurs, dans une pièce spécifique de la maison aux côtés de leurs armes et tenues vestimentaires. Dans ce cas spécifique, la conservation des trophées n'est pas forcément associée à leur mise en exposition à un public plus vaste. Dans ce passage de la sphère privée à la sphère publique, les trophées perdent en quelque sorte leur dimension mémorielle, devenant en même temps, selon les termes de Susan Stewart, "the most intensely *potential* souvenirs and the most potent antisouvenirs⁸".

D'ailleurs, l'absence en Afrique de l'Ouest de musées spécifiquement consacrés à la chasse ne signifie pas pour autant que les trophées d'animaux ne soient pas exposés dans les musées nationaux aux côtés d'armes et de pièges. Muséographier implique assigner un statut aux corps des animaux morts, et une telle démarche n'est pas sans soulever des difficultés. L'une d'elles est de déterminer dans quelle mesure un reste animal est un corps et dans quelle mesure il est un artefact. L'autre difficulté a trait à la distinction problématique entre artefacts, objets sacrés, reliques animales, trophées et œuvres d'art. Comme le souligne Julien Bondaz, la présence ou l'absence d'animaux dans les dispositifs muséographiques en Afrique de l'Ouest ne gagne de sens qu'au regard de l'ambivalence qui existe dans ce contexte entre leur transformation en trophée et la fabrique d'« objets forts », pour reprendre l'expression de l'auteur. De ce point de vue, l'exemple donné par Bondaz des chemises de chasseurs exposées comme des symboles transnationaux dans plusieurs musées d'Afrique de l'Ouest et aujourd'hui requalifiées en œuvres d'art, témoigne du brouillage des frontières entre artefacts, reliques et objets. Dans quelle mesure la pratique de mise en exposition de l'animal sous forme de trophée de chasse peut-elle être considérée comme une pratique strictement occidentale ? Quels sont les divers modes de mise en exposition de la chasse en dehors du monde occidental ? Si la portée transculturelle des trophées doit être relativisée, il en est de même de la pratique de la taxidermie.

Julie Hughes explore les racines indo-persanes et peut-être turco-mongoles de la taxidermie, technique de préservation qui a été d'abord appliquée sur les restes humains entre le XIV^e et le XVI^e siècle dans les États princiers des Rajput sous l'Empire britannique pour être ensuite appliquée aux restes animaux. Le caractère délibérément « anti-esthétique » des peaux taxidermées alliées aux procédés utilisés (conçus pour ne pas durer longtemps)

rendent compréhensibles les raisons pour lesquelles ces peaux ont été considérées comme ne relevant pas de la vraie taxidermie au sens occidental du terme. L'absence ou la quasi-absence de préservation des carcasses animales, ou du moins des trophées, dans le sens occidental du terme, dans les cours princières jusqu'au XIX^e siècle trouve une explication dans la multiplicité des dispositifs mémoriels de la chasse tels que la peinture et les miniatures. Hughes cherche à réviser les présupposés européocentriques sous-jacents à la taxidermie et à la constitution de trophées, en mettant l'accent sur les relations et les connexions à la fois pacifiques et violentes entre l'Inde et l'Empire britannique. S'intéresser à la taxidermie dans l'Inde du Nord permet, en outre, d'interroger le dispositif muséographique comme un mode parmi d'autres d'exposition et de conservation du corps animal.

PATRIMONIALISER LA CHASSE

Bien qu'aucun musée de la chasse n'ait vu le jour au Mali en particulier et en Afrique de l'Ouest en général, des démarches ont été entreprises en vue de la valorisation culturelle de la chasse et de la requalification des confréries de chasseurs du Mali en patrimoine national (Bondaz). À l'heure où les musées de la chasse traversent, surtout en Europe, des difficultés liées en grande partie aux changements de sensibilité à l'égard de la souffrance animale, il peut paraître au premier abord surprenant de constater que la chasse est promue au rang de patrimoine national et, dans le cas spécifique de la fauconnerie, au rang de patrimoine de l'humanité.

C'est sur l'inscription de la fauconnerie (dont la candidature a été soutenue par des pays européens, asiatiques et arabes) sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (Unesco) en 2012 que porte l'article de Gary Timbrell. Classée par l'Unesco comme un « patrimoine humain vivant », la fauconnerie revêt, selon Timbrell, un statut ambivalent relevant du sport et de la chasse d'un côté, de la chasse sportive et de la chasse artistique de l'autre. Statut ambivalent qui explique peut-être les raisons de son inscription en tant que patrimoine culturel immatériel (PCI), dans les termes de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003. Les critères qui ont présidé à l'inscription de la fauconnerie sur la liste de l'Unesco méritent d'être signalés : d'abord, la fauconnerie est présentée comme une « tradition sociale respectueuse de la nature et de l'environnement⁹ ». Ensuite, la fauconnerie est identifiée avec une pratique à la fois transculturelle et millénaire, une « tradition sociale », « transmise de génération en génération, et leur procurant un sentiment d'appartenance, de continuité et d'identité ». Finalement, s'agissant d'une candidature transnationale et en dépit de la diversité des contextes culturels, il est postulé que les fauconniers « partagent des valeurs, des traditions et des pratiques communes ». Autrement dit, l'accent est mis, d'une part, sur les rapports entre les fauconniers et les faucons, de l'autre, sur « l'esprit de camaraderie et de partage » parmi les fauconniers. Le gibier attrapé n'est presque pas évoqué, comme s'il ne jouait pas un rôle central dans la pratique de la fauconnerie ; d'ailleurs, et selon les termes de l'Unesco, la fauconnerie ne s'identifie plus avec la subsistance.

Malgré le nombre de musées existant en Europe consacrés à la fauconnerie (musées qui exposent des photographies, des documents d'archives, des objets), peu d'entre eux exposent des trophées (Timbrell). L'absence relative de trophées concernant la pratique de la fauconnerie mérite d'être interrogée. De même, pour quelles raisons est-ce plutôt l'oiseau qui sert d'intermédiaire entre l'homme et le gibier qui est privilégié plutôt que le gibier proprement dit ? Dans le futur Zayed National Museum (qui sera installé dans l'île des musées à Abu Dhabi), le faucon est promu au rang de symbole de la nation. Dans l'article consacré à ce musée, Sarina Wakefield analyse en détail aussi bien l'architecture de l'édifice muséal que le contenu des salles d'exposition. Le bâtiment, conçu par Norman Foster, est censé représenter les plumages du faucon. Les galeries d'exposition sont dédiées à « la fauconnerie et à la conservation des espèces de faucons » et aux diverses techniques associées à la fauconnerie à l'aide d'objets et de matériaux audio-visuels¹⁰. De plus, il sera

donné aux visiteurs la possibilité de voir ce « patrimoine humain vivant » moyennant des démonstrations à l'extérieur du bâtiment. Tout se passe comme si la fauconnerie pouvait être dissociée de la chasse, et que cette dissociation était la condition même de son inscription en tant que patrimoine culturel immatériel. En mettant l'accent sur les techniques de dressage et les méthodes d'entraînement des faucons, c'est-à-dire sur les procédés techniques et le savoir-faire sous-jacent à la fauconnerie, l'Unesco a subtilement écarté l'un des buts de la fauconnerie, à savoir la capture du gibier.

Que ce soit dans ses dimensions scéniques, muséales et patrimoniales, la chasse est significative des rapports ambigus et contradictoires que les humains entretiennent avec la mise à mort des animaux. Ce sont ces ambiguïtés et ces absences que cette séance tente d'explorer.

NOTES

1. Sur le thème de la "war against vermin" et de l'élimination des espèces animales comme une manifestation du pouvoir colonial, voir M. Rangarajan, "The Raj and the natural world: the war against dangerous beasts in colonial India", *Studies in History*, 1998, 14 (2), p. 265-299 ; et E. Rashkow, "Resistance to Hunting in Pre-independence India: Religious Environmentalism, Ecological Nationalism or Cultural Conservation?", *Modern Asian Studies*, 2014, p. 1-32.
2. Tourné entre 1957 et 1962, le film de Jean Rouch rendait compte des campagnes de chasse menées par les chasseurs Gow.
3. G. Marvin, "Enlivened through Memory: Hunters and Hunting Trophies", in Samuel Alberti ed., *The Afterlives of Animals*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2011, p. 202-217.
4. M. Bloch, *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
5. Élève de Marcel Griaule, Z. Ligiers a publié deux articles, « La chasse à l'hippopotame chez les Bozo », *Journal de la Société des Africanistes*, 1954, 27, p. 37-66, et « La chasse à l'éléphant chez les Bozo », *Journal de la Société des Africanistes*, 1960, 30, p. 95-99.
6. J.-P. Digard, « Le tournant obscurantiste en anthropologie. De la zoomanie à l'animalisme occidentaux », *L'Homme*, 2012, 203/204, p. 555-578.
7. G. Marvin, *op.cit.*
8. S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 140.
9. www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00732
10. S. Wakefield, "Falconry as Heritage in the United Arab Emirates", *World Archaeology*, 2012, 44 (2), p. 280-290.

INTRODUCTION: STAGING AND EXHIBITING HUNTING IN NON-EUROPEAN CULTURES

NÉLIA DIAS

The idea of holding a session on how hunting is staged and exhibited in non-European cultures arose from a two-fold observation: firstly, the fact that hunting trophies held in museums in Europe are predominantly from Asia and Africa; secondly, although there are few studies on the fate of the mortal remains of animals hunted in these two continents, it would seem that there is a kind of fascination in Europe for exhibiting so-called “exotic” hunting. This fascination takes on a particularly special meaning given the difficulties and obstacles—largely of a moral nature—to exhibiting hunting in Europe, as Claude d’Anthenaise pointed out at the opening of the Symposium’s first session. This makes it all the more crucial to examine, from a comparative perspective, what happens to animal cadavers and the status given to animal remains not only in museums, but also in the private sphere. A comparative approach will shed light on the various ways in which the bodies of animals are preserved and displayed, thus permitting an examination of the underlying assumptions of the museographical model.

The near-absence of research on animal remains outside Europe is all the more surprising given the plethora of hunting tales from the so-called “exotic” countries, with one of the most famous and at the same time most controversial being George Orwell’s essay, “Shooting an Elephant” (1934). In this short story, set in Burma, the British writer explains how the narrator came to kill an elephant at the behest of the villagers. As a representative of British power, the narrator had no choice but to kill the beast, which had frightened the villagers beforehand and caused the death of a coolie. Orwell portrays, with remarkable lucidity, the mechanism of colonial authority, which is supposed to protect the locals from “vermin”¹ and other wild beasts. While describing in painstaking detail the slow, agonising death of the elephant, the British writer only makes a fleeting mention of the way that the animal was cut up by the villagers, and fails to offer even the slightest hint as to what happened to the elephant’s bones and tusks.

What value is attributed, in various cultural contexts, to different animal body parts? Which parts of the animal corpse are deemed worthy of preservation and acquire the status of trophies? To what extent is there a parallel between keeping animal remains and exhibiting them? Apart from museum displays, where else are they exhibited? Such are the questions that this session seeks to explore.

HUNTING AS A PERFORMANCE

The killing of an animal in the hunt entails, implicitly or explicitly, a performative and spectacular dimension. In his magnificent film, *Hunting the Lion with Bow and Arrow*, Jean Rouch² deftly portrayed the close connection between hunting and dramatization and/or stunning arrays. It is hardly a coincidence that hunting is associated—regardless of geographical context—with several components of enactment: specific costumes, the central role of music and singing, ceremonial presentation of the hunted animals, preparation of the animal’s mortal remains, and the display of animal heads, to cite but a few examples. Moreover, as Garry Marvin has pointed out, hunting is first and foremost a “complex ritual performance”, implying a whole series of codified steps, and “personal hunting trophies” are the logical culmination of this ritual process³. While the violent dimension is an integral part of the rituals, this violence needs to be aestheticized, or even dramatized, to underscore

its inherent brutality, a trait pointed out by Maurice Bloch regarding Merina rituals in Madagascar⁴. This dramatization of the ritual of hunting is central to Denis Lemaistre's work on the place of hunting in Huichol rituals (Mexico) and to the work by Dany Leriche and Jean-Michel Fickinger focused on a brotherhood of hunters in Mali, and more particularly on the photographic portraits of initiated members.

For the Huichol people, collective hunting is connected to rituals aimed both at ensuring protection and offering an apology to the animal. The animal's remains, especially in the case of deer, take central stage in the ensuing dramatization, namely in ceremonial rituals, and are then conserved in specific locations, such as in caves, which are both accessible (since people can go there) and inaccessible (because they are difficult to reach). Denis Lemaistre highlights the way in which deer body parts are used for medicinal, therapeutic and ritual purposes. Skin from the head is cut up so that it can be used by Huichol dancers in farming rituals; the tail is kept as a trophy, the still-warm heart is offered to an elderly shaman and the limbs most often to a singer-shaman, while the remainder of the meat is made into broth for consumption.

With the photographic portraits of hunters from Mali, Leriche and Fickinger deliberately adopt the register of representation; the photographs were taken against a plain white background so as to deliberately erase any reference to any given cultural "context", as if to further emphasise the underlying work of representation in the photograph.

It is because hunting is inextricably intertwined with social life that the figure of the hunter is, very often, associated with the shaman among the Huichol (Lemaistre), with the healer-soothsayer (Leriche and Fickinger) and endowed with political power (Bondaz). It should therefore come as no surprise when hunters are presented with the most prestigious animal parts.

Julien Bondaz quite rightly notes that 'bringing meat or the remains of wild animals into the home is not without significance' in West Africa. Above and beyond the dictates governing the consumption of the meat, various parts of the animal's body are distributed in accordance with codified principles; the tail of a giraffe or elephant are prestigious prizes, considered to be a trophy. Bondaz's observations follow along the same lines as the articles by Z. Ligers of hippopotamus hunting (1957) and elephant hunting (1960) among the Bozo people of Niger⁵. Ligers' meticulous writings, although somewhat lacking theoretical considerations, provide an extremely detailed description of how the hunted animals are cut up, the order in which each step in the butchering process is conducted and the uses to which each of the various body parts are put. In the case of the hippopotamus, it is the prerogative of the hunter who killed it to cut off and set aside the animal's two ears, four legs and tail, to be later taken to his hut as a trophy (1954, 58); in some villages, the head, once duly prepared, is presented at the hunter's hut, or at any other especially designated place and the tibias of the hippopotamus are placed in the vestibule (1954, 59). Regarding the mortal remains of the elephant, it is up to the hunter who killed the animal to first cut off the two ears and the tail. The ears are dried in the sun and then used as mats for the hunter to sit upon (1960, 97-98).

Regardless of specific geographical contexts, the manner in which the various parts of an animal's corpse are used and the conservation of animal remains can only be understood if due consideration is given to human/non-human relationships. These relationships are embedded in specific systems of representations of the world. It should be noticed, on the one hand, that only certain animals, depending on their connection with humans, are treated in a special way; in the case of the Huichol people, deer are considered the elder brothers of humans. In other words, only some dead animals (domesticated and/or wild),

and not all animals, are given special treatment according to culturally specific systems of thought. On the other hand, while the primary purpose of hunting is to procure food, the hunted animal is nonetheless very often displayed, exhibited and shared; it is therefore, as Jean-Pierre Digard judiciously points out, necessary to distinguish between praxis and representation: the *material facts* show that societies that practice hunting whilst ascribing humanity to wild animals, kill and eat those wild animals through actions that only differ from those of hunters elsewhere in terms of the representations that each society makes of its respective actions⁶.

Over and above cultural specificities, however, some animal remains are given a special status, such as the head of large mammals in some African countries. For the Huichol people, deer antlers are initially an effigy worn with pride by each household during the ritual, to be later placed in the grottoes, located high in the mountains, and described by Lemaistre as “Huichol-style museums”. To what extent does the conservation of certain animal body parts lead necessarily to their subsequent display?

EXHIBITING THE HUNTED ANIMAL

The exhibition of animal remains, regardless of the display’s location (in public and/or private places), constitutes one of the memorial tools associated with hunting. The act of putting something on display amounts to showing it off, and yet it is important to bear in mind the ‘potential viewers’ as well as the boundaries between what can be displayed and what cannot be exhibited. Garry Marvin underscored the way in which the taxidermic “trophy does not begin its cultural life in a public space but rather in the home, the private space, of the hunter”⁷. The same is true, in some ways, in West Africa, where trophies are kept, especially by hunters, in a specific room of the house, near the associated weaponry and clothing. In this particular case, there is not necessarily a connection between keeping trophies and displaying them to a wider public. With the shift from the private sphere to the public realm, trophies in some ways lose their memory-preserving function, becoming, at the same time, in the words of Susan Stewart, “the most intensely *potential* souvenirs and the most potent anti-souvenirs”⁸.

Furthermore, the fact that there are no museums specifically dedicated to hunting in West Africa does not mean that there are no animal trophies on display in national museums alongside weapons and traps. To put on display involves assigning a status to the bodies of dead animals, even though this is not without challenges. One of these challenges is how to determine the extent to which the animal remains are simply a corpse and the extent to which they are an artefact. Another challenge concerns the problematic distinction between artefacts, sacred objects, animal relics, trophies and works of art. As Julien Bondaz remarks, the presence or the absence of animals in the West African museographical sphere may be understood if we take into account the ambivalence surrounding the transformation of animals either into trophies or into ‘powerful objects’, to use the author’s terms. From this point of view, Bondaz’s example of hunters’ shirts exhibited as transnational symbols in several West African museums and reclassified as works of art today, attests to the blurring of the boundaries between artefacts, relics and objects. To what extent can the practice of displaying the animal as a hunting trophy be considered a strictly Western cultural practice? Which are the ways of display hunting outside the European world? If there is a need to put the transcultural scope of trophies into cultural perspective, then the same must be true for the practice of taxidermy.

Julie Hughes explores the Indo-Persian and perhaps Turko-Mongolian roots of taxidermy, a preservation technique that was initially used on human remains between the fourteenth and sixteenth centuries in the princely states of Rajput under the British Empire and was later applied to the mortal remains of animals. Given the deliberately “anti-aesthetic” character of the stuffed skins and the procedures utilised (designed to last only a limited

time), these skins were not deemed to be examples of real taxidermy in the Western sense of the term. The absence or near-absence of animal carcass preservation, or at least animal trophy (in the Western sense of the word) preservation in the princely courts until the nineteenth century might be understood by the fact that there were myriad other hunting memory-preserving devices in use, such as paintings and miniatures. Hughes seeks to revisit the underlying Eurocentric assumptions regarding taxidermy and the constitution of trophies, focusing on the relations and connections, both peaceful and violent, between India and the British Empire. To examine taxidermy in Northern India paves the way for questioning the museum display as a mode, among others, of exhibiting and conserving the body of the animal.

TURNING HUNTING INTO HERITAGE

While there are no hunting museums in the specific case of Mali or in West Africa more generally, steps have nonetheless been taken to give value to hunting as a cultural practice and to reclassify the hunting brotherhoods of Mali as national heritage (Bondaz). At a time when hunting museums, especially in Europe, are facing challenges stemming largely from the changing attitudes to animal suffering, it might appear at first glance somewhat surprising to learn that hunting is being promoted to the rank of national heritage, and, in the specific case of falconry, to the rank of heritage of humanity.

Gary Timbrell's presentation deals with the inscription of falconry (the nomination for which was supported by European, Asian and Arab countries) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (UNESCO) in 2012. Classified by UNESCO as a "living human heritage", falconry has, according to Timbrell, an ambivalent status that blurs the boundaries between sport and hunting on the one hand, and of recreational hunting and artistic hunting on the other. Such an ambivalent status may explain its inscription as Intangible Cultural Heritage (ICH), in accordance with the terms of the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. It is worth noting the criteria for inscribing falconry on the UNESCO List: first, falconry is presented as a "social tradition respecting nature and the environment"⁹. Then, falconry is identified as both a transcultural and age-old practice, a "social tradition", "passed on from generation to generation, and providing them with a sense of belonging, continuity and identity". Finally, since the nomination was a transnational one, and despite the diversity of cultural contexts, there is an assumption that falconers share "common values, traditions and practices". In other words, emphasis is placed, on the one hand, on the bond between falconers and falcons, and on the other, on the spirit of "camaraderie and sharing" among falconers. The game that is caught barely gets a mention, as if it did not play a central role in the practice of falconry; moreover, and according to the terminology used by UNESCO, falconry is no longer practised for subsistence.

Despite the numerous falconry museums in Europe (museums exhibiting photographs, archival documents, objects), few of them have any trophies on display (Timbrell). The relative absence of trophies relating to the practice of falconry deserves some exploration. Similarly, why is it that the bird, which serves as an intermediary between the falconer and the prey, has greater pride of place than the prey itself? In the planned Zayed National Museum (to be located on Abu Dhabi's island of museums) the falcon is promoted to the rank of national symbol. In her article on this museum, Sarina Wakefield offers a detailed analysis of both the architecture of the museum's premises and the content of the exhibition galleries. The building, designed by Norman Foster, is deemed to represent the wingtips of the falcon. The topic of the exhibiting galleries is "falconry and the conservation of falcon species" and explores the various techniques associated with falconry, by means of objects and audio-visual materials. In addition, visitors will be able to experience this "living human heritage" through live demonstrations in the museum's outdoor area. Everything is geared to present falconry as though it could be completely dissociated from hunting, and it is this dissociation that was the key condition to its inscription as intangible cultural heritage. By

placing the emphasis on the techniques of training and preparing falcons—in other words on the underlying expertise and technical aspects of falconry—UNESCO has subtly side-lined one of the objectives of falconry, namely catching game.

Hunting, whether focused on its performative, museological or heritage dimensions, is shaped by the ambiguous and contradictory relationships that humans sustain with the killing of animals. This session is going to explore those ambiguities and absences.

NOTES

1. For more on the topic of the “war against vermin” and the eradication of animal species as a manifestation of colonial power, see M. Rangarajan, “The Raj and the Natural World: the war against dangerous beasts in colonial India”, *Studies in History*, 1998, 14 (2), p. 265-299 and E. Rashkow, “Resistance to Hunting in Pre-independence India: Religious Environmentalism, Ecological Nationalism or Cultural Conservation?”, *Modern Asian Studies*, 2014, p. 1-32.
2. Filmed between 1957 and 1962, Jean Rouch’s film depicts the hunting practices of the Gows.
3. G. Marvin, “Enlivened through Memory: Hunters and Hunting Trophies”, in S. Alberti ed., *The Afterlives of Animals*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2011, p. 202-217.
4. M. Bloch, *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
5. Z. Ligers, a student of Marcel Griaule, published two articles in the *Journal de la Société des Africanistes* (Journal of the Africanist Community): “La chasse à l’hippopotame chez les Bozo” (Hippopotamus Hunting among the Bozo), *JSA*, 1954, 27, p. 37-66, and “La chasse à l’éléphant chez les Bozo” (Elephant Hunting among the Bozo), *JSA*, 1960, 30, p. 95-99.
6. J.-P. Digard, “Le tournant obscurantiste en anthropologie. De la zoomanie à l’animalisme occidentaux” (The Obscurantist Turn in Anthropology. From Zoomania to Animalism in the West), *L’Homme (Man)*, 2012, 203/204, p. 555-578.
7. Garry Marvin, *op.cit.*
8. S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 140.
9. www.unesco.org/culture/ich/RL/00732
10. S. Wakefield, “Falconry as Heritage in the United Arab Emirates”, *World Archaeology*, 2012, 44 (2), p. 280-290.

TAXIDERMY AND TAMĀŚĀ: PRESERVATION AND SPECTACLE IN ROYAL INDIA

JULIE E. HUGHES

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

La préservation et la mise en scène de restes d'animaux par les princes Rajput à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ressemblait plus ou moins aux pratiques européennes. Pourtant, dans le sultanat de Delhi et l'Empire moghol, la taxidermie s'inscrit dans l'histoire spectaculaire des mesures punitives d'empaillage de criminels humains et d'animaux dégénérés. Ces témoignages de la brutalité et de la partialité des souverains précèdent la taxidermie des animaux. Cette tradition et cet héritage contrastent avec la logique de collecte « éclairée » des Européens. S'il est difficile d'affirmer que les princes précoloniaux ont tenté de conserver le gibier chassé comme trophées, ils ont, et leurs descendants après eux, donné de la valeur à certaines parties du corps. Celles-ci étaient à la fois utilisées dans les préparations culinaires et médicinales, comme talismans et symboles d'une puissance ascétique. Sans connaître ces influences, il est difficile d'expliquer ce que les princes Rajput percevaient chez les tigres naturalisés en pied, les têtes de bison et les défenses de sanglier.

Preservation and display of animal remains by Rajput princes during the late 19th and early 20th centuries were more or less similar to contemporary European practices. Yet, their production and use of taxidermy was also situated in a spectacular and punitive history of stuffed human criminals and degenerate animals under the Delhi Sultanate and Mughal Empire: a taxidermic pedigree of sovereign brutality and righteousness at odds with European "enlightened" collecting. Although it is difficult to establish whether precolonial princes ever attempted to preserve hunted game as trophies per se, they—and their colonial descendants after them—did assign value to select body parts used in medicinal and culinary preparations, as magico-spiritual talismans, and as markers of an ascetic mode of rulership. Without attending to these influences, we cannot adequately explain what Rajput princes saw in full-body mounted tigers, Indian bison heads, and wild boar tusks.

À PROPOS DE JULIE E. HUGHES



Julie E. Hughes
© Vassar College, Buck Lewis

Julie E. Hughes est docteur à l'université du Texas à Austin. Elle est professeur adjoint d'histoire au Vassar College (État de New York). Elle a écrit *Animal Kingdoms: Hunting, the Environment and Power in the Indian Princely States* (Permanent Black, 2012 ; Harvard University Press, 2013). Parmi ses autres publications récentes, on compte un article sur les relations entre les hommes et les pangolins dans le sud de l'Asie pendant la période coloniale, rédigé pour le Nehru Memorial Museum and Library de New Delhi et un article sur la perception de la nature sauvage dans les États princiers de l'Inde dans *Modern Asian Studies*. Elle effectue actuellement des recherches sur l'adaptation de bébés tigres et léopards par les hommes en Asie du Sud durant la période coloniale et postcoloniale.

Julie E. Hughes (PhD, University of Texas at Austin) is Assistant Professor of History at Vassar College (State of New York). She is the author of Animal Kingdoms: Hunting, the Environment, and Power in the Indian Princely States (Permanent Black, 2012; Harvard University Press, 2013). Her other recent publications include a paper on people and pangolins in colonial South Asia for the Nehru Memorial Museum and Library, New Delhi, and an article on the meaning of wilderness in the Indian princely states in Modern Asian Studies. Currently, she undertakes research on human adoptions of tiger and leopard cubs in colonial and post-colonial South Asia.

L'INTERVENTION

The preservation and display of animal remains by the Rajput princes of north India during the late nineteenth and early twentieth centuries loosely accorded with European practices. Significant diversity existed, however. To greater or lesser degrees, princely use of taxidermy was situated in a spectacular and punitive history of stuffed human criminals and degenerate animals stretching back through the Mughal Empire and the Delhi Sultanate: a pedigree of sovereign righteousness and brutality in line with even earlier Central Asian and Persian practices. Furthermore, Hindu kings in the pre- and early modern periods valued animal skins as markers of an ascetic mode of rulership, an ideal prince remained familiar with in the colonial era. The ways colonial princes used their full-body mounted tigers and shield-mounted ungulates cannot be explained without attending to these interwoven sources.



Fig. 1 Ascetics on Blackbuck and Tiger Skins
Kedar Ragini, by Ruknuddin, c. 1690-1695,
Detail, Metropolitan Museum of Art, Gift
of Mr. and Mrs. Peter Findlay
www.metmuseum.org

INDIC TRADITIONS

Hindu ascetic deities, particularly Shiva, have long been known for wearing animal skins. According to standard iconographies Shiva “wears a tiger skin” in his “supreme form.”¹ One myth explains why. Seeking to humble a group of dangerously proud and powerful sages, Shiva distracted them from their austerities with a heavenly nymph and personally seduced their wives. This angered the sages so much that they expended all their accumulated powers to produce a tiger, snakes, and a dwarf. But Shiva defeated them all, crushing the dwarf beneath his feet, twisting the snakes into ornaments, and “tying the tiger’s skin round his waist.”² He similarly obtained and used an elephant skin. These garments are more than trophies of Shiva’s conquests: they make manifest his unrivalled asceticism and yogic powers.

Beyond the gods, animal skin garments signaled mastery over the senses and indifference to the illusory nature of worldly matters (fig. 1). Sitting on a tiger skin was symbolic of having conquered formidable foes: external sources of disorder and internal demons such as greed or anger.³ Deer skins symbolized another kind of conquest: the defeat of sexual desire. Besides serving in death as the seat of sages and *yoginis*, live blackbuck have long played amorous roles in Indic literature and arts. Women’s side-long glances are doe-eyes. Todi Ragini folios from *ragamala* series show blackbuck drawn to lovelorn maidens. Courtly ladies snare antelope in their bows, leaving arrows to the men.⁴

Donning animal skins required the destruction not only of pride and desire, but also the elimination of false distinctions between the clean and the unclean. Animal prints may be staples of the global fashion industry today, but medieval and early modern Indians did not think of skins as luxury items. They were less refined than woven cloth; wearing skins was a mark of poverty, an act of humility or penance. As products of death and *himsa* or violence, skin garments were uncivilized (and potentially uncivilizing). Finally, animal skins were not deemed innately attractive. They could only enhance the beauty of other things by way of contrast, like shadows on the face of the moon or the mole on a girl’s cheek.

Because skins conditioned wearers for sexual abstinence and single-minded dedication to duty, they were appropriate for the *brahmacharya* and *vanaprastha* stages of life, or studenthood and the post-householder stage of forest dwelling.⁵ Indian kings, however, imperiled their lands and subjects by practicing sexual abstinence. An ideal sovereign’s liberal (yet disciplined) engagement with women and other pleasures was the root cause of prosperity.⁶ In mundane terms, a court that housed many ladies and consumed luxuries naturally provided reliable and lucrative custom for artisans, agriculturalists, merchants, and laborers. Righteous kings, however, had to be immune to the temptations of royal life: they dutifully partook of wine, women, and meat without forgetting the transitory nature of these pleasures. A king’s failure to perform his consumptive duties, or indiscipline in his performances, produced drought,

breaches of religion, and other calamities. It was inappropriate for a king, therefore, as for any twice-born individual in the *grihasta* or householder stage of life, to habitually wear or otherwise use animal-skin garments or rugs.

Kings *did* sit on animal skins in contexts of ritual sacrifice or temporary asceticism, particularly on occasions associated with martial goals.⁷ The famous *ashvamedha* or horse sacrifice confirmed a king's territorial claims as his steed wandered loose for a year, accompanied by warriors who defended its right to incorporate all the grounds it traversed into the realm. At the end of this sacrifice, the king sat "on tiger skin."⁸ Similarly, a seventh century text described a king preparing to conquer "the four quarters" by consulting astrologers, ritually bathing, making gifts to holy men, and enthroning himself on a tiger-skin.⁹ In the same text, another king's jeweled ear-ornament cast "upon his huge shoulder a tawny light, like an antelope skin worn in sign of dedication to the use of arms."¹⁰ The physical and mental discipline necessary to engage in battle entailed austerities: kings retreated from the pleasures of palace life and adopted ascetic practices to enhance their prospects for victory.



Fig. 2 Collecting Rebel Heads for Shah Jahan
Death of Khan Jahan Lodi (3 February 1631),
by 'Abid, c. 1633, Detail, Royal Collection
Trust/
© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015,
www.royalcollection.org.uk

INDO-PERSIAN PRACTICES

Something closer to a canonical definition of taxidermy—stuffing was involved—first appeared under the Delhi Sultanate. During the reign of Muhammad bin Tughluq in the fourteenth century, the standard punishment for rebels began with elephants trained to squeeze, toss, skewer, and slash (with iron blades attached to their tusks) as per the sultan's orders. Flaying came next. When the sultan so chose these were live flayings, as with his cousin Bahauddin Gurshasp. Usually, decapitation ensured a more merciful death. Excepting the skin and head, which were saved for display, the remains were discarded.¹¹ As for Gurshasp, cooks prepared his flesh with rice, placed the meat on trays, and delivered portions to his family and an elephant.

Whomever the deceased had sinned against most received the head; because those punished were rebels, this was often the emperor. Severed heads were proof of death and enabled conclusive identifications. They were treated similarly under the Delhi Sultanate and the Mughal Empire. Mounted on spears, they were displayed on the ramparts of imperial and provincial forts. This was the fate of Khan Jahan Lodi, his son Aziz Khan, and two of their followers after rebelling against Shah Jahan in 1631 (fig. 2)¹². When decapitations occurred *en masse*, heads were piled up in the center of town or on the battlefield "as a warning to rebels." More than a thousand came from just one battle in the late sixteenth century.¹³ Stuffed skins were common sights on the ramparts, too.

In exceptional cases stuffed skins were "paraded" through town or sent on multi-city tours. Gurshasp's skin traveled perhaps 700 km before being buried by a rebel governor who soon suffered the consequences of his own misdeeds.¹⁴ Likewise, the late Mughal emperor Aurangzeb had the stuffed heads of a rival king and prime minister sent around the Deccan in retribution for being a pair of "rebellious, violent, oppressive evil-doers." To ensure no one missed the show, percussionists and trumpeters served as escort.¹⁵ The point of all this, as expressed by Muhammad bin Tughluq himself, was to make the people "give up rebellion and disobedience."¹⁶

As for taxidermic methodology, no sources tell us what efforts were expended to remove flesh and fat from the skin. None record the application (if any) of preservative or insecticidal agents, although Akbar's generals, at least, anointed their Bengali head with perfume before dispatching it. Nor do any report on the closing up process.

We do know human bodies were flayed face-down on the ground.¹⁷ This implies a dorsal cut with a seam up the back, with better prospects for viewing from the front. Depending on location, season, and weather—and how quickly and thoroughly flesh was removed—some skins must have become rawhide, shrinking and distorting as they dried. Poorly cleaned skins exposed to the heat and humidity of the monsoon would have disintegrated, showing their stuffing as insects feasted and birds and small mammals picked them apart. Whether skins desiccated or putrefied, any lifelike appearance they retained thanks to dorsal incisions could not have lasted long.

Straw was the universal choice for stuffing. Haphazardly stuffed into a fresh skin, these likely resulted in a lumpy, unnatural appearance. If straw was carefully arranged, greater realism was perhaps achieved. Once stuffed, skins and heads were displayed. After several days on view—whenever a precise duration is cited it is three days—they would be buried.¹⁸ It is not clear whether other remains were interred or not. In some cases the flesh was fed to dogs; this may have been the norm.

Assuming the “cruciform” displays seen by the famous traveler Ibn Battuta were not the result of over-stuffing, this is one of few suggestions (besides the piling up of severed heads) that prepared skins were posed.¹⁹ In macabre variations Akbar received prisoners “with the skins of asses, hogs, and dogs drawn over their faces,” Jahangir had errant noblemen stuffed inside the fresh and still drying and shrinking hides of an ox and a donkey to be paraded around Lahore, and a fifteenth century South Indian sultan condemned a courtesan to a similar fate inside a donkey's skin.²⁰ Clearly neither emperors nor sultans prioritized a naturalistic presentation. Their chosen imagery was symbolic (despicable people transformed into despised beasts), didactic (the fate of rebels), and retributive (justice realized). They also emphasized the unnatural and the gruesome, perhaps commenting on the seriousness of the wrongdoing (mutilated bodies as physical manifestations of unconscionable acts), or as a widely legible reminder not just of execution but of torture.

The intention was to achieve an *inhuman* likeness: one that spoke of the dishonor, humiliation, physical agony, and utter ruin that rebels must suffer. This may have been deliberately bad taxidermy. Traitors required prompt punishment and their bodies were immediately displayed. Permanence was not the goal.²¹ Threats (for the disaffected) and assurances of stability (for the law-abiding) grew stale over time; fresh bodies indexed recent sovereign action.

COLONIAL NORMS AND PRINCELY APPLICATIONS

What were Indian princes, at least passingly familiar with these histories and embedded in related cultures, doing when they put taxidermy on display in the late nineteenth and early twentieth centuries? Rewa State offers insight into some of the possibilities.

The story begins not with taxidermy but with toys. Aged 2 years, Rewa's prince Gulab Singh sat for a formal *darbar*-style portrait in 1905.²² As documented in this and other photographs, he had a typical selection of toys for a well-off Victorian child.²³ Besides carved and pull-toy animals, there were a wooden mallet, toy soldiers, and an elaborate tin toy representing a circus or carnival scene. Considering Rewa in 1905 had been under the rule of a Regency Council for fifteen of the last twenty-five years, and thus under a heightened degree of scrutiny and involvement by British political agents, it is not surprising the young prince played with toys that would not have been out of place in an English nursery. What set

Gulab Singh and his playthings apart was the extraordinary emphasis on animals. Far less visual prominence was accorded to non-animal toys and there appear to have been far fewer of them.

The way the prince's toys were deployed in photographs was also distinct. Just like his nobles, Gulab Singh's toy animals (and later his taxidermy) were required to pose: orientation relative to the camera and placement relative to the prince and his human retainers clearly mattered.²⁴ Animals were in front, in a row, and facing straight ahead or in three-quarters profile. Nobles were behind them, facing forward, arranged in left and right wings, and seated on the ground. The prince sat in their midst, gazing boldly into the camera from the center of the frame, and frequently elevated by means of a chair. An attendant stood respectfully behind and to one side, often carrying a fly-whisk or other ceremonial object. It was only in



Fig. 3 Early Trophies on Display at Rewa
 "Durbar of State of the Maha Raja of Rewah, Govindgurh," L. Rousselet, *Voyage dans l'Inde*, Paris, Goupil, [1869-1870?], David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University

less formal shots that any of these figures would break ranks or face away from the camera. In such photographs, generally featuring the prince without nobles or attendants, his toys lapse from their status as animal subjects and revert into a child's treasured playthings: a pull-toy sheep, elephant, and horse, a plush elephant, a carved tiger and Bactrian camel.

As Gulab Singh matured, toys stopped appearing in his portraits. Taxidermy took their place.²⁵ By 1909 the prince was posing atop tiger skin rugs with snarling heads.²⁶ In 1913 he leaned companionably against a full-body mounted tiger.²⁷ Finally, as an adult in 1938, he had a pair of full-body mounted tigers on the dais during his annual *dassera darbar*.²⁸ These tigers—or two others very like them—are now on display in the old *darbar* hall at Rewa Fort, sitting on either side of a silver *simhasan* or lion-throne.

By Indian standards, taxidermy in Rewa State has an unusually long documented history, extending some forty years before Gulab Singh stood on his first tiger rug. Two photographs taken between 1866 and 1868 record sambar trophies on the walls of the *darbar* hall at Govindgarh palace (fig. 3).²⁹ They lay flat against the wall and had no necks. Their ears stuck straight out to the sides. Their eyes were anatomically incorrect, bulging circles of white with small black pupils. These early trophies were manikins, probably wooden, with real antlers attached. Like Gulab Singh's tigers seventy years later and the tigers and other taxidermy at Rewa Fort today, these deer were displayed in conjunction with other symbols of Indian sovereignty. Indeed, the photographer, Frenchman Louis Rousselet, was treated to "the spectacle of a tiger-hunt" immediately after seeing these heads.³⁰ The maharaja presided over both activities.

A primary referent of taxidermic symbolism at Rewa in the nineteenth century seems to have been the duty of an Indian sovereign to engage in conspicuous consumption, in this case by partaking in and publicizing his engagements with the pleasures of the hunt. A second referent must have been British colonial practices and their associations with imperial power. 1868 was a mere decade after the British violently suppressed the 1857 rebellion, with the help of the prince of Rewa, among others. This victory reaffirmed British authority and ousted the last representatives of Mughal sovereignty from Delhi.³¹ Besides which, Rousselet reports that the maharaja spoke excellent English and claimed to "personally keep pace with the progress of English opinion," rather than only "follow[ing] in the beaten track left by his ancestors."³²

But by the early twentieth century, taxidermy in Rewa had developed into something less about the British and more about local innovations and Indian cultural and political symbolism. Tigers flanked the throne, posed inside forts, looked out over courtyards, mounted the stage at *dassera darbars*, and stood by as Gulab Singh received ceremonial tokens of loyalty from his nobles and staff. These were not just dead animals. These were animated participants in displays of sovereignty, following their prince from the ancient Rewa Fort, to nineteenth century Govindgarh, and into Gulab Singh's own twentieth century projects. Their movements recall spectacular Mughal *darbars* that featured parading elephants and horses, along with the "natural" loyalty of captive wildlife, and the presence at court of elephants cast in gold, and of tame lions sleeping with cattle in murals at the emperors' feet. They may also have recalled the older associations between sages and animal skins, so often recapitulated in tales of live tigers and other wildlife charmed and controlled by virtue of a great sage's austerities. In Rewa, ascetic skins were also charmed animals, revealing the king's spiritual depths alongside his temporal power.

And what might the gruesome displays of Muhammad bin Tughluq and his ilk tell us about Rewa? Anand Pandian's reworking of the "predatory state" as "predatory care" for the Mughal and British colonial states offers crucial insight. He posited a governance of caring for people by violently preying on tigers. In these systems, imperial hunts were deployed by Indian emperors and English colonialists to improve themselves and protect their subjects from dangerous wildlife.³³ Even more than Pandian suggests, however, the display of dead tigers formed an essential part of these traditions.³⁴ Villagers frequently demanded to see carcasses and, when dealing with a man-eater or cattle-lifter, preferred to decide for themselves whether or not the right animal had been killed.³⁵ Thus converged the processes of recognizing a transgressive animal by its distinctive features and a rebel by his straw-stuffed body and pike-mounted head. So, too, converged the services rendered by hunter and sovereign to the people and the state.

CONCLUSION

The planned impermanence, "unnatural" aesthetic, and headlessness of most early modern stuffed skins from the Delhi Sultanate and Mughal realms readily distinguishes them from (or disqualifies them as) "real" taxidermy. The same is true of the tiger, leopard, and blackbuck skins used by Hindu sages and kings, due to their sometimes missing and always unmodeled masks. Nevertheless, by attending to these spectacular and symbolic practices, we begin to see alternative purposes, modes, and theories of taxidermy and its display at work in the later Indian princely states.

NOTES

1. G. Bühnenmann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, vol. 1, *The Pantheon of the Mantramahodadhi*, Groningen, Egbert Forsten, 2000, p.178; see also *ibid.*, vol. 2, *The Pantheons of the Prapañcasāra and the Śāradātilaka*, 96 and 272.
2. A.-M. Gaston, *Śiva in Dance, Myth and Iconography*, Delhi, Oxford University Press, 1982, 47 and 120.
3. For a similar point, see R. Padel, *Tigers in Red Weather: A Quest for the Last Wild Tigers*, New York, Walker Publishing Company, Inc., 2006, 123. Commentaries on the Bhagavad Gita advise that the logic behind animal skin seats is to deter scorpions and snakes, see *Garga Samhita*, canto 10, ch. 61, verses 23-26, *Bhagavad Gītā Trust*, <http://www.bhagavad-gita.org/Gita/verse-06-11.html>, accessed March 16, 2015.
4. For "doe-eyes" see Kalidasa's *Abhijñāna-śākuntalam*, trans. Barbara Stoler Miller, in R. Thapar, *Śakuntalā: Texts, Readings, Histories*, New York, Columbia University Press, 2010, 100(3); for Todi Ragini folios, see Harvard Art Museums, 1972.147 and 1972.347, and Victoria and Albert Museum, IS.48-195; for blackbuck pursued with arrow and bow, see Art Institute Chicago, Everett and Ann McNear Collection, 1978.153.
5. *The Laws of Manu*, trans. G. Bühler, Oxford, Clarendon Press, 1886, 2.41 and 6; see also Kautilya, *Arthashastra*, 1.3.

6. F. Apffel-Marglin, *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*, Delhi, Oxford University Press, 1985, 99 and 101.
7. For examples, see *Raja Mahipat Dev of Mankot at Prayer*, possibly by Meju, ca. 1680, Museum Rietberg Zürich, RVI 1207, and *The Monkey King Vali's Funeral Pyre*, ca. 1780, Metropolitan Museum of Art, 2004.367.
8. K. V. Soundara Rajan, *Concise Classified Dictionary of Hinduism*, vol. 3, New Delhi, Concept Publishing Company, 2001, 79.
9. *The Harsa-Carita of Bana*, trans. E. B. Cowell and F. W. Thomas, London, Royal Asiatic Society, 1897, 197.
10. *Harsa-Carita*, 120.
11. My description of is based on Ibn Battuta's, see *Rehla*, 100.
12. See "The Death of Khan Jahan Lodi (3 February 1631)," 1656-1657, in the *Padshahnama*, f.94b, Victoria and Albert Museum, 1005025.q.
13. *Muntakhab-ut-Tawarikh*, vol. 2, p. 172.
14. *Rehla*, 95-96. Assuming a direct transfer from Delhi to Multan, the distance would have been at least 700 km.
15. K. Khan, *Muntakhab-ul Lubab Muhammad Shafi*, in Elliot and Dowson, *History of India*, vol. 7, p. 341.
16. Z. al-Din Barani, *Tarikh-i-Firuz Shahi*, in Waines, "Ibn Battūta," 291.
17. *Rehla*, 97-98.
18. *Rehla*, 86, 104, and 168.
19. *Rehla*, 8. One scholar interprets the Arabic as indicating the bodies were "fixed on crosses," see Waines, "Ibn Battūta," 286.
20. *Muntakhab-ut-Tawarikh*, 2:163; *Jahangirnama*, 58; Mahomed Kasim Ferishta, *History of the Rise of the Mahomedan Power in India*, trans. J. Briggs, London, Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1829, 2:435.
21. With the possible exception of the life-size marble statues of select conquered (though not necessarily killed) Rajputs erected by Akbar and Jahangir, see F. Bernier, *Travels in the Mogul Empire*, trans. Archibald Constable, 2nd rev. ed., London, Oxford University Press, 1916,, 256-257 and *Jahangirnama*, 129a, p. 197.
22. "Maharaj Kumar Sahib and Sirdars 1905," by Jagannath Badri Prasad Misra (JBPM), D2004.97b.0001 (7), Alkazi Collection of Photography (ACP).
23. G. S. Frost, *Victorian Childhoods*, Westport, Praeger, 2009, 76-77.
24. Note the similar poses of the tigers in a "trick" photograph of young princes, c. 1920, in Sharada Dwivedi, *The Maharaja and the Princely States of India* (New Delhi: Lustre Press Pvt. Ltd., 1999), 79.
25. S. Playne, R. V. Solomon, J. W. Bond, and A. Wright, *Indian States: A Biographical, Historical, and Administrative Survey*, repr. 1922; New Delhi, Asian Educational Services, 2006, 248.
26. "Maharaj Kumar Sahib and Bhaya Sahib, Rampal Singh, Rewa 1909," "Rutlam Durbar and Maharaj Kumar Sahib 1912[a]," "Rutlam Durbar and Maharaj Kumar Sahib 1912[b]," "Group Maharaj Kumar Sahib, Bhaya Sahib, Rampal Singh, Capt. Pratap Singh 17-12-17," "Maharaj Kumar Sahib 17-12-17," and "Maharaj Kumar Sahib 17-12-17," by JBPM, D2004.97b.0001 (27, 33-34, 56-57, 59), ACP.
27. "Maharaj Kumar Sahib, Bhaya Sahib and Rampal Singh, 1913," by JBPM, D2004.97b.0001 (37), ACP.
28. "Splendour of the Dasserah Durbar presents a brilliant spectacle," c. 1938, by Bourne and Shepherd, D2004.97c.0001 (86), ACP.
29. L. Rousselet, *Voyage dans l'Inde*, Paris, Goupil, c. 1869, pls. 39-40.
30. L. Rousselet, *India and Its Native Princes: Travels in Central India*, rev. and ed. by Buckle, London, Bickers & Son, 1882, 392-393 and 394.
31. R. G. Burton, *The Revolt in Central India, 1857-1859*, Simla, Printed at the Government Monotype Press, 1908, 71.
32. Rousselet, *India and Its Native Princes*, 387.
33. A. Pandian, "Predatory Care: The Imperial Hunt in Mughal and British India," *Journal of Historical Sociology* 14, no. 1 (2001), 79-81.
34. Pandian, "Predatory Care," 87.
35. See, for example, K. Singh, *One Man and a Thousand Tigers*, New York, Dodd, Meade & Company, 1959, 79.

DÉBAT

MARK MURRAY-FLUTTER

Who influenced whom in terms of the British or the Indians in the type of hunting?

JULIE HUGHES

They influenced each other. What we would normally call British colonial hunting is something Indians and the British developed together. A very easy point of reference is that the English did not have a history of shooting tigers until they got to India whereas the Indian princes and the Mughals already did. The earliest evidence we have of the English hunting tigers is in the train of those individuals. So when some Englishmen started moving away from the big elephant back hunts and shooting them on the ground and thinking that is something the princes aren't coming along for, that shift in thinking didn't reflect the realities of past Mughal or some contemporaneous princely hunting—both shot from elephants and on foot—but it did reflect British stereotyping of Indian princes as poor sportsmen and inadequate rulers.

TROPHÉES ET FÉTICHES

EXPOSER LE POUVOIR DES CHASSEURS

EN AFRIQUE DE L'OUEST

JULIEN BONDAZ

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

En Afrique de l'Ouest, plusieurs types de musées valorisent la figure du chasseur. La chasse est ainsi présentée soit dans une perspective ethnographique classique (dans certains musées d'ethnographie), soit en rapport avec des collections zoologiques (dans une logique écomuséale ou selon le modèle du musée d'histoire naturelle), soit encore dans une visée politique (dans les musées de l'armée). La place ou l'absence des animaux dans ces différents dispositifs mérite cependant d'être interrogée, au regard de l'ambivalence qui existe, dans le contexte ouest-africain, entre leur transformation en trophée et la fabrique d'objets forts. S'appuyant sur des données historiques et ethnographiques, cette communication propose une réflexion sur les requalifications que la mise en exposition fait subir aux objets liés à la chasse, entre objets rituels, spécimens zoologiques et œuvres d'art.

In West Africa, various types of museums display and promote the figure of the hunter. Hunting is shown either from a classical ethnographic perspective (in a number of ethnographic museums, for example), or associated with zoological collections (i.e. from an ecomuseum perspective, or following the model of natural history museums), or be instilled with a political purpose (such as in army museums). The presence or absence of animals in those different displays merits examination, given the ambivalence prevalent in West Africa about whether to transform hunted animals into trophies or turn them into powerful artifacts. Based on historical and ethnographic data, this lecture aims at examining the changes in the status of artifacts related to hunting (ritual objects, zoological specimens and artworks) as a result of their being exhibited.

À PROPOS DE JULIEN BONDZ



Julien Bondaz est ethnologue et maître de conférences en anthropologie à l'université Lumière Lyon 2. Après avoir travaillé sur les musées et les parcs zoologiques en Afrique de l'Ouest, il poursuit des enquêtes ethnographiques en anthropologie de l'art et du patrimoine, toujours sur des terrains ouest-africains, ainsi que des recherches historiques sur les pratiques de collecte mixte (ethnographique et zoologique ou entomologique) en Afrique, à la fin de la période coloniale. Il est l'auteur de *L'Exposition postcoloniale. Musées et zoos en Afrique de l'Ouest* (L'Harmattan, 2014). Il a également publié plusieurs articles et codirigé cinq ouvrages collectifs, dont, avec Michèle Cros et Maxime Michaud, *L'Animal cannibalisé. Festins d'Afrique* (Éditions des archives contemporaines, 2012).

*Julien Bondaz is an ethnologist and senior lecturer in anthropology at the Université Lumière Lyon 2. After conducting research on museums and zoological parks in West Africa, he is now conducting ethnographic research in the anthropology of art and heritage, once again in West Africa, as well as historical research on mixed collection-building practices (ethnographic, zoological and entomological) in Africa at the end of the colonial period. He is the author of *L'Exposition postcoloniale. Musées et zoos d'Afrique de l'Ouest* (2014). He has also published several articles and co-curated five collective works, among which *L'animal cannibalisé. Festins d'Afrique* (2012), in cooperation with Michèle Cros and Maxime Michaud.*

L'INTERVENTION

En Afrique de l'Ouest, les chasseurs sont des personnages ambivalents, des figures de l'entre-deux. Ils quittent le territoire des humains pour pénétrer dans celui qui est habité par des animaux sauvages potentiellement dangereux, mais aussi par des entités invisibles qui le sont plus encore. Le gibier et les génies sont étroitement liés, soit parce que les seconds sont considérés comme les propriétaires du premier (de la même façon que les humains sont les propriétaires des animaux domestiques), soit parce que certaines bêtes sont perçues comme la forme animale prise par une entité invisible. L'anthropologue Jean Bazin soulignait à juste titre « l'ambiguïté du génie, dont on ne sait pas s'il est dieu ou bête » (1986 : 163). Spécialistes de ces non-humains ambivalents que sont les animaux sauvages et les génies, les chasseurs sont donc dotés à la fois de compétences techniques, de connaissances zoologiques et botaniques, de savoirs thérapeutiques et de pouvoirs magico-religieux. La figure du chasseur est étroitement liée à celle du devin guérisseur.

Tout comme partir à la chasse, rapporter la viande ou la dépouille de bêtes sauvages dans l'espace habité par les humains n'est pas une activité anodine. La viande de brousse se retrouve souvent dotée d'un statut spécifique et de vertus diverses, ce qui explique les prescriptions qui entourent parfois sa consommation. Dans toute l'Afrique de l'Ouest, on trouve par ailleurs des associations de chasseurs spécialisés, communément désignées par le terme de confrérie de chasseurs, dont la plus célèbre et la plus importante est celle des chasseurs mandingues, *dònsòton* (sud du Sénégal, Gambie, Guinée, Mali, régions nord de la Côte d'Ivoire et du Burkina Faso). Ces chasseurs spécialisés mettent en scène leur propre vision du monde et la richesse de leur culture (musique et chant notamment) et revendiquent un rôle social, voire politique. Mettre en valeur les pratiques cynégétiques en Afrique de l'Ouest ne revient donc pas seulement à exposer les produits de la chasse ou la diversité des savoirs et des compétences des chasseurs. Cela revient aussi, pour les populations locales, à s'exposer au caractère ambivalent de leur pouvoir.

LA FABRIQUE DES HÉROS

La connaissance des « choses de la brousse » (*kungo kow* en bambara), des animaux, des végétaux et des entités invisibles qui habitent la forêt confère aux chasseurs des compétences variées de devin guérisseur. Les chasseurs sont dotés de capacités qui les aident à reconnaître les bêtes sortant de l'ordinaire, qu'il s'agisse d'entités invisibles ou de sorciers et de contresorciers ayant pris une apparence animale, et de savoirs occultes leur permettant de se prémunir contre les effets néfastes du pouvoir, de l'élan vital susceptible de se transformer en force vengeresse dont toutes les bêtes sont détentrices, à des degrés divers (*nyama* en bambara-malinké, *karfe* en songhay). Les animaux possèdent en effet plus ou moins de *nyama*, selon l'espèce à laquelle ils appartiennent, mais aussi, au sein de la même espèce, selon des critères individuels (l'âge et le sexe, la couleur de la robe, diverses spécificités morphologiques, etc.). L'écoulement du sang, l'exhalaison du dernier souffle ou le regard des animaux sauvages sont notamment susceptibles de transférer le *nyama* sur les humains, et sur les chasseurs en premier lieu, impliquant des protections rituelles spécifiques (Cissé, 1994). Les conditions de la mise à mort de l'animal influent également sur la qualité de cette force, comme l'a par exemple noté Jean Rouch :

« La viande d'un lion tué par une flèche est comestible (il suffit d'enlever la chair qui entourait la blessure). Les chasseurs gow considèrent même que le lion qui met une vingtaine de minutes à mourir devient avec les décharges d'adrénaline de sa rage, un véritable laboratoire magique : sa viande donnera le courage et sa graisse guérira à jamais les rhumatismes de ceux qui l'ont mangée... » (1989 : 316).

Dans toute l'Afrique de l'Ouest, la répartition de la viande répond à des principes codifiés, notamment lors des chasses collectives. Certaines parties du gibier abattu sont réservées au propriétaire du sol. Autrefois, il était par exemple obligatoire, pour un chasseur ayant abattu un éléphant, de donner l'une de ses défenses au propriétaire du sol (Delafosse, 1912 : 10). Encore aujourd'hui, dans le cadre des chasses collectives des *donsow*, le premier qui a touché le gibier abattu hérite de sa queue, tandis que sa viande est partagée entre tous les chasseurs, selon des règles qui varient en fonction des régions (Derive et Dumestre, 1999 : 19). Dans toute l'Afrique de l'Ouest, la queue des animaux abattus est considérée comme un trophée, quand elle n'est pas utilisée à des fins thérapeutiques (comme c'est le cas pour la queue de l'oryctérope). Les queues de girafe ou d'éléphant peuvent par ailleurs servir à la confection de chasse-mouches, considérés comme des objets de prestige.

Les compétences en taxidermie des chasseurs locaux¹ et leurs difficultés d'accès aux outils ou aux produits nécessaires expliquent que la conservation de trophées se résume généralement à celle des queues, des massacres ou des peaux. Ces trophées ne sont habituellement pas exposés mais conservés dans une pièce spécifique, avec les « objets forts² », les armes et les tenues des chasseurs. L'exhibition de trophées de chasse reste le fait de chasseurs renommés, les crânes des animaux abattus pouvant alors fonctionner comme objets de prestige (un crâne de lion exposé dans la cour de la concession ou un mur extérieur recouvert de crânes de singes, par exemple). Enfin, en contexte urbain principalement, des trophées en cape servent parfois à décorer le salon de riches demeures ou de quelques restaurants renommés.

Le constat que faisait François de Zeltner, dès 1931, dans un article consacré aux bijoux des populations d'Afrique de l'Ouest, selon lequel « les trophées de chasse [...] ont souvent perdu leur rôle magique pour devenir de simples ornements » (Zeltner, 1931 : 44), mérite cependant d'être nuancé. Même si tel ou tel trophée peut être considéré comme un simple objet décoratif, il demeure souvent chargé d'une certaine force aux yeux des visiteurs. La conservation d'animaux vivants, et notamment l'existence de plusieurs collectionneurs de serpents dans les grandes villes ouest-africaines, est elle aussi considérée par la population comme une activité dont la finalité reste incertaine. En contexte villageois, de nombreux chasseurs possèdent des animaux sauvages apprivoisés. Certains s'entourent même de toute une petite ménagerie, comme c'est le cas à Kangaba, dans l'ouest du Mali, d'un chasseur partageant son domicile avec un grand nombre de serpents. Dans la même région, tel autre a apprivoisé des phacochères qui le suivent à travers le village. Mais c'est l'hyène surtout qui confère un grand prestige à son propriétaire : défilé avec ce charognard nocturne tenu en laisse permet de mettre en scène les compétences de domestication du chasseur (telles qu'elles sont énoncées dans de nombreux récits mythiques ou épiques). Entre plaisir esthétique, stratégie de distinction sociale et pouvoir magico-religieux, les spécimens naturalisés ou vivants continuent d'être dotés d'un pouvoir ambivalent.

Une fois les animaux dépecés et découpés, une partie de leur *nyama* est par ailleurs susceptible de rester présente dans les membres, les organes et les différents éléments du cadavre. Un taxidermiste burkinabé m'expliquait que les dangers liés à la présence de cette force dans le corps animal concernaient le chasseur, et non son propre travail de naturalisation. Mais le *nyama* confère malgré tout un statut spécifique à la dépouille de l'animal. De nombreuses parties du cadavre sont prélevées à des fins médicinales ou magico-rituelles. Par exemple, les cornes servent habituellement de contenant pour la constitution d'objets de protection contre le mauvais sort. De nos jours encore, les chasseurs alimentent tout un marché de parties animales, y compris en ville. La tête, la peau ou la graisse, certains organes (le cœur ou les yeux) d'animaux spécifiques sont plus particulièrement recherchés. La patte arrière gauche de l'hyène ou la tête d'un lion, associées à d'autres éléments, sont par exemple utilisées comme supports sacrificiels. Plus difficiles encore à obtenir, les moustaches d'un lion couvertes du sang d'une proie sont réputées entrer dans la composition d'une potion



Fig. 1 L'un des étals du marché des vendeurs de parties animales, Bamako (Mali), 2010.
Photo Julien Bondaz

d'invisibilité. De nombreux organes ou parties des animaux sont ainsi susceptibles d'être intégrés dans des « objets forts ». L'achat de tels éléments, sur prescription de devins guérisseurs, relève généralement du banal et de l'ordinaire, mais certains morceaux rares et réputés particulièrement puissants, pouvant atteindre plusieurs centaines d'euros sur le marché local³, sont recherchés par les grands commerçants, les militaires ou les hommes politiques. Il est ainsi révélateur que les étals des vendeurs d'éléments animaux se situent, à Bamako, en face du Parlement (fig. 1).

Les rapports entre la chasse et le pouvoir politique ne se limitent cependant pas à cet approvisionnement en ingrédients pour objets forts, ni d'ailleurs au recours aux

compétences de devin guérisseur des chasseurs. Ils se donnent notamment à voir dans les relations entre les confréries de chasse et plusieurs gouvernements ouest-africains. L'organisation de deux rencontres des chasseurs d'Afrique de l'Ouest dans la capitale malienne (couplée chacune avec l'organisation d'un colloque international⁴), en 2001 puis en 2005, témoigne de ces relations complexes. Dans ce contexte de valorisation culturelle de la chasse, « le chasseur devint un élément incontournable du patrimoine culturel national » (Simonis, 2013 : 192). Une telle requalification des confréries de chasseurs en patrimoine national par le gouvernement malien est à la fois paradoxale, puisque les rencontres mettaient dans le même temps l'accent sur le caractère transnational de cette culture de la chasse, et problématique, puisqu'elle s'inscrivait dans une logique plus large de valorisation de la culture mandingue, au détriment de celle des populations du Nord-Mali.

À l'échelle de la sous-région, la valorisation culturelle des confréries de chasseurs se révèle plus largement problématique et oblige à interroger leur rôle politique et les formes de pouvoir extralégales qu'elles exercent (Kedzierska-Manzon, 2014). Dans les zones rurales, les chasseurs suppléent de manière désormais ordinaire aux carences des États ouest-africains en matière de police et de justice, assumant ainsi, parfois avec violence et de manière expéditive, des missions de maintien de l'ordre et de sanction (Bassett, 2003 ; Hagberg, 2004). En cas de conflits, ils peuvent se transformer en forces paramilitaires, comme ce fut le cas dans les années 1990 en Sierra Leone (Fithen et Richards, 2005) ou, plus récemment, en Côte d'Ivoire (Hellweg, 2011), ou se vendre comme mercenaires, notamment au Liberia (Leach, 2000). Les liens affichés entre la Fédération nationale des chasseurs du Mali et la junte militaire lors du coup d'État de 2012 ont récemment encore rendu compte d'une même porosité entre les dimensions culturelles et politiques de la chasse, entre la figure du chasseur et celle du combattant⁵. Le 23 juillet 2012, rassemblés à Bamako autour du monument Kontron Ni Sanè, conçu comme un hommage à la chasse, plusieurs chasseurs et responsables de la Fédération ont défilé, tiré des coups de fusil et déclaré se tenir prêts à aller combattre contre les djihadistes dans le Nord-Mali. Les confréries de chasseurs sont ainsi suffisamment puissantes pour se liguer et prendre les armes aussi bien contre le pouvoir en place que contre les ennemis de la nation. Dans ce contexte, la valorisation culturelle de la chasse et la requalification des confréries en patrimoine culturel national s'avèrent d'autant plus compliquées. Cela explique à coup sûr en partie le fait qu'il n'existe pas de musée de la chasse en Afrique de l'Ouest. Certes, depuis 1976, la création d'un musée de la Chasse à Yanfolila, dans la région de Sikasso, au Mali, est prévue, et des activités ont même été organisées sur place à l'occasion de la deuxième édition de la Rencontre des chasseurs d'Afrique de l'Ouest. Inauguré en 2001 à l'occasion de la première manifestation, le musée a organisé une seule exposition temporaire, « La chasse d'hier et d'aujourd'hui », à l'occasion de la suivante. Mais la chasse est davantage exposée dans des musées non spécialisés, dans des optiques variées.

LA MUSÉIFICATION DE LA CHASSE

Les premières mises en exposition de la chasse datent de la période coloniale. Le musée considéré comme le plus ancien d'Afrique de l'Ouest est celui qu'avait créé Louis Faidherbe, à Saint-Louis du Sénégal, en 1863. Ce « musée industriel, ethnographique et d'histoire naturelle » regroupait des armes, des éléments de protection, des instruments de musique, des objets usuels, des instruments de chasse, des animaux naturalisés et des échantillons zoologiques et botaniques (Rivallain, 2006). Comme l'a noté Nélia Dias, cette mixité des collections est l'une des caractéristiques des musées coloniaux : « Le musée colonial a pour tâche de renseigner, essentiellement auprès des colons, sur les produits de la colonie, les spécimens d'histoire naturelle, les produits de l'industrie, les artefacts et aussi les populations qui l'habitent. Nature et culture sont très souvent assemblées pour montrer les richesses des colonies et les avantages qu'on peut en tirer » (Dias, 2000 : 19). Dans cette logique, les spécimens zoologiques exposés sous la forme de trophées fonctionnent à la fois comme des spécimens d'histoire naturelle et des produits de la chasse, c'est-à-dire comme des produits de la colonie – et ce dans un contexte où le tourisme cynégétique se développe en Afrique de l'Ouest. Durant la période coloniale, les chasseurs locaux servent en effet, occasionnellement, de guides aux chasseurs coloniaux (certains d'entre eux intègrent d'ailleurs les associations de chasseurs créées par les colons, telle l'Association des chasseurs du Soudan français). Un ouvrage dédié au Sénégal et paru à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 insistait par exemple sur le rôle important des chasseurs locaux :

« Partout, mais dans la région de grande chasse en particulier, on peut être assuré de trouver des indigènes, chasseurs de profession, pouvant servir de guides. Certains d'entre eux, habitués à traquer le fauve, en connaissent parfaitement les mœurs et sont d'autant plus susceptibles de servir de guides sûrs que, chassant d'ordinaire avec des armes d'efficacité douteuse, ils ont accoutumé d'agir avec la circonspection et la prudence les plus grandes et avec une science parfaite des habitudes de ces bêtes » (1931 : 92-93).

À la fin de la période coloniale, plusieurs chasseurs locaux sont auxiliaires de zoologistes ou fournisseurs de missions et d'instituts de recherche en spécimens vivants ou morts. Le zoologiste Pierre Louis Dekeyser et l'entomologiste André Villiers notaient ainsi : « Les auxiliaires indigènes, du chasseur professionnel aux bambins des villages, sont toujours précieux. Surtout dans les régions visitées pour la première fois » (Dekeyser et Villiers, 1948 : 7). Depuis la création de parcs zoologiques en Afrique de l'Ouest à la fin de la période coloniale, les chasseurs locaux continuent d'approvisionner, mais de plus en plus exceptionnellement du fait de la réglementation internationale, les zoos locaux.

Dans les musées coloniaux, les objets liés à la chasse (armes et pièges essentiellement) sont pour leur part considérés comme des objets ethnographiques. Dans les anciennes colonies françaises, l'Institut français d'Afrique noire (Ifan), dirigé par Théodore Monod, a joué un rôle important dans la création d'institutions muséales, essentiellement au sortir de la Seconde Guerre mondiale. En 1954, l'institut a également inauguré le musée historique de l'Afrique Occidentale française (AOF) à Gorée, au Sénégal, dans lequel « la place de la faune [ressortait] de deux tableaux présentant : l'un les animaux domestiques et de chasse et, l'autre, les insectes nuisibles (tsé-tsé, anophèle, sauterelles, etc.) » (Institut français d'Afrique noire, 1955 : 14). La chasse coloniale était ainsi présentée à côté de l'agriculture coloniale (représentée par ce qui était alors appelé l'entomologie agricole ou coloniale), comme témoignage de la richesse des colonies.

Les actuels musées nationaux (généralement présentés comme des musées ethnographiques) sont pour la plupart directement issus de musées coloniaux, et plus particulièrement, dans le contexte francophone, des anciens musées de l'Ifan⁶. Depuis les indépendances, leur mode d'exposition reste en partie inspiré par la muséographie des musées coloniaux. On



Fig. 2 Vue du pavillon Pablo Toucet, musée national Boubou Hama du Niger à Niamey (panoplie consacrée à la chasse et à la pêche et vitrine ornithologique), 2007. Photo Julien Bondaz

trouve parfois des panoplies d'armes, de pièges et d'outils pour la chasse, comme au musée national de Sierra Leone (Stone et Cole, 1965) ou au musée de Saint-Louis, au Sénégal. Au musée national Boubou Hama du Niger, elles voisinent avec d'autres panoplies ou vitrines thématiques, mais aussi avec quelques collections zoologiques (Bondaz, 2013)(fig. 2).

Au musée de Dosso, également au Niger, un « trophée de panthère » voisine avec une panoplie composée d'un bouclier et de deux fusils. Il s'agit cependant moins d'illustrer la chasse que le pouvoir. Le tableau d'un peintre nigérien, Tankari, est également exposé : il représente une technique de chasse à l'outarde en voie de disparition. « Comme l'oiseau disparaît, la pratique disparaît », m'expliquait en 2007 Aladou Maman, le directeur du musée. Il avait alors pour projet de « recréer

ça au musée » en revêtant un mannequin de la tenue et du cimier qui permettaient au chasseur d'imiter l'outarde pour s'en approcher. Le musée national du Mali n'a pas de vitrine consacrée à la chasse. Il s'est cependant fortement impliqué dans l'organisation de la deuxième édition de la Rencontre des chasseurs d'Afrique de l'Ouest (Bondaz, 2014b : 104). Il a accueilli, durant trois jours, un colloque international consacré à la chasse et proposé une exposition temporaire de photographie, intitulée « Portraits de chasseur ». Dans ces mises en exposition, la culture matérielle est centrale. Le riche répertoire musical des chasseurs reste peu valorisé, la littérature orale où le chasseur apparaît comme un héros récurrent (Camara, 1982 ; Derive et Dumestre, 1999), ou les savoirs des chasseurs en matière de pharmacopée traditionnelle. C'est la raison pour laquelle Chaka Bagayoko, l'un des intervenants au colloque international de Bamako consacré à la chasse traditionnelle, en janvier 2001, défendait un projet de « bibliothèque-musée », jusqu'à présent inabouti, ayant entre autres missions de collecter et conserver les archives sonores des chasseurs (Bagayoko s. d.). Un tel projet obligerait ainsi, plus largement, à repenser les musées d'ethnographie ouest-africains.

Les musées d'histoire naturelle sont, pour leur part, quasiment inexistantes en Afrique de l'Ouest, à l'exception d'un petit musée au sein du parc urbain Bāngr-Weoogo, à Ouagadougou, où quelques outils et armes pour la pêche et la chasse sont exposés à côté d'animaux naturalisés. Créé récemment, en 2004, cet espace était prévu de longue date. Dès janvier 1968, le directeur de l'Icom de l'époque, en visite à Ouagadougou, avait préconisé de former un « zoologue-muséographe » et de transformer le Laboratoire d'histoire naturelle de la capitale en centre de formation de techniciens taxidermistes. La mise en place d'un « musée de trophée, de taxidermie, d'ostéologie », prévu dans l'article 11 du décret de juin 2000, fixant l'organisation du parc biologique de Bamako, est quant à lui, toujours à l'état de projet. L'exposition d'animaux naturalisés peut alors être considérée comme un outil pédagogique visant à sensibiliser les visiteurs (pour l'essentiel des scolaires) à la défense de l'environnement, mais aussi à rendre compte des différents motifs de la chasse. C'est du moins ce que m'expliquait le responsable du musée : « [Dans ce musée,] l'enfant peut comprendre qu'on ne chasse pas forcément que pour la viande. On chasse pour les trophées, pour les souvenirs. » Dans aucun musée l'idée d'exposer « tel vétuste fusil de chasse pour traiter des questions environnementales », comme l'a proposé Yves Robert (2007 : 17), ne s'est concrétisée.

Finalement, c'est davantage le rôle politique des chasseurs qui se trouve exposé. Plusieurs chercheurs ont en effet insisté sur l'importance de la figure du chasseur dans de nombreux mythes d'origine ou sur le rôle historique des confréries des chasseurs, à commencer par Youssouf Tata Cissé, anthropologue malien spécialiste de la chasse et chasseur lui-même, qui

considérerait que « l'histoire de l'Empire du Mali commence avec les confréries de chasseurs » (Cissé, 1994 : 17). La célèbre charte du Manden, qui régleme l'organisation sociale de cet empire au XIV^e siècle, aurait été inspirée par les chasseurs, même s'il en existe deux versions concurrentes, celle des griots guinéens et celle des chasseurs maliens (Jolly, 2010). Les chasseurs sont alors présentés comme les héros de l'histoire du plus grand empire de l'Afrique de l'Ouest. Ils sont valorisés en tant que guerriers et héros africains⁷.



Fig. 3 Diorama avec mannequin figurant un chasseur, musée des Forces armées du Burkina Faso à Ouagadougou, 2008. Photo Julien Bondaz

Mis à l'honneur des nombreux musées de l'armée qui ont vu le jour en Afrique de l'Ouest, depuis la création de celui de Dakar en 1991, ils prennent en charge une partie de l'histoire nationale, notamment à travers la mise en scène d'une continuité entre la figure du chasseur, celle du tirailleur sénégalais et celle du militaire contemporain (ils se retrouvent alors présentés comme une « armée traditionnelle », pour reprendre les termes du projet dakarais). C'est par exemple le cas au musée des Armées du Burkina Faso, créé en 1999, où, dans un diorama, un mannequin figure un chasseur à l'arc (fig. 3). De vieux fusils de traite ou des fusils locaux dotés de talismans sont en outre exposés aux côtés de l'armement actuel des militaires burkinabés. C'est également le cas au musée des Armées du Mali, dans lequel des mannequins figurant des chasseurs, dont un « chasseur Simbo (grand

maître) en tenue de cérémonie », sont présentés à côté d'autres mannequins revêtus de la tenue du tirailleur sénégalais ou de soldats des différents corps d'armée. Des musées coloniaux aux mises en scène patriotiques, les objets liés à la chasse constituent ainsi des supports polysémiques dotés de significations qui varient en fonction du contexte de leur mise en exposition.

CHEMISES DE CHASSEUR

Au-delà de ces différents modes d'exposition de la chasse, un objet apparaît cependant particulièrement saillant : la chemise de chasseur (*dônso dülöki*). Ce vêtement met à l'honneur une technique de teinture considérée comme traditionnelle, le *bogolan fini*, un tissu de coton dont la teinture, à base de boue et de décoctions de végétaux, était autrefois réservée aux femmes. Ce tissu est réputé protéger contre les pertes de sang : il était utilisé pour confectionner non seulement les vêtements du chasseur, mais aussi ceux des femmes pendant les cérémonies d'excision ou à l'occasion de leur accouchement (Brett-Smith, 1982 ; Duponchel, 2004). Les chemises de chasseur sont également des vêtements distinctifs et des symboles importants, caractérisées par la multiplication de sachets de tissu ou de cornes cousus sur le vêtement et destinés à contenir des charges magiques. Elles reproduisent en miniature, sur le corps du chasseur, le microcosme des objets forts et des trophées qu'il conserve dans le secret de son domicile et donnent ainsi à voir le rôle social et le pouvoir magico-religieux des chasseurs (McNaughton, 1982). On attribue même aux chasseurs la capacité de confectionner des tenues résistant aux armes à feu (qualifiées de « gilets pare-balles maliens » par l'un de mes interlocuteurs bamakois), ce qui donne lieu à de nombreux récits ou témoignages concernant ce blindage mystique. Au Mali, le 23 mars 2012, après le coup d'État qu'il a conduit contre le président Amadou Toumani Touré, le capitaine putschiste Sanogo a d'ailleurs revêtu une chemise de chasseur par-dessus son uniforme militaire, pour mettre fin aux rumeurs concernant sa mort et montrer la part occulte de son pouvoir (Whitehouse, 2012).

Les chemises de chasseur fonctionnent ainsi à la fois comme écran de protection et surface de projection. Elles sont exposées comme des symboles transnationaux de la chasse dans plusieurs musées d'Afrique de l'Ouest, et rencontrent un certain succès auprès des visiteurs.



Fig. 4 Chemise de chasseur exposée sur le stand du Musée national du Burkina Faso à l'occasion du Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou, 2012. Photo Julien Bondaz

« On retrouve cet habit chez la plupart des peuples de l'Afrique de l'Ouest », indiquait le cartel d'un exemplaire exposé au Salon international de l'Artisanat de Ouagadougou en 2012, sur le stand du musée national, qui précisait également que « deux grandes poches à l'avant et à l'arrière sont faites pour contenir le petit gibier dont le sang frais finira par se confondre avec la couleur de l'habit » (fig. 4). Sur celui d'un exemplaire exposé de façon permanente au musée national du Mali, ce sont les couleurs jaune et brune de la tenue dont la présence est notée « à travers toute la savane, de l'Atlantique au nord du Nigeria ». Au musée national des Costumes de Grand-Bassam, créé en 1981 en Côte d'Ivoire,

comme au musée national de Gambie, inauguré quelques années plus tard, une chemise de « chasseur traditionnel dozo » est présentée sur un mannequin, de la même façon que dans les musées de l'armée des différents pays. Le caractère transnational de ces vêtements de chasseur n'empêche cependant pas leur localisation et leur nationalisation, voire leur ethnicisation : elles sont associées à l'ethnie sénoufo au Burkina Faso et au groupe mandingue au Mali ou en Côte d'Ivoire, ou présentées comme les ancêtres des uniformes des armées nationales dans les différents musées de l'armée. Confrontés à la vue de ces chemises de chasseurs bardées de talismans, quelques visiteurs (des femmes essentiellement) éprouvent un certain malaise et témoignent de leur peur d'être exposés à leur pouvoir.

Les chemises de chasseur se retrouvent aujourd'hui requalifiées en œuvres d'art et à ce titre recherchées par les antiquaires et les collectionneurs occidentaux, qui les rangent dans la catégorie d'art primitif. Certaines d'entre elles atteignent plusieurs milliers d'euros aux ventes aux enchères⁸. L'aspect formel des tenues de chasseur a également inspiré plusieurs artistes contemporains, dont le Malien Abdoulaye Konaté, internationalement reconnu. Nombre de ses compositions textiles sont très clairement inspirées par l'aspect formel des tenues de chasseur (par exemple, *Gris-gris blancs*, 2008) et il fait parfois directement référence à cette source d'inspiration dans le titre de ses œuvres (*Hommage aux chasseurs du Mandé*, 1995). S'il expose ses œuvres dans le monde entier, notamment dans de nombreuses biennales internationales, il a également été à l'honneur du musée national du Mali (*Contact Zone*, 2007). Le même musée a exposé, en 2011, les œuvres d'un autre grand artiste, le peintre sénégalais Souleymane Keita, également inspiré par les vêtements de chasseur, notamment dans la série de toiles précisément intitulée *Chemises du chasseur*.

Ces appropriations artistiques contemporaines de la chemise de chasseur comme forme plastique témoignent des jeux référentiels qui caractérisent l'art contemporain en Afrique de l'Ouest. Elles s'inscrivent dans le cadre plus général de réinvention de la tradition du *bogolan fini*, redéfini comme « emblème national » (Duponchel, 1995) ou, plus largement, « emblème identitaire » (Grosfilley, 2006 : 26), et comme patrimoine national, aussi bien au Mali qu'au Burkina Faso. Le développement du tourisme a par ailleurs profondément modifié le statut de ce tissu présenté comme traditionnel, qui a été marchandisé et dont les modèles, les motifs et les techniques se sont peu à peu transformés (Rovine, 2001 ; Lockridge, 2012). Comme l'a bien montré Jean-Loup Amselle (2008), le tissu bogolan constitue un signifiant vide susceptible de recevoir différentes significations, ce qui explique qu'il soit repris par de nombreux artistes, stylistes ou designers contemporains, qu'il s'agisse par exemple du groupe d'artistes et d'artisans maliens nommé Bogolan Kasobane, du peintre Ismaël Diabaté ou encore du couturier Chris Seydou. Dans ce contexte, les *dônso dülokiw* continuent certes de fonctionner comme des emblèmes transnationaux, mais ils ne symbolisent plus seulement le pouvoir magico-rituel des chasseurs. Ils donnent également à voir l'efficacité artistique d'une forme visuellement chargée et universellement appropriable.

En Afrique de l'Ouest, exposer la chasse revient souvent à exposer le pouvoir des chasseurs. Étudier le statut accordé aux objets liés à la chasse dans les différents musées de la sous-région permet de rendre compte à la fois des différentes significations qu'ils reçoivent et de l'ambivalence de nombre d'entre eux (trophées, objets forts et chemises de chasseur notamment). D'une part, la chasse, présentée comme traditionnelle, ne cesse en réalité de faire l'objet de réappropriations et de redéfinitions identitaires et politiques, révélatrices d'enjeux à chaque fois contemporains, qu'il s'agisse de valoriser les produits de la colonie ou de favoriser le tourisme cynégétique durant la période coloniale, ou de fabriquer les héros de l'histoire officielle des nations indépendantes. D'autre part, les affinités entre les pratiques cynégétiques et la dimension occulte du pouvoir, comme celles qui existent entre la force des animaux sauvages et des objets forts, ne cessent de produire un certain trouble dans leur mise en exposition, susceptible autant d'inquiéter que d'inspirer. Loin donc de témoigner d'une tradition inchangée et de la répétition de gestes, de rites ou de récits immuables, exposer la chasse en Afrique de l'Ouest revient au contraire à actualiser, à localiser et à incorporer des émotions universelles : celles qui naissent des brouillages entre nature et culture, entre art, technique et rituel.

NOTES

1. René Boutonnet, expert près de la cour d'appel de Paris, les résume ainsi dans un « opuscule » consacré à l'importation des trophées de chasse : « Il peut paraître séduisant de faire naturaliser les trophées sur place. Néanmoins il ne faut pas oublier que : — de ce fait, vous privez de travail des taxidermistes français que par ailleurs vous êtes souvent bien contents de trouver ; — le transport des trophées naturalisés est très onéreux car ils occupent un grand volume par rapport à leur poids [...] ; — l'on trouve rarement des taxidermistes de qualité dans la majorité des pays où se déroulent les safaris. » (Boutonnet, s.d. : s.p).
2. Jean Bazin puis Jean-Paul Colleyn ont proposé d'appeler « objets forts » les objets servant de supports sacrificiels ou dotés d'un certain pouvoir magico-rituel, pour éviter d'avoir recours au terme de « fétiche », porteur de trop nombreux malentendus. Je reprends ici leur proposition, bien que « fétiche » soit communément employé en français d'Afrique (usage auquel fait écho le titre de ce texte).
3. Par exemple, en 2010, au Mali, selon des informations recueillies sur place, la tête d'un lion se monnayait plus de 300 euros.
4. Colloques internationaux « La chasse traditionnelle en Afrique de l'Ouest d'hier à aujourd'hui » en janvier 2001 et « La confrérie des chasseurs traditionnels : identité, statut, croyances et métamorphoses du chasseur » en mai 2005.
5. Deux ans auparavant, à l'occasion de la célébration du cinquantenaire de l'indépendance du Mali, les chasseurs avaient d'ailleurs exprimé leur mécontentement quant à la place qui leur a été réservée lors du défilé et leur encadrement par les organisateurs. Plusieurs d'entre eux ont cependant participé à l'un des temps forts de la célébration : la reconstitution, devant le président de la République, de la bataille de Logo Sabouciré, la première ville du territoire malien ayant résisté et capitulé devant les troupes coloniales, le 22 septembre 1878.
6. Pour plus de précisions sur les musées nationaux du Niger, du Mali et du Burkina Faso, voir Bondaz, 2014a.
7. Les musées de l'armée ont en effet pour vocation, entre autres, de valoriser l'histoire des grands empires ouest-africains, dans laquelle les chasseurs ont joué un rôle souvent souligné, comme cela a été rappelé lors du séminaire « Les musées militaires en Afrique de l'Ouest : état des lieux et perspectives », qui s'est déroulé à Dakar du 4 au 8 mai 2011 dans le cadre du programme « Les musées au service du développement » de l'École du patrimoine africain (Épa).
8. Les fusils fabriqués localement sur le modèle des fusils de traite européens (*farafin marifa* en bambara : « fusil des Noirs ») sont également recherchés.

DÉBAT

FRÉDÉRIC SAUMADE

Je suis frappé par les pratiques d'apprivoisement des hyènes, il y a une volonté de se rapprocher de l'animal sauvage qui est le vecteur du pouvoir considérable que vous avez exposé. Dans cette grande région de pastoralisme, quelle est la relation entretenue avec l'animal de chasse et l'animal domestique, d'élevage ?

JULIEN BONDAZ

Il s'agit de sociétés où l'on considère l'espace inhabité à l'image de l'organisation sociale humaine. Les animaux domestiques sont donc la propriété des humains, de la même manière que les animaux sauvages sont celle des génies. Cela explique la distinction forte entre animaux sauvages et domestiques dans les usages rituels. Les animaux domestiques sont plutôt des animaux sacrifiés, les sacrifices étant sanglants ou non. Certains animaux ne sont pas abattus et sont réservés aux génies : ils vont leur servir de montures, par exemple. Certains animaux sont ainsi distingués par le port d'un collier, d'une clochette ; ils sont sacrifiés mais non mis à mort. À l'inverse, la mise à mort des animaux sauvages est un moyen d'acquérir un certain pouvoir, notamment magico-rituel, mais on voit bien que s'entourer d'animaux sauvages vivants participe de cette même logique. Les animaux sacrifiés vivants et les animaux sauvages apprivoisés participent de la même logique et fonctionnent un peu en miroir. L'apprivoisement des hyènes est une activité complexe. Les colons ont été de grands apprivoiseurs de bêtes sauvages, notamment grâce aux chasseurs locaux qui leur rapportaient les petits des femelles abattues à la chasse. J'ai recueilli des témoignages de récits de transformation de personnes d'un certain âge en animaux, notamment en lions. Il y a aussi des lions apprivoisés, même si je n'en ai jamais rencontré. C'est plus rare, mais cela peut expliquer certains récits de transformation, qui seraient en fait des mises en scène des rapports entre humains prestigieux et fauves apprivoisés.

ANONYME

En Afrique, il n'y a pas la même notion de l'animal de compagnie comme en Europe ?

JULIEN BONDAZ

Il est difficile de généraliser à toutes les sociétés africaines pour cette question. En Afrique de l'Ouest, certaines sociétés élèvent des chiens pour les manger, certains chasseurs ont des chiens, qui sont plus ou moins des animaux de compagnie. En contexte urbain, il y a quelques animaux familiers, mais effectivement, ce n'est pas une pratique répandue, et ce n'est généralement pas le même attachement que celui que l'on peut observer dans les sociétés européennes. Ces animaux, qui sont à la fois proches des humains et qui échappent à leur maîtrise, sont souvent dotés d'un statut ambigu. Par ailleurs, avoir chez soi un bassin avec un crocodile ou une cage avec un serpent n'est pas extraordinaire : cela répond à un motif magico-rituel. Il y a en effet des histoires de doubles animaux, qui mettent en avant le principe selon lequel, s'il arrive quelque chose au double animal, il va nous arriver la même chose. Dans un tel contexte, on a tout intérêt à identifier ce double animal et à en prendre soin.

BIBLIOGRAPHIE

- J.-L. Amselle, « Retour sur “l’invention de la tradition” », *L’Homme*, n° 185-186, 2008, p. 187-194.
- C. Bagayoko, « Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs », in Ministère de la Culture du Mali, *La Chasse traditionnelle en Afrique de l’Ouest d’hier à aujourd’hui. Actes du colloque international de Bamako (26-27-28 janvier 2001)*, Bamako, ministère de la Culture du Mali, s. d.
- T. J. Bassett, « Dangerous Pursuits: Hunter Associations (Donzo Ton) and National Politics in Côte d’Ivoire », *Africa*, 73, 2003, p. 1-30.
- J. Bazin, « L’un parle, l’autre mange », in *Afrique plurielle, Afrique actuelle. Hommage à Georges Balandier*, Paris, Karthala, 1986, p. 161-171.
- J. Bondaz, « Un musée pour l’indépendance du Niger. Exposer l’unité nationale et décoloniser la muséologie (1959-1974) », in O. Goerg, J.-L. Martineau et D. Nativel (dir.), *Les Indépendances en Afrique. L’événement et ses mémoires, 1957/1960-2010*, Rennes, PUR, 2013, p. 277-289.
- J. Bondaz, *L’Exposition postcoloniale. Musées et zoos en Afrique de l’Ouest (Niger, Mali, Burkina Faso)*, Paris, L’Harmattan, 2014a.
- J. Bondaz, « Politique des objets de musée en Afrique de l’Ouest », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 3, 2014b, p. 95-111.
- R. Boutonnet, *Importation des trophées de chasse*, Paris, ATOS-ACP, s.d.
- S. Brett-Smith, « Symbolic Blood: Cloths for Excised Women », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 3, 1982, p. 15-31.
- S. Camara, *Paroles très anciennes*, Grenoble, La pensée sauvage, 1982.
- Y. T. Cissé, *La Confrérie des chasseurs malinké et bambara : mythes, rites et récits initiatiques*, Ivry-sur-Seine-Paris, Nouvelles Éditions du Sud-ACCT, 1994.
- P.-L. Dekeyser et A. Villiers, *Récolte et préparation des collections zoologiques*, Dakar, Institut français d’Afrique noire, 1948.
- M. Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger (Soudan français)*, Paris, Émile Larose, 1912.
- J. Derive, et G. Dumestre, *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*, Paris, Classiques africains, 1999.
- N. Dias, « Musées et colonialisme : entre passé et présent », p. 15-33, in D. Taffin (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde* (actes du colloque organisé par le musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie et le centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998). Paris, musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie, Maisonneuve et Larose, 2000.
- P. Duponchel, « Bogolan: From Symbolic Material to National Emblem », in John Picton (ed.), *The Art of African Textiles: Technology, Tradition and Lurex*, London, Barbican Art Gallery and Lund Humphries, 1995, p. 36-39.
- P. Duponchel, *Textiles bôgòlan du Mali*, Neuchâtel, musée d’Ethnographie de Neuchâtel, 2004.
- M. Ferme, « La figure du chasseur et les chasseurs-miliciens dans le conflit sierra-léonais », *Politique africaine*, 82-2, 2001, p. 119-132.
- C. Fithen et P. Richards, « Making war, crafting peace: militia solidarities and demobilization in Sierra Leone », in P. Richards (ed.), *No Peace, no War: An Anthropology of Contemporary Armed Conflicts*, Oxford, James Currey, 2005, p. 117-136.
- S. Hagberg, « Political Decentralization and Traditional Leadership in the Benkadi Hunters’ Association of Western Burkina Faso », *Africa Today* 50 (4), 2004, p. 51-70.
- J. Hellweg, *Hunting the ethical state: the Benkadi movement of Côte d’Ivoire*, University of Chicago Press, 2011.
- Institut français d’Afrique noire, *Guide du musée historique de l’AOF à Gorée*, Catalogues XIII, Dakar, Institut français d’Afrique noire, 1955.
- É. Jolly, « L’épopée en contexte. Variantes et usages politiques de deux récits épiques (Mali/Guinée) », *Annales HSS*, n° 4, 2010, p. 885-912.
- A. Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues. Violence, pouvoir et religion en Afrique de l’Ouest*, Paris, Karthala, 2014.

- M. Leach, « New shapes to shift: war, parks and the hunting person in modern West Africa », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6, 4, 2000, p. 577-595.
- S. Lockridge, « The Effects of Tourism and Western Consumption on the Gendered Production and Distribution of Bogolan », in S. M. Lyon et E. C. Wells (eds), *Global Tourism: Cultural Heritage and Economic Encounters*, Plymouth, AltaMira Press, 2012, p. 273-293.
- P. R. McNaughton, « The shirts that *mande* hunters wear », *African Arts*, 15 (3), 1982, p. 54-58.
- J. Rivallain, « L'œuvre culturelle de Faïdherbe au Sénégal : la création du Musée de Saint-Louis », in Cyr Descamps et Abdoulaye Camara (coord.), *Senegalia. Études sur le patrimoine ouest-africain. Hommage à Guy Thilmans*, Saint-Maur-des-Fossés, 2006, p. 143-149.
- Y. Robert, « Musées en Afrique entre universalité et singularité : réflexions et propositions », in A.-M. Bouttiaux (textes réunis par), 2007, *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?*, Tervuren, Paris, Musée royal de l'Afrique centrale, Karthala, Culture Lab Éditions, 2007, p. 11-33.
- V. Rovine, *Bogolan, Shaping Culture through Cloth in Contemporary Mali*, Washington- London, Smithsonian Institution Press, 2001.
- F. Simonis, « Récit national et recours au passé : à chacun son Mali », in P. Gonin, N. Kotlok et M.-A. Pérouse de Montclos (dir.), *La Tragédie malienne*, Paris, Vendémiaire, 2013, p. 183-199.
- J. L. Stone et H. U. Cole, « Le musée du Sierra Leone, Freetown », *Museum*, vol. XVIII, n° 3, 1965, p. 141-143.
- B. Whitehouse, « The force of action: legitimizing the coup in Bamako, Mali », *Africa Spectrum*, 47, 2-3, 2012, p. 93-110.
- F. de Zeltner, « La bijouterie indigène en Afrique occidentale », *Journal de la Société des Africanistes*, tome 1, fascicule 1, 1931, p. 43-48.

FALCONRY: VIEWING A HUNTING CULTURE THROUGH MUSEUMS, EXHIBITIONS AND UNESCO INSCRIPTION

GARY TIMBRELL

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

La fauconnerie est l'activité traditionnelle qui consiste à conserver et dresser des faucons et autres rapaces pour attraper du gibier dans son environnement naturel. Depuis 2010, elle est inscrite sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'Unesco. Elle constitue une source de nourriture et de revenu essentielle pour les communautés des pays du Maghreb, du Moyen-Orient et d'Asie centrale. Des images et des objets lui sont associés. Ils peuvent être présentés dans les musées qui se développent particulièrement en Asie depuis 2010. Dans les pays du golfe Persique où cette activité appartient à une culture bien vivante, elle n'est pas encore sujette à la création de musées.

Falconry is a traditional activity consisting of training birds of prey to catch game in natural habitats. Since 2010, Falconry is listed as UNESCO'S Intangible Heritage. It is an essential source of food and income for many communities in Maghreb, Middle-East and Central Asia. Many artefacts and images are developed around falconry. These can be displayed in hunting museums, popular in Europe and catching on in Asia where they were previously unknown. In the countries of the Arabian Gulf, falconry is still a living culture, practitioners are only in the earliest stages of creating dedicated museums.

À PROPOS DE GARY TIMBRELL



Gary Timbrell représente l'Irlande à l'Association internationale de la fauconnerie (IAF) depuis 1999. Fort de trente-cinq ans d'expérience en tant que fauconnier (activité qu'il a exercée dans onze pays), sa passion s'étend à d'autres types de chasse tels que la chasse à courre en Irlande et en Picardie, la chasse à tir et la traque du cerf en Irlande et la *montería* en Espagne. Il a organisé la partie de l'IAF pour l'initiative de l'Unesco au colloque de 2004 aux Émirats arabes unis. Il a par ailleurs pris part aux festivités à Strasbourg pour cette inscription et a coordonné l'équipe de l'IAF pour l'exposition de fauconnerie au Parlement de Bruxelles en 2012. Il a rédigé un article à la suite du colloque de 2004, « History of World Falconry », pour le journal de l'IAF et son site Internet. Celui-ci a été traduit dans six langues et apparaît sur de nombreux sites. Il constitue une référence.

Gary Timbrell has been the Irish Delegate at the International Association of Falconry (IAF) since 1999. As a falconer, he has 35 years of flying experience in eleven different countries, but his interest and passion extends to other forms of hunting with hounds in Ireland, la vénerie française in Picardy, rough shooting and deer stalking (Ireland) and montería (Spain). He organized the IAF portion of the 2004 United Arab Emirates Symposium to launch the UNESCO Initiative. He also participated to the IAF part of the Strasbourg celebration of the successful UNESCO listing, subsequently leading the IAF team at the highly successful 2012 Parliament Falconry Exhibition in Brussels. As a result of the 2004 Symposium, he wrote an article on the "History of World Falconry" for the IAF Journal and website, which has now been translated into six languages and has been used on many websites and in learned academic articles.

L'INTERVENTION

The International Association for Falconry and Conservation of Birds of Prey (IAF) is the Global Defense and Advocacy organization for falconry. It presents the face of falconry at international conventions and conferences, safeguarding the culture and practice of falconry for us, for our children and for their children. For our heritage. Falconers belong to a community, a tribe that has no geographical boundaries. Hunters also belong to a community and in general these two communities cooperate.

This culture, this passing down of falconry through the generations, fits in perfectly with the UNESCO Intangible Heritage which was set up to preserve traditions passed down by tribal elders, by parents to children, things that cannot be learned academically. For example: I began falconry at the age of 14 by borrowing books from a public library. After attempting to train a kestrel for six weeks I made contact with an old falconer. Within two days he had showed me what I was doing wrong and the kestrel was flying freely to me in another two. He was, in effect, my tribal elder. As a gift to a retiring IAF President (the late Frank Bond) we traced his falconry ancestry back to Genghis Khan and to the Emperor Frederick von Hohenstaufen—Frank learned falconry from Rodriguez de Fuente, who learned from..., who hawked with... who was grandson of... etc. back all the way to the 12th century. The word “tribal” is a useful one, falconers belong to a tribe, we have brothers in Uzbekistan, cousins in Bulgaria and nephews in Nebraska. Our culture crosses boundaries, religions and political divides.

IAF has a Memorandum of Understanding with the International Council for Game and Wildlife Conservation (CIC) in which the two communities agree to co-operate on matters that are mutually important to each community. That cooperation was best seen from 2004 to 2010 during the planning, execution and eventual success of the submission of Falconry as an element on the UNESCO Intangible Heritage list.

In general during this article I use the term “falconry” also to mean “hunting”. My apologies, but I am first and foremost a falconer and this is easier for me, but I hope I am also recognized as part of the community of hunters, the hunters’ tribe. This brings me directly into one of the first lessons we learned during the UNESCO process, that language is important. Small words can be critical; our opponents use clever words all the time, for example they never distinguish “illegal killing” from “licensed hunting”, vegetarians do this too—“eat the meat” is far less dramatic than “consume the flesh”. In writing the UNESCO submission there was a debate on whether falconry is a “hunting sport” or a “hunting art” which went on for hours and this careful use of words is important in the way hunting is exhibited, as well as in the way we speak and write about it.

It is very subtle, “Sport” has negative connotations for many people—drug abuse, betting scandals, footballers’ wives. Whereas Art equals culture and Culture equals patriotism; very few politicians wish to appear un-patriotic. “Minister, you cannot ban falconry it is part of the Slovak culture, the Saudi culture, the Mongolian culture, the Scottish culture. Are you anti-Slovakia/ Saud/ Mongolia/ Scotland?”

What use has UNESCO been and what use could it be? Eleven countries are on the original inscription and extensions are being added each year. The original list appears on the photograph (fig.1). Since then we have Austria and Hungary added and others like Germany, Kazakhstan, Pakistan and Italy are well on the way. In countries where traditional falconry is in danger of disappearing, or where it exists perilously on the outskirts of unjust laws, falconers are being encouraged to quote the fact that falconry is inscribed by UNESCO as the Global Heritage of Mankind to support their case for fair treatment by their governments.



Fig. 1 UNESCO Inscription of Falconry onto the Intangible Heritage of Humanity Lists.

Remember it is very prestigious for a national government to have its culture recognised internationally. It is now patriotic to support falconry.

UNESCO is a powerful tool that may even be cited in efforts to change those national laws where falconry has completely fallen off the national lists and we have used it in encouraging prospective European Union (EU) candidate nations to legislate for falconry, when their bureaucrats have assumed that the EU might not accept it. Finally the larger falconry nations, even those who not signatories to the convention, can and should use the fact of recognition. The high honour in which UNESCO is held by

governments and citizens cannot be underestimated.

Of *absolute* importance to the UNESCO recognition has been falconry in extra-occidental countries, non-western countries. Not least because of the generous financial support in hosting conferences and seminars, provided by the government of Abu Dhabi. We must also remember that in Europe and the United States (US) falconry is sometimes seen as a leisure pastime of the white Caucasian middle-classes, hardly something for UNESCO to preserve. In the Gulf, the Maghreb and Central Asia, however, there are authentic, artisan falconers and whole communities that rely on falconry to supplement their diet or their income. That fact was a very valuable and convincing part of the folio.

Of course, in the West we were able to contribute things that were not available to the subsistence falconers and to those countries where traditions of museums and collections are not as well entrenched. Besides some expertise in presenting falconry to the public, we supplied historical material, artefacts, paintings and religious images and we discovered that images of death are OK, even from relatively modern times. This was quite surprising since we expected some opposition on the grounds that we were involved in killing animals and we were prepared for having to be on the defensive.

One of the main reasons we met so little opposition in UNESCO is because there is a romanticism about falconry, we all like to think that living in olden-days, the golden days of yore, it must have been better... and this has helped a lot. Our audience was already receptive.

There is also a tangible part of the intangible, and this is where museums come in. There are some subtle differences in the way falconry and other hunting is displayed in museums and exhibitions, for example trophies are only exceptionally displayed by falconers, perhaps the only one is wolf skins in the Kazakh eagle tradition. Our audiences are diverse and we need to identify what is our target audience. There are basically several ways we can exhibit falconry: document archives (these exist in both the West and the East), exhibitions of art and artifacts (like in Lavaux in Belgium). There are also three dimensional tableaux museums (Valkenswaardin the Netherlands) and educational exhibitions of posters and photographs of modern falconry (Ohrada in the Czech Republic). It all depends on whether the intension is informative and touristic or academic and didactic.

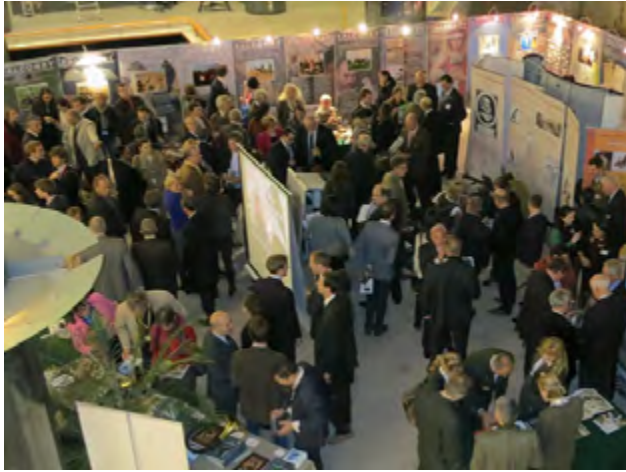


Fig. 2 Exhibiting Falconry inside the European Parliament Building, Brussels, 2012.
Photo Gary Timbrell

Since 2010 UNESCO recognition museums have been attempted in Central Asia where the falconry is practiced by the Kazakh peoples. The actual falconers there, the hunters with eagles are still relatively authentic, but there is a suspicion that some of these small museums may be just means to generate finance for non-falconers. So there are one and a half falconry museums in Central Asia: the Zheti Kazyna Falconry Museum in Nura, Kazakhstan (about two hours outside of Almaty), and the Salburun Museum in Bokonbaev, Kyrgyzstan still being put together. The former displays a variety of equipment, artifacts and photographs, while the latter focuses on conservation projects launched by the eagle hunters.

In Japan, where there is a strong tradition of museums and exhibitions, there is a different story, but no single museum dedicated to falconry or to hunting, although some museums of history or ethnology do have such displays as permanent exhibits among other subject, for example a large diorama of hunters of the Jomon period butchering a deer takes pride of place at the Niigata Prefectural Museum of History. Temporary exhibitions for falconry are occasionally held, featuring old documents, figures and materials, particularly at the Tokyo National Museum. Historically in Japan falconry is associated with militaria because it was practiced principally by the Shogun and the warrior classes.

In general Japanese museums and exhibitions favour neatly arranged historical items, even for hunting and falconry, such as the clay figure of falconer at the Ohta City Nittanoshou History Museum in Gunma. Naturalized specimens (taxidermist pieces) are quite common in museums and wildlife education centres—if a stuffed animal is acceptable in a natural history museum, why not in a history museum? Why not in a hunting museum?

Art exhibitions over a set period of time can be very successful, as seen in the Amsterdam Rijksmuseum exhibition “The Lure of Falconry” in 2012 and this format is translating nicely to the Gulf. It is hoped that that particular exhibition will appear again shortly in the Sheikh Zayed Museum in Abu Dhabi. It helped considerably that Rembrandt sketches were involved.



Fig. 3 Display of falconry materials in Kyungsung University in Korea.
Photo Professor Dong Seok Woo

In general the least expensive and potentially the most value for money way of getting a message across (or indeed many messages) is a poster exhibition, like the 2012 IAF Exhibition in the European Parliament Building which repeated a message many times in subtly different ways—falconry is art, it is culture, it contributes to unite humanity. This style of exhibit is relatively easy to stage and is being used extensively in the Gulf in conjunction with festivals and competitions, like in Abu Dhabi and Doha and also mobile exhibitions in the wider orient.

In the East there is a decided shortage of museums depicting falconry and hunting. There really are not any substantial museums of falconry in the Gulf region. One can indeed find references to such museums on the internet, Doha and Dubai, for example, but they do not really exist in the same way that we have them in Europe and in most cases these are western run projects proposed to attract tourists. The main reason

for this lack of falconry (and indeed, hunting museum) is that falconry is still very much a living culture, there are falcon souks in major cities selling falcons and equipment and it is quite commonplace to see people, including children, in streets and cafés manning their falcons so that falconry images and artifacts are seen everywhere and there is no need to go to a special building. In Qatar there is even a prime-time reality TV series that sends teams of falconers into the desert on camels and horses, with salukis and tents in a competition to find out which team is the best at traditional hunting.

There is no specific falconry museum in Saudi, but there is a falconry centre in Riyadh set up by HRH Prince Fahad bin Sultan and this does include some falconry archive material. Abu Dhabi is in the process of designing, with the help of the British Museum, a museum to be called the Sheikh Zayid which, it has been said, will have lots of hawking material. It has been in the design process for a long time now! Abu Dhabi are keen though and the interest is there.

Like many aspects of life in the Gulf, progress is gentle; the Giant Hood in Katara Cultural Village in Doha is still empty after being completed 4 years ago. We must remember too that museum traditions are very new in some of these countries, in fact the United Arab Emirates (UAE) and Qatar have only been countries since the early 1960s and their capital cities, now vast splendid concrete and glass metropolises, were small towns in the coastal desert when I was at school.



Fig. 4 Exhibiting Falconry inside the European Parliament Building, Brussels, 2012.
Photo Gary Timbrell

IAF is an Advisory Non Governmental Organization (NGO) to UNESCO Intangible Heritage (No. 90006). This was very helpful in the process towards UNESCO recognition. We can officially advise the Intangible Cultural Heritage (ICH) committee on the suitability of applications that involve falconry. In return for this, we must make a report on the progress of the element every four years. This means that we must make sure the country inscribed is doing all it can to preserve and promote the element, in this case 13 countries and rising. This will mean that we will see more and more museums and exhibitions, especially in the Middle East, the Maghreb and Central Asia, since this is a very tangible way of proving the intangible element is being preserved and promoted. The tangible parts of an intangible element, like falconry and hunting, must be preserved in order to preserve the element.

In Timbuktu, Mali, there is the greatest number of important Arabic manuscripts in existence, dating from the 8th to the 19th century, most of them in private collections. They include many hundreds of known and lost manuscripts on falconry and hunting (the lost ones are known from quotations in the ones that are not lost). They are acutely vulnerable to the environment and some work has been done in recent years to photograph, catalogue and digitise what can be found. This has revealed just how important the private collections are and just how vulnerable. Random paramilitary attacks by Jihadists in 2013 destroyed much irreplaceable material.

The Middle East Falconry Archive is working with IAF and the New York University towards a conference this November ‘Falconry in Medieval civilization and today, a practice to unite Christians and Muslims and involve all levels of society.’ The conference will present the latest research on the archaeological, textual and visual testimonies to falconry, and will establish its contribution to a common mentality in medieval Mediterranean and European society. Most importantly has plans to introduce scholarships for students from different

countries with the hope of a visiting 6 month professorship in Falconry Studies at the university itself. The document archives will be the main beneficiaries of these student scholarships, enabling researchers to travel.

But we must be vigilant that the means does not become the end. Falconry is hunting. In Western Europe we have seen the rise in popularity of falconry through displays of falcons flying and collections of birds of prey ... bird shows and bird collections. In the UK particularly this phenomenon turned around the general public from being generally anti-falconry to generally accepting it, so it does have its good points. Displays, both bird shows and pay-to-see museums are now beginning to be seen in the east, run by westerners as commercial enterprises. However, shows and zoos particularly are not falconry and have brought other problems to Europe that they will also bring to the Orient.

To every solution there is a problem. Falconry is hunting. In our struggle to present an acceptable image of ourselves to the public we need to be vigilant. By that I do not mean we need to be “politically correct”, death is death, hunting brings about death, but then so does life.

CHASSEURS DE L'INVISIBLE

DANY LERICHE ET

JEAN MICHEL FICKINGER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Depuis 2006, Dany Leriche et Jean Michel Fickinger multiplient les voyages au Mali à la rencontre des chefs des différentes confréries de chasseurs. Gardiens de rites animistes, ces « chasseurs de l'invisible » détiennent la magie, perpétuent le passé et le savoir. Ils sont à la fois féticheurs, guérisseurs et devins. Longtemps inaccessibles, ils acceptent de poser en tenue de devin devant l'objectif de Jean Michel Fickinger. La mise en scène sobre, les figures qui se détachent sur un fond blanc, l'élégance des postures, les visages aux regards expressifs, concourent à saisir l'âme de ces chasseurs tout en évitant l'écueil du pittoresque et de l'exotique. Il s'établit entre le photographe et son modèle « une relation de partage » permettant par la retranscription de « ces visages qui débordent de gravité et de dignité » d'aller bien au-delà d'un simple inventaire ethnographique.

Since 2006, Jean-Michel Fickinger and Dany Leriche have been travelling throughout Mali to meet the leaders of various hunting brotherhoods. These "Hunters of the Invisible" are the custodians of animistic rituals. As such, they are in possession of the magic, perpetuate the past, and pass on knowledge. They are at once witch doctors, healers and soothsayers. Whereas in the past they were unapproachable, they finally agreed to pose for Jean Michel Fickinger's camera in their soothsayers' garb. In a sober setting, faces standing out against a white background, their elegant postures and expressive gazes help the photographer capture the hunters' souls without yielding to the temptation of giving in to a picturesque or exotic representation. A relationship based on mutual respect and trust then emerges between the model and the photographer; the transcription of "those faces that exude gravitas and dignity" take us on a journey that extends far a mere ethnographic inventory.

À PROPOS DE DANY LERICHE ET JEAN MICHEL FICKINGER



Dany Leriche et Jean Michel Fickinger vivent et travaillent en France, à Pontoise. Ils forment un couple d'artistes photographes. Dany Leriche enseigne les arts plastiques à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne depuis 1995. Elle anime des ateliers de pratique artistique à Bamako, au Mali, et à Riyad, en Arabie saoudite. Jean Michel Fickinger enseigne la photographie à l'École nationale supérieure d'art de Nancy. Il mène également des *workshops* au Conservatoire des arts et métiers multimédia Balla Fasséké (CAMM) de Bamako. Née en même temps que leur rencontre, la collaboration artistique de Dany et Jean Michel a commencé il y a plus de vingt ans. Ils créent un travail en commun avec leurs émotions et leurs expériences, sous influence de la photographie et de la peinture.

Dany Leriche and Jean Michel Fickinger are an artist-photographer couple that live and work in Pontoise, France. Dany Leriche has been teaching art at the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne since 1995. She conducts art workshops in Bamako, Mali and in Riyadh, Saudi Arabia. Jean-Michel Fickinger teaches photography at the École Normale Supérieure d'Art in Nancy, France. He also conducts workshops at the Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseké (CAMM) in Bamako. The artistic collaboration between Jean-Michel and Dany began when they met more than 20 years ago. Their joint artistic production is a result of their shared their emotions and experiences, under the influence of photography and painting.

L'INTERVENTION

Photographies de Dany Leriche & Jean Michel Fickinger, extraites d'une série commencée au Mali en 2009 jusqu'à nos jours. Les « Chasseurs de l'invisible » : ceux qui détiennent la magie, ceux qui touchent le passé, ceux qui savent, ceux qui voient... D'incroyables personnages qui marchent sur le temps...

Nous sommes un couple de photographes artistes et nos recherches portent sur les minorités spirituelles qui résistent à l'uniformisation culturelle globale. Ce projet s'inscrit dans la continuité des recherches de Claude Lévi-Strauss, quand il pointait l'embarras et le tiraillement qu'ont ces minorités à trouver un juste équilibre entre l'oubli et la disparition ou l'absorption par la mondialisation.

« L'Afrique vit en étroite communion avec le monde visible de la terre et les forces invisibles. Cette interaction entre hommes et dieux détermine, y compris aujourd'hui, les sociétés africaines, en équilibre entre le réel et le surnaturel, le visible et l'invisible, le monde des esprits et des dieux.

Sur terre, ceux qui les représentent ont un pouvoir immense. Ils sont gardiens des traditions, piliers de société » Tobie Nathan

Gardiens des rites animistes, les chasseurs sont de loin la plus vieille organisation traditionnelle que l'usure du temps a épargnée. Initiés aux secrets des plantes et des animaux, à la puissance des incantations et des fétiches (ils sont chasseurs, mais aussi féticheurs, guérisseurs et devins), ces sages thérapeutes soignent leurs patients en considérant les trois dimensions de leur maladie – physique, psychologique et spirituelle. Bien que la chasse tienne une grande place dans leur vie, les « donso » ou chasseurs peuvent être paysans, mécaniciens, policiers ou diplomates.

On dit qu'ils sont « *kara-moko* », ce qui veut dire « personne de la connaissance, savante ». La plus ancienne de ces confréries, disent-ils, remonte aux éleveurs nomades qui reliaient le Nil au Niger et au Sénégal en balisant leur itinéraire avec des pierres levées. Ils se guidaient sur l'étoile Sirius, dont le cycle de soixante ans détermine toujours la cérémonie du Sigi en pays dogon et malinké.

Les chasseurs ont toujours été inaccessibles.

Tout le monde n'entre pas dans la confrérie.

Ils vont nuitamment seuls en brousse, affrontent les fauves et les diables, l'invisible qui nous voit et agit. On les admire.

Ils peuvent transformer une feuille en or, faire bouillir de l'eau sans feu, changer le cours des choses. On les consulte pour connaître l'avenir, se procurer des plantes médicinales.

En vertu de leur code d'honneur, ils sont toujours intervenus dans les cas de crises graves d'oppression, jusqu'à nos jours. Ils sont un refuge et une permanence.

AUJOURD'HUI

Une nouvelle société se dessine peu à peu sous nos yeux : l'influence du libéralisme économique, de la médiatisation, de l'urbanisation entraîne une destruction des systèmes de solidarité, une fermeture aux autres, une érosion de la langue et une perte progressive de l'importance donnée à la culture.

Avec les photographies des « Chasseurs », c'est aussi une mémoire culturelle que l'on veut préserver.

Il faut dix-sept ans pour être initié. Les candidatures sont peu nombreuses aujourd'hui, c'est tout un savoir qui disparaît avec eux.

Si les Maliens n'ont plus accès à leur médecine traditionnelle, ils seront obligés de se faire soigner suivant les principes de notre médecine occidentale, avec un coût beaucoup trop élevé pour leur niveau de vie, un manque sur le plan humain, spirituel et environnemental.



TATA DE SIDO SUR LA ROUTE DE BOUGOUNI

Sido est un petit village tout près de Bougouni, à un peu plus d'une centaine de kilomètres de Bamako, sur la route de Sikasso. C'est le premier chasseur que nous avons photographié. Lorsque l'on veut photographier un chasseur, il faut lui demander la permission de le prendre en photo. En signe de respect, il faut lui remettre des noix de kola, un peu de tabac à priser, un peu d'argent (environ 10 000 CFA, ce qui correspond à une quinzaine d'euros). Après les salutations, on lui demande l'autorisation de faire son portrait. En général, il la donne, nous n'avons eu qu'un seul refus en cinq ans. Tata a tout de suite accepté de poser pour nous. Il faut préciser que nous étions recommandés par M. Salia Malé. Celui-ci est anthropologue et directeur adjoint du musée national du Mali ; il est lui-même chasseur. Dès que Tata nous a donné son accord, j'ai fait le tour du village pour chercher un endroit où m'installer pour la prise de vue. Tata m'a fait appeler pour que je sois présent au moment où il endossait sa tenue. J'ai senti une espèce de force émanant de cette tenue, j'avais les poils des bras qui se hérissaient. Rémy Dovonou, un anthropologue béninois, nous a expliqué par la suite que Tata avait été obligé d'ouvrir un champ magnétique protecteur pour permettre la photographie, sans quoi l'image n'aurait rien révélé.



BAROU DOUMBIA

Une célébrité au Mali ; il est chef de village en brousse, mais il séjourne régulièrement à Bamako. Sa famille habite à Magnambougou, un quartier qui longe le Niger. C'est un grand chasseur d'éléphants. On peut voir les flèches qui dépassent de son carquois au niveau de son épaule droite (à gauche sur la photo).



SEYDOU DIAKITÉ

Surnommé Waraba Tchatcho, ce qui veut dire « le lion multicolore », sa réputation dépasse largement les frontières du Mali. Il est connu dans toute l'Afrique de l'Ouest. Il vivait dans une immense concession à la sortie de Bamako, sur la route de Ségou. Il gardait son cercueil sur une armoire dans sa chambre à coucher et avait déjà fait creuser sa tombe dans la cour. On dit de Seydou Diakité qu'il avait le pouvoir de passer au travers des murs.



Nous sommes ici à Koulikoro, une commune au bord du Niger, au nord de Bamako. Les chasseurs n'ont pas toujours accepté de se faire photographier. Certains le regrettent aujourd'hui parce qu'ils n'ont pas de photographies de leurs ancêtres. Cette photo est celle du grand-père d'un chasseur de Koulikoro qui m'a remis le seul exemplaire d'une photo de son aïeul pour que je la restaure.



GROUPE DE GRIOTS DE CHASSEURS SÉKOUBA TRAORÉ

Ce groupe de musiciens vient de Kati, une ville de garnison à la sortie de Bamako. Sékoubani, le leader du groupe, est au centre au premier plan. Il joue du n'goni, un cousin de la cora. Le n'goni est constitué d'une demi-calebasse recouverte d'une peau de chèvre la plupart du temps, de plusieurs cordes et d'un manche qui se termine par une feuille de métal entourée d'anneaux qui vibrent au rythme des cordes. La musique est très importante chez les chasseurs. Les rencontres musicales ont lieu exclusivement la nuit ; on y évoque les grandes chasses, les techniques, les pouvoirs occultes du chasseur et du gibier, les armes et les fétiches de la chasse. Le chanteur

de donso n'goni est chargé d'appeler les esprits. Les musiciens qui accompagnent le joueur de n'goni sont souvent habillés en rouge.



SIBIRI SAMAKÉ

Il habite à la sortie de Bamako, sur la route de Guinée. Il est griot, féticheur et devin. Il donne des consultations dans sa concession et, dans un enclos au fond de la cour, il élève des crocodiles. Très connu au Mali, il donne aussi des concerts à l'étranger, en France entre autres. Il a joué à plusieurs reprises avec le groupe gnawa du maâlem Brahim El Belkani. Ces concerts communs témoignent des liens étroits entre la culture des chasseurs et celle des gnawas.



YORO SIDIBÉ

Un autre griot, très connu et très respecté. Il est la mémoire des grandes chasses qu'il chante pendant les cérémonies. Il a participé avec Waraba Tchatcho à une chasse à l'hippopotame devenue légendaire. Il fallait vaincre un sorcier qui s'était transformé en hippopotame et perturbait la pêche dans un petit village au bord du Niger. Waraba Tchatcho a tué l'hippopotame d'une seule balle. Il nous a montré les photos du sorcier et de l'hippopotame. Elles étaient accrochées sur les murs de son salon.



GOSSI NIAKATÉ

Les chasseurs sont aussi des guerriers. Ils assuraient la défense des villages, des biens et des personnes avant la colonisation et la création de l'armée. Gossi a appelé les chasseurs au combat à la suite de l'invasion du Nord-Mali en avril 2012. Je cite :

« Nous, chasseurs du Mali sans exception, n'attendons que l'ordre des autorités pour être sur le champ de bataille pour l'honneur de notre pays et pour notre dignité. »

« Malgré mon âge, je ne serai pas absent au moment de la guerre même s'il faut que je prenne la première balle. Le Mali ne restera jamais sous occupation, sauf si tous les chasseurs maliens mouraient. »



ANDER

C'est en quelque sorte un herpétologue. Grand spécialiste des serpents, il les chasse et en élève. Il possède également des porcs-épics et des hyènes. Il a par ailleurs une réputation de grand magicien. Il sait par exemple boire l'eau par le cul d'une bouteille.



BALLA GUIMBA ET SON PETIT-FILS

Balla Guimba est le griot des chasseurs le plus célèbre du Mali. Il est aveugle. On dit qu'il a rencontré une djinn de la forêt qui lui a demandé de l'épouser. Il a refusé à deux reprises. La djinn s'est vengée en le rendant aveugle. Comme l'initiation est très longue, il y a aujourd'hui de moins en moins de candidats pour devenir chasseurs. De grands chasseurs, comme Tata, sont décédés sans avoir pu transmettre leur savoir faute de successeurs à la hauteur. Face à la mondialisation, les confréries de chasseurs auront du mal à survivre.

DÉBATS

ALAIN FRANÇOIS

Vous avez montré sur la photographie de Barou Doumbia un chasseur avec des griffes de lion sur la tête ; chasse-t-on encore le lion au Mali, et est-ce que le culte du chasseur de lion existe toujours en Afrique de l'Ouest ?

JEAN MICHEL FICKINGER

Tous les chasseurs que nous avons rencontrés se plaignent de la disparition du gibier, je ne crois pas qu'il reste beaucoup de lions.

JULIEN BONDZAZ

Le lion est de moins en moins chassé même s'il y a encore des chasses au lion. Par ailleurs, il n'est pas le seul « roi des animaux », même si cette image est très répandue. Le buffle et l'hippopotame sont également des animaux prestigieux, et de petits animaux sont dotés d'un certain pouvoir : le porc-épic a par exemple un statut tout à fait particulier. Parmi les lions, certains sont dotés de pouvoirs spécifiques. On parle même d'une espèce de lion, le « lion preneur de lion », qui est une proie encore plus dangereuse que le lion commun.

ANNE DE MALLERAY

Concernant la transmission des savoirs, est-ce toujours entre les membres d'une même famille ? Pourquoi n'y a-t-il pas de relève ?

JEAN MICHEL FICKINGER

Je pense que l'initiation est trop longue et difficile, et qu'elle n'intéresse pas vraiment les jeunes, qui ont d'autres préoccupations. Tata par exemple se plaignait qu'il ne trouvait pas de successeur et pourtant il avait un neveu chasseur et féticheur à qui il reprochait d'être dans le spectacle plutôt que dans le spirituel. On dit qu'il lui a donné une leçon, a accroché sa tenue et a demandé à son neveu de la décrocher. Celui-ci n'a pas réussi. Nous l'avons également pris en photo. Durant la séance de prise de vue, il a pris un morceau de bois incandescent et l'a éteint sur sa langue. Mais c'est quelque chose qui ne nous intéresse pas, car nous sommes photographes et non anthropologues, et qui prouvait bien qu'il donnait dans le côté spectacle. L'initiation ne s'arrête pas à la famille, me semble-t-il, mais c'est à confirmer par des anthropologues.

DANY LERICHE

Julien Bondaz a parlé de grands rassemblements de chasseurs en 2001 et 2005. Nous avons assisté en 2010 à un tel événement. Les chasseurs qui participaient à ce rassemblement ont tous été obligés de porter une tenue identique offerte par le gouvernement, car dans ce cadre mondialisé ils risquaient de donner une mauvaise image magico-religieuse, à laquelle sont liées les histoires d'hommes transformés en hippopotame, qu'il fallait cesser de véhiculer. Ce dont vous parliez ce matin concernant les musées de la chasse est freiné car ils ont peur de cette image à l'étranger.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Votre parti pris en tant qu'artistes est de montrer ces personnes devant un fond blanc, cela pose le problème de la mise en contexte pour l'ethnologue. Quelle était l'attitude des photographiés ? Car la photographie pose un problème pour eux, nécessite une tractation, et des dons qu'il faut faire pour que le chasseur accepte d'être photographié. Le fond blanc était-il un problème supplémentaire ?

JEAN MICHEL FICKINGER

Le fond blanc est revendiqué pour sortir les chasseurs de leur contexte. Nous ne sommes pas ethnologues, nous souhaitons travailler en collaboration avec eux car nous pourrions leur apporter quelque chose du point de vue de l'image, et eux du point de vue du savoir. On rêve donc d'une telle collaboration. Le fond blanc donne par ailleurs une unité. Il s'agit d'un

tissu acheté à Bamako. Nous ne photographions pas seulement les chasseurs, mais aussi leur personnalité, nous nous retrouvons donc dans une configuration de studio, même si c'est en plein air. Il n'y a pas vraiment eu de tractations au Mali avec les chasseurs. Lorsqu'on va voir un chasseur, même quand on retourne au Mali pour donner les photos, et cela a été le cas avec Tata qui a fait l'objet d'une couverture d'un catalogue, que je suis allé lui apporter dans son village : même pour cela, il faut apporter des noix de kola et du tabac à priser, en signe de respect. L'argent est aussi un signe de respect. Nous n'avons jamais eu à payer les chasseurs pour poser, par contre, nous avons parfois participé aux frais, notamment de nourriture. Le fond blanc ne pose aucun problème, la photographie en brousse reste un moment rare, donc d'entrée de jeu les chasseurs prennent une pose solennelle, ce qui m'arrangeait. Je n'ai pas eu besoin d'avoir recours à des intermédiaires pour les diriger pendant la pose, les signes suffisaient. Le plus délicat était de les faire rester, car je prenais systématiquement un gros plan, un buste, un pied, et ensuite les groupes. L'idée était de les faire tous poser en gros plan puis en buste, mais ils partaient souvent entre-temps.

DANY LERICHE

Le fait d'être un couple les rassure aussi d'une certaine manière, ainsi que notre âge. Mais le plus important est d'avoir un bon guide, une bonne recommandation, il faut parfois passer par trois ou quatre personnes.

FANNY PACREAU

Vous nous avez expliqué que peu de femmes pouvaient être initiées à la chasse. Comment celle que vous nous avez montrée en photo a-t-elle pu être initiée ?

JEAN MICHEL FICKINGER

Ce n'est pas une question de statut, c'est elle qui en avait envie. Très paradoxalement, elle a arrêté la chasse : elle est allée en pèlerinage à La Mecque, et depuis elle a abandonné la chasse. Cela arrive de plus en plus souvent. En 2012, je suis allé en brousse du côté de Kita près de Bamako, j'ai photographié un chasseur, et j'ai eu du mal à le convaincre car il disait qu'il arrêterait du fait de sa religion. Certains chasseurs sont animistes, d'autres sont animistes et musulmans, ce n'est pas incompatible.

ANDREA SMITH

Is your work displayed to the public, in museums or galleries? I am sure you want to express your story even more to the public, to tell more about this culture, as in the West we lack of spiritual background.

JEAN MICHEL FICKINGER

Je n'ai pas dit qu'il y avait des problèmes à les montrer du fait de la religion, mais il est de plus en plus difficile de photographier des chasseurs. Nous souhaiterions montrer notre travail, nous prenons des photographies précisément dans ce but. Nous le souhaitons car nous aimons ces cultures, mais aussi parce que nous pensons que nous manquons de spiritualité dans les cultures occidentales ; par ailleurs, cela aiderait la communication avec les peuples africains.

LA CHASSE CHEZ LES HUICHOL DU MEXIQUE

LE CERF, CORPS FÉCOND ET « FRÈRE AÎNÉ » DE L'HUMAIN

DENIS LEMAISTRE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Le cerf, proie privilégiée du chasseur, est, avec le maïs et le peyotl, un marqueur essentiel du cycle cérémoniel huichol et du discours chamanique qui l'annonce et le commente. Le corps du cerf est donneur de pouvoir et de savoir : son cœur revient aux hommes de connaissance les plus expérimentés, ses pattes au chanteur. Il est aussi tiré soit de son sang soit de son estomac une « petite pierre » dont la portée est à la fois thérapeutique et mémorielle et qui accompagne, « entre la vie et la mort », les étapes de la vie d'une famille. Ces pratiques cynégétiques sont mises en relation avec certains héros mythiques, simultanément humains et cervidés, manifestations de la force et de l'ambiguïté de la parole chamanique.

Along with corn and peyote, the stag, a most special quarry for any hunter, is an essential element of the Huichol ceremonial cycle and the preceding and accompanying shamanic discourse. The stag's body gives power and knowledge: its heart is given to the most experienced men of knowledge, and its legs go to the singer. The "small stone" that is collected from the blood or from the stomach of the animal has healing powers, as much as it is an object of remembrance, and it accompanies a family through the various stages of life, from life to death. The hunting practices of the Huichol have links with a number of mythical heroes, at once human and stag, that bear witness to the power and ambiguousness of the shamanic word.

À PROPOS DE DENIS LEMAISTRE



Denis Lemaistre est docteur en anthropologie sociale de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Depuis 1985, il mène son travail anthropologique au Mexique, chez les Huichol du Jalisco. Au fil des années, ses recherches se sont particulièrement centrées sur le chant des chamans considéré comme commentaire et porteur de la pratique rituelle. Il a réuni son expérience et ses réflexions dans un livre, *Le Chaman et son chant* (L'Harmattan), et est également l'auteur d'un article sur la chasse au cerf (*Journal de la société des américanistes*, tome 77, 1991).

*Denis Lemaistre is Doctor of social anthropology at the École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Since 1985, he has conducted anthropological research in Mexico on the Huichol people of Jalisco. Over the years, his research has come to focus more specifically on shaman singing, which bears witness to and is a vehicle of ritual practices. He has subsumed his experience and findings in a book: *Le Chaman et son chant* (L'Harmattan), and has also authored an article on stag hunting (*Journal de la Société des Américanistes*, Tome 77, 1991).*

L'INTERVENTION

INTRODUCTION

La chasse et le culte du cerf remontent à la plus haute antiquité mexicaine. Les Aztèques, avant de conquérir le pays, ont été pendant des siècles des chasseurs-cueilleurs. Même après avoir bâti leur capitale, Mexico-Tenochtitlán, ils ont maintenu son culte et le cerf, *macatl*, est l'un des signes de leur calendrier divinatoire. De nos jours, les peuples autochtones, en particulier ceux de la Sierra Madre occidentale, tels les Yaqui, les Mayo, les Tarahumara et aussi les Mazatèques – littéralement les « gens du cerf » –, gardent tant bien que mal cette tradition. Les Huichol sont peut-être ceux qui la maintiennent avec le plus d'attachement et de persévérance en dépit d'un environnement économique et politique plutôt hostile, que j'évoquerai dans la conclusion.

LA « TRINITÉ » HUICHOLE

Le premier observateur sérieux du monde huichol, le Norvégien Carl Lumholtz, a synthétisé voici plus d'un siècle ce qu'il a appelé le « trinité huichole », dont toute l'ethnologie ultérieure a hérité. Il entend par là l'interdépendance, l'homologie structurelle, que la pratique rituelle et la mythologie locales ont établie entre les trois nourritures religieusement essentielles que sont le maïs, le cerf et le peyotl, petit cactus riche en alcaloïdes hallucinogènes. Il s'agit d'une sorte de dialectique aux mailles serrées que le chant du *mara'akame*, le chaman, réitère lors de chaque rituel. J'en donnerai quelques exemples : pas de cerf sans peyotl. L'un des mythes fondateurs affirme que les *tutsima*, les « arrière-grand-pères », fondateurs de la loi et de la culture, ne purent trouver les cerfs sans avoir conquis préalablement le peyotl. Complémentairement, le don de vision offert par le peyotl est personnifié par un enfant-cerf, un faon, « faon du soleil » en langue autochtone, sorte de « double » du chaman, aussi vif qu'ambivalent et parfois trompeur, personnage fréquent dans les mythologies amérindiennes que l'ethnologie anglo-saxonne a synthétisé sous le nom de *trickster*, « décepteur ». D'autre part, les observations d'ordre éthologique qu'au cours des siècles les Huichol ont pu faire du comportement du cerf, ici *Odocoileus virginianus*, cerf de Virginie à queue blanche, se sont souvent transformées en récit mythique. Ainsi dit-on que lorsque le cerf « fraye », c'est-à-dire lorsqu'il frotte sa nouvelle ramure contre les arbres, il en tombe une poudre qu'ils mangent et que cette poudre est du peyotl. Le petit cactus qui affleure à peine du sol poussiéreux du désert est perçu par eux comme « les empreintes légères du cerf ». Le rituel même de la cueillette renforce cette équivalence : le premier peyotl aperçu par le groupe est « fléché » symboliquement comme s'il était un cerf chassé selon la tradition ancestrale ; inversement, et toujours selon cette même tradition, le cerf était « cueilli » dans un filet comme s'il était du peyotl. D'autres analogies sont établies entre cerf et maïs, renforçant la trinité. La mythologie attribue au cerf les mêmes couleurs qu'au maïs, blanc, jaune, rouge, *pinto* (couleurs mélangées) et bleu. Ce dernier semble privilégié : le maïs bleu a une saveur plus forte et le cerf « bleu » est, dans le chant du *mara'akame*, le messager des ancêtres des quatre points cardinaux.

Donc, pas de cerf sans peyotl, pas de maïs sans cerf. Les deux rituels agricoles les plus importants, les seuls à se référer à l'idée de danse, *hikuri neixa*, « danse du peyotl », ouverture incontournable des semailles de mai, à l'orée de la saison des pluies et *tatei neixa*, « danse de nos mères », nécessitent absolument une chasse préalable.

Un troisième rituel en est le couronnement : le pèlerinage au peyotl lui-même qu'ils effectuent annuellement dans le désert du nord, à plus de 400 kilomètres de chez eux. Dans ce cas, contrairement au fêtes du cycle agricole où la chasse précède nécessairement le rituel, c'est ici la chasse qui suit immédiatement le pèlerinage et la cueillette du cactus parce que, selon la tradition, le chasseur ne peut « voir » bien qu'avec l'aide de celui-ci.

Cette alliance intime est pertinente jusqu'au niveau politique : le « gouverneur » (*tatuwani*) de chaque communauté huichole est nommé par les anciens pour un an. Cependant, si les chasses auxquelles il participe se révèlent infructueuses, il peut être révoqué. Les gens disent : « *No tiene suerte* » (« Il n'a pas de chance »). L'idée de « chance » est ici équivalente à l'élection par le monde invisible : « Le bon chaman, comme le bon chasseur, est celui qui a de la "chance", son habileté même est secondaire au regard de sa "chance" » (Hamayon, 599).

LA CHASSE AU CERF

La chasse elle-même mobilise un nombre plus ou moins élevé de chasseurs selon qu'elle est requise pour l'un des rituels collectifs ou pour une thérapie familiale. Dans le premier cas, ce sont les *xukuritamete*, « porteurs de coupes votives », qui en assument la charge. Les porteurs de coupes votives sont « rêvés » – comme le disent les gens – pour cinq ans par les anciens les plus expérimentés, cinq étant le chiffre de l'inscription de l'homme dans le monde : les quatre points cardinaux et le centre. Ils représentent chacun – ou plutôt chacun et chacune car le célibat est incompatible avec une charge – la coupe votive d'un ancêtre mythique, celle où l'on recueillera le sang du cerf chassé et du bovin sacrifié.

Dans le second cas, thérapeutique, le nombre de chasseurs est beaucoup plus restreint. Le *mara'akame* ne recommande en général que l'obtention d'un seul cerf pour la guérison d'un malade. Néanmoins, dans les deux cas, la chasse prescrite répond à une logique de la dette où « autrui [...] n'est pas un objet mais bien une personne comme moi et, en tant que telle, une *condition* de ma propre vie » (Descola, 139). Le cerf est *tamatz*, « notre frère aîné », donc vu comme consanguin. Pourtant il faut le tuer. C'est là une transgression, entraînant la conscience intime d'une dette infinie qui, tel le tonneau des Danaïdes, ne peut pas par définition être comblée. Tout le *yeiyari*, « le chemin », mot par lequel les Huichol disent leur tradition, est dans cet axiome. Dans le cas qui nous occupe, la chasse, cela se traduit par le sacrifice bovin préalable – le sang offert contre le sang qu'on va prendre – et la prescription du jeûne alimentaire et sexuel.

Après une oraison collective autour de « grand-père » Feu, première conquête des *tutsima* fondateurs de la culture, les chasseurs, à jeun, partent au premier point du jour. Ils pratiquent une technique classique d'encerclement du cerf en se partageant entre rabatteurs et tireurs. Il n'est pas inintéressant de remarquer à cet égard le respect que la pensée cynégétique locale entretient vis-à-vis du loup, *urawe*, et du puma, *maye*, considérés par les Huichol comme des « maîtres » de la chasse, même s'ils ont disparu de la Sierra. En effet, bien que les techniques se soient modifiées, la mémoire des traditions est toujours vive. Ainsi, si l'ancienne utilisation du filet tendu entre deux arbres dont les mailles enserraient l'animal est aujourd'hui abandonnée au profit des armes à feu, il est toujours courant de fabriquer, en tant qu'objets d'offrande prophylactiques, de minuscules flèches auxquelles sera attaché un filet miniature.

Le cerf chassé est ramené au campement à dos d'homme s'il est léger ou à plusieurs s'il s'agit d'un cerf de prestige portant au moins cinq cors : *maxa mate'awa*, « cerf à la ramure savante ». Il semble en effet qu'il existe une hiérarchie des cervidés parallèle à la hiérarchie chamannique. Le *maxa mate'awa* correspondrait alors au *kawitero*, vieux chaman de haute expérience.

Qu'il soit inexpérimenté ou âgé, le cerf déposé devant le *mara'kame* est l'objet d'une dévotion à la fois empressée et minutieuse : dans un silence recueilli, les « porteurs de coupes votives » lui posent sur le corps du chocolat brut (qui servait de monnaie dans le Mexique antique), les quelques femmes du groupe répandent des fleurs sur la tête, déposent des fruits près de la bouche. Elles aspergent délicatement d'*atole* (bouillie de farine de maïs) le cerf, tandis que les hommes lui frottent la tête avec des morceaux de peyotl. S'il s'agit d'un grand mâle, il lui est déposé sur l'échine les bâtons de commandement qui portent en eux

le pouvoir – chamanique et politique – du groupe. Sa tête est tournée vers l'Orient, pays du soleil levant et du peyotl. Enfin a lieu l'expression orale de la dette : l'oraison collective où chacun dit ses propres pensées à l'unisson de celles des autres, formant une polyphonie baroque qui évoque un essaim d'abeilles. D'autre part, le rituel des semailles comporte une séquence où certains participants « jouent » les cerfs et d'autres les chasseurs. Le jeu, car c'en est un, où les rires sont souvent proches des pleurs, se termine par une mêlée où le prédateur ne fait plus qu'un avec la proie. Dans le même esprit, le chaman chanteur de cette chasse affirme que « le cerf veut mourir », comme pour s'excuser. Et plus tard, il me fera cette confidence : « Après ma mort, peut-être deviendrai-je cerf. Peut-être qu'ils me tueront, mais mon âme ne mourra pas. »

C'est lui-même qui, après le rituel d'offrande, caresse doucement le cerf, depuis la ramure jusqu'à la petite queue blanche, souriant comme s'il caressait une femme, ai-je pensé malgré moi, puis brusquement place sa bouche contre celle de l'animal et aspire violemment : c'est l'*urukame* qu'il cherche.

AU « CŒUR » DU CERF, UNE PETITE PIERRE

Le mot signifie « ce qui est porté par une flèche ». En effet, la petite pierre (morceau de quartz, d'améthyste, etc.) sera enveloppée de coton, insérée dans un tube de bambou qu'on attachera à une flèche et qu'on déposera sur l'autel familial. Le *mara'akame* de cette chasse voit l'*urukame* comme « tout ce qui porte ramure ». Un autre chaman me dira cette pensée relativement éclairante : « C'est une petite pierre mais comme nous. »

La pensée locale concernant l'*urukame* a été analysée avec finesse par Michel Perrin. Son article a le mérite, assez rare dans l'ethnologie actuelle, de faire au moins autant confiance à la parole autochtone qu'aux théories ethnologiques universitaires. Il ressort de son analyse que :

1/ La petite pierre est la concrétion, le « précipité » au sens chimique, de l'esprit d'un ascendant direct (parent ou grand-parent) le plus souvent décédé mais parfois vivant.

2/ L'ancêtre présent dans la pierre réclame que ses descendants accomplissent les devoirs rituels qu'il n'a pu accomplir lui-même. C'est donc ouvrir un nouveau cycle qui sera, n'en doutons pas, incomplet, retombant sur les enfants des parents vivants, éventuellement sous forme de maladie. De façon plus positive, on peut aussi considérer que ces exigences signifient l'unité indissoluble de la famille, le lien, la « corde » : *kaunari*.

3/ L'obtention de la pierre implique une théorie de l'énergie, une sorte de thermodynamique : le passage du brûlant, du fugitif, du non manipulable (sang, souffle et même écume d'une vague) au froid, au fixe, au manipulable : la pierre.

4/ Dans la même logique, la petite pierre est entre vie et mort. Son obtention mesure le temps vital de l'individu. Un vieux chaman, que j'ai bien connu moi aussi, disait à Michel Perrin : « J'en ai déjà eu quatre. Une de plus est nécessaire. Cela voudra dire que mon temps est venu. »

5/ Enfin, métaphysiquement pourrait-on avancer, cette petite pierre, aussi dangereuse que rassurante, fonctionne, selon les mots de Michel Perrin, comme un « moyen de nier la discontinuité entre la vie et la mort » et « simultanément comme une émanation de l'être humain et un fragment arraché au cosmos », étant donné que les Huichol disent qu'à sa source elle vient de « derrière le soleil ».

L'*urukame* est donc, paradoxalement nous semble-t-il à nous qui nous nommons rationalistes, la partie la plus précieuse du corps du cerf, et pourtant elle est invisible à l'œil nu et il est impossible qu'elle ait été réellement tirée de son souffle ou de son sang. Le même genre de stupéfaction en somme que j'avais enfant, quand on me disait que le vin blanc dans la coupe était le sang du Christ.

TRAITEMENT DES AUTRES PARTIES DU CORPS CERVIDÉ

Le dépeçage et le découpage sont effectués par des jeunes gens. C'est là une étape de leur initiation. La peau de la tête est méticuleusement découpée pour pouvoir être utilisée par les danseurs lors des grands rituels agricoles. D'autres parties de la peau sont travaillées pour la fabrication des tambours qui sont frappés lors de ces mêmes rituels.

La queue du cerf de Virginie, dont l'éthologie nous dit qu'elle « se dresse comme un fanion blanc en cas de fuite » et que « les autres membres de la harde peuvent se guider d'après cette queue blanche » (*Le Monde animal*, 188), est gardée comme trophée. Le prestige de cette queue est gravé dans la mémoire par la mythologie : le chef, le guide des « arrière-grand-pères » fondateurs, se nomme *Maxa Kwaxi*, « queue de cerf ». Quant à la ramure, elle est l'effigie portée avec orgueil par chaque maisonnée lors de chaque grand rituel. Il est remarquable aussi qu'elle soit représentée, dans les tableaux de fils des Huichol, sous forme de *muwieris*, les bâtons à plumes qui marquent le pouvoir du chaman : la ramure guiderait le cerf comme le bâton à plumes l'orientation du chaman dans l'espace. Quant aux parties consommables, le cœur est offert chaud à un chaman âgé et les membres le plus souvent au chaman chanteur. Le reste de la viande est boucané et sera plus tard, lors des rituels agricoles, consommé sous forme de *caldo* (bouillon), tout comme le peyotl et le maïs.

Bien des années plus tard, la ramure de cerf, comme aussi peut-être la petite pierre, sources de tant de prestige, de pouvoir mémoriel, chamanique et politique, seront portées à l'une de ces nombreuses grottes qui ont marqué le chemin des ancêtres. Ces grottes si bien cachées dans ce pays de montagnes que les Huichol ont pu s'y réfugier en temps de guerre, ces grottes couvertes presque du sol au plafond des innombrables offrandes de tant de générations, dont des amoncellements de ramures « refroidies », disent les gens, mais non pas mortes, car les grottes, où l'eau est éternelle, sont aussi lieux de nouvelles naissances. Elles sont en quelque sorte un musée à la mode huichole, accessible à tous ceux qui l'ont nourri d'offrandes certifiées par le sang, y ayant « investi » leur travail de mémoire en en faisant un conservatoire d'un passé entre matériel et spirituel, entre vie et mort.

PROBLÈMES CONTEMPORAINS

Il me paraîtrait impertinent de terminer cet exposé sans évoquer l'évolution contemporaine du chamanisme local. Pour des raisons simultanément économiques, politiques, écologiques et culturelles, un chamanisme pastoral tend à se substituer de plus en plus à un chamanisme de chasse.

Au début du XX^e siècle, les premiers ethnologues, Lumholtz, Preuss, évoquent rarement le sacrifice bovin. Aujourd'hui, on assiste à une véritable hécatombe, notamment lors de la semaine sainte. L'État mexicain, qui n'est réellement intervenu dans l'économie locale que depuis un demi-siècle, avec la création de l'Institut national indigéniste, a fortement influencé cette évolution. « Nous allons faire des Huichol un peuple d'éleveurs », me disait un de ses fonctionnaires. Or, cette ambition reposait sur une incompréhension, voire un mensonge : la pauvreté des pâturages dans la Sierra, le manque de moyens techniques et financiers interdisent à l'élevage huichol de concurrencer celui de leurs voisins métis. Cependant, il constitue la seule source d'accumulation de capital et, parallèlement, d'augmentation des inégalités dans la communauté. Certaines familles possèdent des dizaines de bêtes, d'autres n'en ont aucune. Si un chaman exige un sacrifice dans le cadre d'un processus thérapeutique, la famille pauvre sollicite le prêt d'un animal à une famille riche qui lui fera payer avec intérêts. Cette évolution est contradictoire avec un chamanisme de chasseurs-cueilleurs qui repose sur l'autonomie des groupes chasseurs et la stricte égalité entre ses membres. L'accumulation, même toute relative du capital bovin, va de pair avec la centralisation du pouvoir politique. L'ethnologue Roberte Hamayon, spécialiste du chamanisme sibérien, a

mené une remarquable enquête sur l'évolution contemporaine du chamanisme. Elle écrit notamment : « L'institution chamannique, cadette, est au service de l'institution sociopolitique aînée. »

Dans la vision traditionnelle, les « porteurs de coupes votives », chasseurs de cerfs et cueilleurs de peyotls, maintiennent l'idéologie autonomiste et égalitaire du chamanisme de chasse, pratiquant même, durant le pèlerinage au peyotl, de plaisants rituels d'« inversion » au cours desquels ils parodient et raillent les autorités centrales. Il n'est donc pas étonnant qu'ils se trouvent fréquemment en conflit ouvert avec celles-ci et que l'un des thèmes de leurs railleries soit précisément que ces mêmes autorités sont elles-mêmes contrôlées par le *municipio* métis.

En effet, la chasse huichole au cerf gêne les pouvoirs économique-politiques locaux. Les courageux chasseurs huichols ne trouvent plus, et depuis longtemps, de cerfs sur le territoire communautaire. Ils doivent donc chercher sur des terres qui ne leur appartiennent plus car les Huichol ont perdu plus de terres depuis l'indépendance du Mexique que pendant trois siècles de colonisation espagnole. Les chasseurs sont vus par les éleveurs métis comme des braconniers qui risquent de tuer leurs vaches. Les autorités politiques exigent un permis de chasse dont nombre de chasseurs huichols, il est vrai, se soucient peu. D'où : confiscations des fusils, fortes amendes et même nuits en prison. De plus, l'évolution technologique – les armes à feu – et la logique du chamanisme de chasse – l'honneur de chaque groupe familial participant exige son propre cerf – contreviennent à la politique étatique de protection écologique qui n'autorise qu'un ou deux cerfs au maximum. La trinité peyotl, cerf, mais sur laquelle repose toute l'originalité de la vie huichole est donc plus que jamais menacée.

DÉBAT

VICTOR SCHERRER

Vous avez parlé de la petite pierre, s'agit-il de ce qu'il y a dans le septum, au milieu du cœur du cerf, l'os, la croix du cerf, situé entre les deux oreillettes. Cette pierre qui a un rapport avec le sang est-elle assimilée à cet os ?

DENIS LEMAISTRE

Je ne l'ai pas bien compris moi non plus, je ne suis pas physiologiste mais ethnologue, je pense que les chasseurs doivent connaître cela. Je n'arrive pas non plus à l'expliquer. C'est une collègue ethnologue mexicaine qui travaille dans une ethnie voisine des Huichol qui m'a parlé de ces pierres de bézoard, mais cela concerne le tube digestif. Le mot est d'origine persane et désigne une concrétion tirée de l'estomac des ruminants et possédant des vertus thérapeutiques. Je n'ai pas osé évoquer cela dans mon exposé, car Michel Perrin et moi-même trouvons cela mystérieux, de l'ordre de la croyance. Ce n'est pas plus incompréhensible que lorsque j'étais enfant, quand on me disait que le vin blanc dans la coupe était le sang du Christ. Quand les Huichol sont soignés par le chaman, ils disent, ce qui paraît à l'ethnologue tout aussi incroyable, que celui-ci leur tire par aspiration des bouts de bougie, des poils de cerf ou même des grains de maïs. Je pense néanmoins que cette croyance cimenterait l'unité de la tradition et l'importance de l'invisible. L'obtention de cette petite pierre initie pour la famille qui la reçoit tout un nouveau cycle cérémoniel (sacrifice bovin, chasse, entre autres). Chaque pierre est soigneusement enveloppée et conservée, insérée dans un tube en bambou. Le fait, constaté par Michel Perrin, qu'elle puisse être une pierre dite « précieuse » nous éloigne évidemment du corps du cerf. J'ajoute donc que la pierre peut dans certains cas être tirée du sang (mais non du souffle, comme dans le cas du cerf) du bovin ou de l'écume de la mer. La manipulation opérée par le chaman me demeure énigmatique. De toute façon, elle est perçue comme « positive » par les gens.

CLAUDE D'ANTHENAISE

Il me semble qu'en Occident nous avons du mal à exposer la chasse, en tout cas la chasse occidentale, car il y a un rejet ou un tabou la concernant. En revanche, il y a une réelle curiosité du public occidental vis-à-vis des chasses extra-occidentales. En arrivant ici, on m'a conseillé de m'intéresser aux chasses ethniques pour attirer le public. Cette curiosité au sujet des chasses extra-occidentales peut être à l'origine de la production d'objets pseudo-ethniques. Je pense par exemple aux collections d'art inuit qui sont souvent conçues pour satisfaire une demande touristique. De même, il y a toute une production d'images qui mettent en scène cette chasse pour un point de vue occidental, ce qui me semble intéressant et troublant.

DENIS LEMAISTRE

J'étais peu sympathisant de la chasse avant de connaître les Huichol. Je crois que cela est valable pour tout type de chasse « ethnique » : l'animal, d'une part, n'est pas objet mais sujet. Dans les temps antérieurs à l'établissement de la culture, les ancêtres initiateurs sont décrits comme cerfs et hommes à la fois. Cela rejoint, je pense, dans la recherche occidentale, une inquiétude, typiquement actuelle, mettant en accusation la conception de l'« animal-machine », attribuée à Descartes. D'où une certaine « mode » de la chasse « ethnique ». Quant à l'« authenticité », notion très ambiguë, de l'art ethnique, elle est évidemment à interroger : les artistes huichols de tableaux (en fils collés sur de la cire d'abeille) les plus réputés vivent le plus souvent en ville et s'éloignent par conséquent de leur culture d'origine. C'est sans doute le même contexte chez les Inuit. Cependant, la cote de l'art ethnique monte partout de façon vertigineuse. Faut-il ne pas s'en féliciter ?

SERGIO DALLA BERNARDINA

Je souhaitais revenir sur ces exemples ethnographiques qui, en raison de leur récurrence, nous charment et nous embarrassent à la fois. Ils nous charment car on est toujours heureux de tomber sur des tendances fortes qui font penser à des universaux. Et c'est bien ce que l'on trouve dans les détails ethnographiques que vous venez de nous présenter. Ils nous embarrassent aussi, d'un certain point de vue, parce que la tâche des ethnologues est d'arriver à mettre en évidence la spécificité de chaque système culturel (on ne cherche pas des « universaux », on cherche des usages symboliques singuliers). Parmi les récurrences qui ont attiré mon attention, il y a cette idée que la victime sacrificielle est consentante, on dit qu'elle « voulait mourir », et c'est quelque chose qu'on retrouve, par exemple, dans la Grèce ancienne. Dans la rhétorique du chasseur du XIX^e siècle, on retrouve aussi cette nécessité de décrire la proie comme un « autre » consentant. Je souhaite vous poser une question relative au sang, à la masculinité, la féminité et le rapport avec la chasse. Je pense à l'article d'Alain Testart dans lequel il parle du tabou du sang : les femmes, écrit-il, peuvent chasser, mais à quelles conditions ? Elles peuvent tuer des animaux mais sans verser du sang : elles peuvent les prendre au filet, les étouffer, les tuer à coup de massue. Avez-vous l'espoir d'arriver à savoir si le cerf qui était chassé de façon archaïque au filet était mis à mort « à la manière féminine », autrement qu'avec un versement de sang ?

DENIS LEMAISTRE

Sur la question de l'« autre consentant », comme vous dites, les Huichol disent : « Le cerf veut mourir. » Il se donne donc plus qu'il ne se prend. D'autre part, les oraisons collectives qui précèdent et suivent la chasse visent à ce que les cerfs « pardonnent » la nécessité de la mort qu'on leur inflige. Enfin, le chaman qui fut pour moi mon maître en connaissance me disait : « Après ma mort, peut-être deviendrai-je cerf. Peut-être qu'ils me tueront, mais mon âme ne mourra pas. » Toujours ce même rapport d'union intime, ancestral, entre l'animal et l'humain. Tuer un cerf est donc *delicado*, disent-ils, « délicat », adjectif signifiant « dangereux », transgression : quand on tue un cerf, c'est aussi de l'humain qu'on sacrifie. Votre seconde question sur le rôle féminin dans la chasse : certaines femmes accompagnent le groupe de chasseurs mais ne chassent pas. Quant à la façon de tuer le cerf avant l'introduction du

fusil, c'est-à-dire par le moyen d'un filet tendu entre deux arbres, il est à peu près certain que le cerf était égorgé mais non frappé puisque son sang était indispensable à la vitalité du cycle cérémoniel.

FRÉDÉRIC SAUMADE

Le piégeage du cerf est un problème technologique que l'on retrouve jusque chez les Ojibway (voir les travaux de Tim Ingold), qui dit aussi que chez eux le cerf s'offre ; j'ai trouvé des textes sur la valence féminine du piégeage de cordes comme une corolle vaginale : il y a un texte cité par le folkloriste Ruiz de Alarcón sur la relation entre le cerf phallique et le piège féminin. Quant aux Huichol, ils continuent à chasser au filet de temps en temps pour le sport. Cette technique est toujours valorisée même si elle n'est plus beaucoup utilisée. Par ailleurs, je réagis sur l'idée que l'élevage serait une « mascarade » chez les Huichol, ce n'est pas le gouvernement mexicain qui a transformé les Huichol en éleveurs. Il y a eu un plan dans les années 1960 qui effectivement a doté les Huichol en bétail, mais le bétail existait. Les bovins sont devenus un double antagonique du cerf. L'élevage était entré et avait pris une place rituelle fondamentale ; à partir de là, il ne faut plus parler de trilogie mais de tétralogie.

BIBLIOGRAPHIE

- P. Descola, *La Composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- R. Hamayon, *La Chasse à l'âme*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.
- D. Lemaistre, « Le cerf peyotl et le cerf maïs : la chasse, rituel formateur de la "trinité" huichole », in *Journal de la société des américanistes*, tome 77, 1991.
- C. Lumholtz, *Mexico desconocido*, tome 2, Mexico, INI, 1981 (1902).
- *Le Monde animal en 13 volumes*, vol. 13, *Encyclopédie de la vie des bêtes*, ed. Stauffacher s.a, Zurich, 1972.
- M. Perrin, « The Urukame, a Crystallization of the Soul - Death and Memory », in *People of the Peyote-Huichol Indian Identity, Religion and Survival*, P. Furst and S. Schaefer coord., Albuquerque, University of New Mexico, 1990.

INTRODUCTION : MUSÉALISATION ET MUSÉOGRAPHIES DE LA CHASSE EUROPE-AMÉRIQUE : DEUX REGARDS YVES BERGERON

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Comme en témoignent les exemples retenus pour cette séance, la muséalisation de la thématique de la chasse mobilise depuis quelques années de nouvelles muséographies et de nouvelles stratégies afin de répondre aux attentes des publics. Les contextes historiques et culturels observés en Europe et en Amérique du Nord permettent de mettre en perspective deux manières de muséographier, d'interpréter et de mettre en scène les « objets témoins » de la chasse et de la nature.

As illustrated in the examples presented in this session, for a few years museumizing hunting has required new museographies and strategies in order to meet visitors' expectations. The historical and cultural contexts in Europe and in North America allow putting in perspective two ways of displaying, interpreting and staging typical objects reflecting both hunting and nature.

À PROPOS D'YVES BERGERON



Yves Bergeron est docteur en ethnologie et se consacre à la recherche dans le champ de la culture matérielle et de la muséologie. Ses travaux portent notamment sur le collectionnement, l'histoire de la muséologie et les pratiques culturelles. Il a œuvré à titre de conservateur et de conservateur en chef à Parcs Canada et au musée de l'Amérique francophone avant d'occuper le poste de directeur du service de la recherche et de l'évaluation au musée de la Civilisation (1999-2005). Professeur de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, il a publié de nombreux articles sur le sens des objets et l'histoire de la muséologie.

Yves Bergeron has a PhD in ethnology. He carries out research on material culture and museology. He works on the collectioning practice, the history of museology and cultural practices. He worked as Curator and Chief Curator at Parks Canada and at the Musée de l'Amérique Francophone. He then took the position of Director of the Research and Evaluation Unit of the Musée de la civilisation (1999-2005). As Museology and Heritage Professor at the Department of Art History of the Université du Québec à Montréal (UQÀM), he has published many articles on the meaning of objects and the history of museology.

L'INTERVENTION

Pour cette quatrième et dernière séance, nous avons choisi de mettre en parallèle deux traditions distinctes de la thématique de la chasse dans les musées, soit l'Europe et l'Amérique du Nord. Dans un premier temps, Marie-Ève Goulet et Vanessa Héту présenteront le contexte particulier des musées nord-américains où il n'existe pas ou peu de musées consacrés spécifiquement à la chasse, mais où cette thématique est particulièrement présente dans l'ensemble des expositions permanentes qui racontent l'histoire nationale. Il y a là une forme de paradoxe qui révèle en même temps un rapport différencié avec la nature et l'histoire culturelle. Dans un deuxième temps, nous souhaitons présenter quelques exemples de musées européens jugés exemplaires dans le cadre d'une table ronde. Camille Violette trace un portrait du musée de la Chasse et de la Pêche à Munich en Allemagne (*Deutsches Jagd- und Fischereimuseum*), le musée de la Chasse à Riihimäki en Finlande (*Suomen Metsästysmuseum*), le musée de la Chasse à courre à Leesburg en Virginie aux États-Unis (*The Museum of Hound and Hunting North America*) et le musée de la Chasse et de la Sylviculture situé à Hørsholm au Danemark (*Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum*).

Après avoir entendu les communications hier et ce matin, j'oserai partager une hypothèse sur l'absence relative de musées de la chasse au Canada et de manière plus large aux États-Unis. Cette hypothèse repose sur le paradoxe de l'absence de musées consacrés spécifiquement à la thématique de la chasse et la présence en filigrane de cette thématique dans l'ensemble des musées d'histoire et de société. Comme le démontrent bien Marie-Ève Goulet et Vanessa Héту, la chasse se révèle profondément enracinée dans la culture nord-américaine. Cette culture est bien vivante et pourrait d'ailleurs être qualifiée de patrimoine culturel immatériel. En fait, cette culture est si vivante que rien ne justifie la patrimonialisation, la protection et la mise en valeur de cette pratique qui n'est pas menacée ou remise en question, comme elle peut l'être en Europe.

Par ailleurs, les musées consacrés à la nature constituent une catégorie spécifique bien structurée. Le gouvernement américain crée dès 1872 le parc national de Yellowstone. Le Canada intervient en 1883 en créant le lieu historique national de Banff dans l'Ouest canadien, à la frontière des montagnes Rocheuses. On voit alors se créer le réseau de Parcs Canada et le National Parks Service aux États-Unis.

Il est également important de noter que ces premiers gestes des gouvernements pour sauvegarder des espaces naturels (la faune, la flore et les paysages constituent des écosystèmes jugés fragiles) correspond à la fin des guerres indiennes et au moment où les autochtones et les Métis de l'Ouest canadien se retrouvent dans des réserves. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un geste d'appropriation symbolique d'espaces naturels dans la perspective de la culture américaine. L'industrialisation et le déplacement de nouveaux colons dans l'Ouest menaçaient ces zones naturelles. Cette mise en valeur de la nature s'oppose en fait à la chasse et privilégie surtout la conservation de la faune. Il s'agit donc d'une philosophie antinomique avec la mise en valeur de la chasse.

Marie-Ève Goulet est doctorante à l'université du Québec à Montréal en muséologie et patrimoine où elle est également chargée de cours à la maîtrise en muséologie et responsable des stages. Elle s'intéresse tout particulièrement à la figure du collectionneur dans le contexte du réseau muséal canadien. Elle a intitulé sa communication : « Présence et absence : les expositions à caractère cynégétique et les musées de la chasse dans le contexte canadien ». Elle se penche plus particulièrement sur les particularités de l'histoire nord-américaine marquée par deux facteurs déterminants, c'est-à-dire l'adaptation et le métissage des savoirs entre Européens et Amérindiens depuis la période coloniale. Comme les musées d'histoire et de société occupent une place centrale dans le réseau muséal, elle s'est penchée sur les

représentations de la protection de la flore et de la faune dans ces musées. Or, Marie-Ève Goulet démontre que si ces musées accordent une place prépondérante à la thématique de la nature et de la chasse dans l'histoire, il n'existe pas, au Canada du moins, de musée destiné spécifiquement à cette thématique. Nous sommes donc ici face à un paradoxe révélateur du rapport que les Nord-Américains entretiennent avec la chasse.

En complément à la communication de Marie-Ève Goulet, Vanessa Héту apporte un éclairage complémentaire sur « La représentation de la chasse amérindienne et inuite dans les musées nationaux au Canada ». Son analyse repose sur quatre musées de société importants au Canada. Vanessa Héту a une formation initiale en anthropologie et a réalisé dans le cadre de la maîtrise de muséologie un stage au musée d'Anthropologie à Vancouver. Elle démontre comment la chasse au Canada est traditionnellement associée au mode de vie des premières nations (Amérindiens et Inuits). Son analyse met en perspective la représentation de la chasse autochtone dans quatre grands musées de société, soit le musée canadien de l'Histoire (musée national du Canada) à Gatineau, le musée de la Civilisation de Québec, le musée royal de l'Ontario à Toronto et le UBC musée d'Anthropologie à Vancouver. Elle analyse donc le discours de ces grands musées de société sur la chasse à travers les expositions permanentes qui proposent aux visiteurs un récit de l'histoire canadienne.

J'aimerais attirer votre attention sur un constat important. Le musée canadien de l'Histoire et le musée de la Civilisation de Québec présentent en parallèle dans deux expositions distinctes l'histoire des Canadiens d'une part et l'histoire des Autochtones d'autre part, de sorte que cette approche peut donner à penser que l'histoire du Canada n'intègre pas les Autochtones dans le récit national en reléguant les Amérindiens et les Inuits dans un passé lointain, idéalisé, voire folklorique.

Pour la seconde partie de cette séance, Camille Violette nous présente au préalable les quatre musées sélectionnés pour leur représentativité (Allemagne, Finlande, Danemark et États-Unis). Si Camille Violette n'a plus besoin d'être présentée puisque c'est elle qui a coordonné les relations avec chacun des conférenciers, il me semble cependant essentiel de rappeler qu'elle a complété en 2014 un diplôme de master Communication interculturelle et muséologie dans l'Europe rénovée (CIMER) de l'université Paris IV Sorbonne. Elle a donc acquis une vision globale de la problématique puisqu'elle a consacré son mémoire de master 2 à la muséographie des musées de chasse en Europe et a rédigé plusieurs articles portant sur la relation de l'homme à la nature.

Pour terminer cette séance, le comité scientifique a sollicité la contribution de François Mairesse pour commenter et partager ses réflexions à la lumière des communications.

INTRODUCTION: A COMPARATIVE PRESENTATION OF MUSEUM INTERPRETATION OF HUNTING AND MUSEOGRAPHIC CHOICES IN EUROPE AND AMERICA YVES BERGERON

We have chosen, for this fourth and last session, to look in parallel at two separate traditions related to the presentation of hunting in museums, in Europe and North America. In the first part, Marie-Ève Goulet and Vanessa Héту will examine the specific North American museum landscape, where museums dedicated specifically to hunting are rare, if not non-existent, but where the topic is extensively represented in the permanent exhibitions that tell the story of the nation. This paradox does reveal, however, a different relation to nature and to the national cultural history. In the second part, we have organized a panel discussion which aims to showcase a few European museums that are considered models of their kind. Camille Violette will present the German hunting and fishing museum in Munich, Germany (*Deutsches Jagd- und Fischereimuseum*), the Finnish Hunting Museum in Riihimäki, Finland (*Suomen Metsästysmuseo*), the Museum of Hound and Hunting North America, in Leesburg, Virginia (USA), and the Danish Hunting and Forest Museum in Hørsholm, Denmark (*Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum*).

After having listened to the presentations made yesterday and this morning, I would like to venture a theory about the relative absence of hunting museums in Canada and, farther afield, in the United States. There is a paradox in the fact that there are virtually no museums dedicated to hunting, while the theme is implicitly addressed in all the continent's history and social history museums. As aptly demonstrated by Marie-Ève Goulet and Vanessa Héту, the practice of hunting is deeply rooted in North American culture, and is still very much alive, so much so that it could be considered as intangible cultural heritage. And so alive that there is nothing to warrant a "past heritage" designation, nor its conservation or showcasing, since the practice is not under threat nor decried as is sometimes the case in Europe.

Furthermore, nature museums form a very well structured category unto themselves: Yellowstone National Park was established by the U.S. Congress as early as 1872, while Canada established Banff National Park in western Canada's Rocky Mountains. Those two events were the first steps in the founding of the Parks Canada and U.S. National Parks Service networks.

It is also worthy of note that these first initiatives aimed at preserving swathes of nature (fauna, flora and landscapes being deemed to represent fragile ecosystems) came when the American Indian wars had ended, and when the indigenous peoples and Métis of the Canadian West ended up in reserves. There can be no doubt that this was tantamount to the appropriation, albeit symbolic, of natural areas that contributed to creating an American perspective. These natural spaces were becoming threatened by industrialization, and by the

shifting westwards of new settlers. A choice was made to protect nature and thus conserve wildlife, which sent out a clear signal against hunting, a philosophy which runs counter to showcasing and developing hunting.

Marie-Ève Goulet is a doctoral student in museology and heritage at UQÀM (*Université du Québec à Montréal*), where she is also a lecturer in museology, and is Head of internships. Her primary interest is in collectors in the context of the Canadian museum network. The title she has chosen for her presentation translates as: “Presence and absence: exhibitions on the theme of hunting and hunting museums in the Canadian context”. She specifically focuses on the distinctive elements of North American history, and most notably on the adaptation and blending of knowledge between Europeans and Native peoples once the colonial period began. Since history and social history museums are very present in the museum landscape, Ms Goulet examined the way the preservation of wildlife is represented in museums. She demonstrates that while the institutions give pride of place to hunting and fishing in their historic sections, Canada does not boast a museum that is specifically dedicated to the theme. This paradox is telling of the relationship that North American have with hunting.

Picking up on Ms Goulet’s paper, Vanessa Héту will provide an additional perspective on “Displaying Amerindian and Inuit hunting in Canadian national museums”, an analysis based on four important social history museums in Canada. Vanessa Héту received a first degree in anthropology, and as part of her Master’s degree in museology, she did an internship at the Vancouver Museum of Anthropology. She will demonstrate how hunting in Canada is traditionally associated with the lifestyle of the First Nations (formerly known as “Indians”) and Inuit. She provides a comparative analysis of the way indigenous hunting is represented in Canada’s four most significant social history museums, i.e. the Canadian Museum of History (a National Museum of Canada) in Gatineau, Québec’s *Musée de la Civilisation*, Toronto’s Royal Ontario Museum, and the UBC Museum of Anthropology in Vancouver. She examines what these four major social history museums say about hunting through the narrative of Canada’s history that is offered to visitors via their permanent collections. I would like to draw your attention on an important point. The Canadian Museum of History and the *Musée de la Civilisation* in the city of Quebec both present two parallel and thus separate exhibitions on the history of Canadians on the one hand, and the history of Native peoples on the other. This might be construed as suggesting that Canadian history does not incorporate the Aboriginal peoples in the national narrative, the latter being relegated to a distant, idealized past, bordering on folklore.

In the second part of the session, Camille Violette will introduce the four museums selected for their representativeness (Germany, Finland, Denmark and the USA). While Camille Violette no longer needs to be introduced, since she coordinated contacts with all of the speakers, I do believe it is crucial to mention that in 2014, she completed a Master’s degree in Intercultural Communication in a Renewed Europe at *Université Paris IV Sorbonne*. She therefore has a very broad perspective on the issues at hand, as is reflected in her dissertation on European hunting museums and their museographic choices, as well as in the articles she has written on man’s relation to nature.

To end the session, our scientific committee asked François Mairesse to offer his comments and share his views on this session’s presentations.

PRÉSENCE ET ABSENCE : LES EXPOSITIONS À CARACTÈRE CYNÉGÉTIQUE ET LES MUSÉES DE LA CHASSE DANS LE CONTEXTE CANADIEN

MARIE-ÈVE GOULET

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

L'histoire canadienne récente révèle l'adaptation et le métissage des savoirs, lorsqu'il s'agit d'aborder le rôle joué par les peuples amérindiens lors de l'arrivée des explorateurs européens. Cet aspect historique est grandement valorisé par les musées de société et les institutions dédiées à la protection de la flore et de la faune. Si ceux-ci accordent une place prépondérante aux liens développés par le biais de la chasse et de la pêche entre ces deux protagonistes, comment s'explique alors l'absence de musées traitant uniquement de sujets cynégétiques au Canada ? L'omniprésence de ces pratiques sur ce territoire – aujourd'hui considérées comme des activités sportives, voire démocratiques – n'impose pas le recul nécessaire à leur processus de muséalisation. Il est donc important de s'interroger sur les autres facteurs qui entourent cette absence dans ce contexte.

Modern Canadian history reveals adaptation and crossbreeding knowledge when one addresses the role of the American Indians at the arrival of the European explorers. This historical aspect is extensively developed in Society museums and institutions dedicated to flora and fauna conservation. They both place great emphasis on the links developed between the Indians and the European explorers through hunting and fishing. In this context, how can we explain the absence of museums specifically dedicated to hunting in Canada? These practices are widespread on the territory and nowadays considered as sport activities if not democratic activities and as such do not provide the necessary distance for the process of museumizing. It is therefore important to inquire about the other underlying factors surrounding this absence.

À PROPOS DE MARIE-ÈVE GOULET



Marie-Ève Goulet est candidate au doctorat en muséologie, médiation, patrimoine à l'université du Québec à Montréal (UQÀM) sous la supervision d'Yves Bergeron, professeur de muséologie et patrimoine (UQÀM). Ce doctorat s'inscrit dans la suite logique de son parcours académique qui allie l'histoire de l'art (B.A.) et la muséologie (M.A.). Ses intérêts de recherche portent principalement sur la figure du collectionneur et ses liens avec l'institution muséale. À ce titre, à l'automne 2014, elle a enseigné le séminaire « Collections et conservation » à la maîtrise en muséologie de l'UQÀM.

Marie-Ève Goulet is a PhD candidate in Muséologie, médiation, patrimoine at the Université du Québec à Montréal (UQÀM) under the supervision of Mr Yves Bergeron, professor of museology and heritage (UQÀM). Her PhD research is consistent with her academic background that connects art history (B.A.) and museology (M.A.). Her research focuses mainly on collectors and their relations with museums. It was the subject of the seminar she conducted in autumn 2014, Collections et conservation, for the Master's degree in museology at UQÀM.

L'INTERVENTION

L'ambivalence du titre de cette communication est intentionnelle. La tension induite par ces termes illustre bien les considérations entourant la chasse en tant que pratique et sujet d'exposition. Comment pouvons-nous interpréter à la fois la présence et l'absence de ce sujet ? D'une part, une présence laisse présager la familiarité ou le commun de cette thématique. Son absence, au contraire, souligne plutôt un vide ou un manque à combler. Toutefois, une surreprésentation d'un thème comme celui-ci peut-elle contribuer à sa perte d'intérêt ou à sa négligence ? À l'inverse, l'absence de ce sujet est-elle l'indice de son assimilation au domaine du commun ? Je me suis attardée sur ces questionnements en abordant particulièrement la présence des expositions à thème cynégétique dans les institutions muséales¹ canadiennes, mais aussi l'absence de musées arborant officiellement ces mêmes thématiques. Tout d'abord, je ferai état du réseau muséal canadien, dont les particularités permettront ensuite de faire des rapprochements intéressants entre le contexte historique de la Nouvelle-France et l'omniprésence de la chasse et de la nature. Les constats qui émergeront de cet historique seront associés à certaines muséographies d'institutions muséales canadiennes. Enfin, l'absence de ce type de musée sera analysée à la lumière de certaines notions muséologiques.

ÉTAT DU RÉSEAU MUSÉAL CANADIEN

Le Canada est un vaste pays, composé de dix provinces et de trois territoires. Ses différentes régions possèdent leur caractère propre, tout en partageant également une identité canadienne. Les institutions muséales contribuent notamment à la valorisation de l'identité et des trajectoires particulières de chaque région. Au Canada, nous comptons un peu plus de 2 234 institutions muséales liées au patrimoine². À cet égard, il est intéressant d'analyser plus particulièrement la province du Québec qui représente 18 % de ce réseau avec près de 420³ institutions. Le réseau muséal québécois est constitué à 61,7 % de lieux d'interprétation et de musées liés à l'histoire, l'ethnologie et l'archéologie⁴. En 2013, cette province a accueilli 14,2 millions de visiteurs, dont 45 % des entrées⁵ sont associées à cette même catégorie d'institutions. Ces données sont d'une importance particulière, puisque la thématique de la chasse est introduite au sein de ces institutions par la commémoration de la Nouvelle-France, dont l'histoire et les traditions s'incarnent dans la culture québécoise. Le Canada s'est d'abord forgé au rythme de l'évolution des villes de Québec et de Montréal, où nous retrouvons aujourd'hui des institutions muséales influentes conservant des témoins matériels et immatériels propres aux identités québécoise et canadienne. Naturellement liée à la découverte et au développement du territoire, la chasse est particulièrement représentée au sein des collections et des expositions de ces institutions.

BREF HISTORIQUE

À leur arrivée au Canada au XVI^e siècle, les explorateurs européens ont révélé l'existence d'un continent impressionnant⁶ dont la nature était riche et giboyeuse⁷. Différents peuples amérindiens habitaient et exploitaient déjà les ressources de ces terres en poursuivant des habitudes de subsistance acquises et léguées depuis des millénaires par leurs ancêtres⁸. Ces peuples de chasseurs-cueilleurs possédaient aussi de nombreuses connaissances sur ce territoire, sa faune et sa flore. Ils vivaient au rythme des saisons, laissant ces variations naturelles guider leurs activités, dont la chasse, la pêche et l'agriculture. Les Amérindiens ont joué un rôle important dans l'adaptation des Européens à leur nouveau mode de vie. Devant les réalités géographiques et problématiques climatiques de la Nouvelle-France, les colons durent notamment faire l'apprentissage de différentes techniques de chasse et de pêche, calquées sur celles des peuples autochtones, afin d'assurer leur survie. C'est d'ailleurs autour de ces activités que s'est organisée la première forme de vie sociale entre ces deux groupes d'individus⁹. Grâce à cette socialisation, les Amérindiens ont acquis des outils sophistiqués et fonctionnels pour la chasse et, en contrepartie, les Européens ont enrichi leurs connaissances sur le territoire, le gibier et la flore^{10 11}.

Malgré tout, une période de transition a été nécessaire afin de permettre aux colons de s'adapter à leur nouvelle réalité. La chasse est l'une des pratiques intégrées à ce nouveau mode de vie pour assurer la protection, la subsistance et la survie économique¹² des colonies. Par conséquent, le port de l'arme était valorisé, autorisant ainsi toute personne en âge d'en faire usage. Les nouveaux habitants ont aussi acquis le droit de chasser librement en devenant propriétaire d'une terre, contrairement à leurs compatriotes du Vieux Continent, où ce privilège était accordé aux seigneurs¹³. Le troc d'armes contre des fourrures avec les Amérindiens est devenu un commerce important à la fin du XVIII^e siècle¹⁴. Celui-ci s'est rapidement révélé lucratif, incitant plusieurs hommes à devenir coureurs des bois, comme l'était le tiers de la population masculine adulte¹⁵. Ce métier, qui alliait intimement l'homme à la nature dans une quête d'aventure et de liberté, est même devenu une figure emblématique de l'époque et a forgé l'identité des habitants de la Nouvelle-France. Le gibier constitue un complément alimentaire appréciable ainsi qu'un revenu d'appoint non négligeable¹⁶, de sorte que les Canadiens deviennent de fervents amateurs de chasse.

Néanmoins, l'engouement autour de la chasse se présente aussi sous le signe de l'excès. La Nouvelle-France, devenue une destination reconnue pour ses conditions de chasse¹⁷ exceptionnelles et l'abondance de son gibier, est mise à rude épreuve face au nombre croissant de chasseurs. Une chasse excessive mène même à la diminution critique de certains gibiers. Dès le milieu du XIX^e siècle, on note l'apparition de groupes de chasseurs militant pour la protection des terres et des espèces. Le gouvernement du Québec leur emboîte le pas en adoptant une loi sur la chasse et en nommant des gardes-chasse afin de contrer le braconnage sur son territoire¹⁸. Pour l'État, le gibier représente une richesse, voire un trésor public¹⁹. Il devenait impératif de sauvegarder le caractère sauvage de ces terres que le gouvernement utilise pour développer le tourisme sportif, alors en plein essor. Vers la fin du XIX^e siècle, plusieurs groupes de chasse privés apparaissent, obtenant dès lors du gouvernement des privilèges leur donnant accès aux zones protégées de chasse et de pêche. À la fin des années 1970, une loi sur les parcs est adoptée afin de créer respectivement un réseau de parcs naturels et de réserves, dédiés à la sauvegarde des ressources naturelles et à l'encadrement de la chasse et de la pêche²⁰. Au même moment, le gouvernement canadien a lui aussi mis en place des initiatives en lien avec la protection du territoire. Il crée dès 1911 son propre réseau de parcs nationaux dans le but de préserver les lieux significatifs de l'histoire du pays et de permettre aux Canadiens de « renouer avec leur patrimoine, de même qu'avec la faune, les paysages et les cours d'eau qui constituent l'essence même du Canada²¹ ». Par la suite, en 1930, ce même gouvernement adopte une loi sur les parcs nationaux afin d'encadrer ces lieux, de les entretenir et d'en léguer un héritage durable.

Ce bref historique permet d'identifier quelques constats qui confirment l'importance de la chasse et de la nature dans la culture canadienne. Certaines de ces considérations s'incarnent même dans la muséographie de plusieurs expositions d'institutions muséales québécoises et canadiennes.

Tout d'abord, l'intervention des gouvernements dans la législation de la chasse et de la nature confirme l'importance de ces deux éléments. Cette prise de conscience marque une volonté d'encadrer ce patrimoine naturel. Les gouvernements l'utilisent en effet comme une façon de valoriser l'identité canadienne en insistant sur la protection et la diffusion de ce patrimoine. Par le biais des réseaux officiels de lieux historiques, de centres d'interprétation ainsi que des parcs naturels et des réserves fauniques, la chasse est intégrée à un discours institutionnalisé. Le territoire, ses ressources et les pratiques qui y sont liées sont intégrés à l'histoire de la nation et deviennent des attributs fondamentaux de l'identité canadienne. Le lieu historique national du Commerce-de-la-Fourrure-à-Lachine (Parcs Canada), situé à Montréal, est un exemple de l'intégration des thèmes cynégétiques à un discours officiel. Celui-ci nous permet également d'analyser la figure du coureur des bois²², qui se révèle une représentation majeure



Fig. 1 Lieu historique national du Commerce-de-la-Fourrure-à-Lachine (Parcs Canada), Montréal
Exposition permanente sur l'apogée du commerce des fourrures
Photographie Marie-Ève Goulet

avec la présence d'un guide. Il y a donc ici une volonté clairement énoncée d'associer le discours de l'institution à une expérience vécue par le visiteur²⁴ (fig. 1).

La chasse dans le contexte canadien a aussi été influencée par le métissage des savoirs des Premières Nations et des Européens. Cette alliance est également valorisée par les expositions des musées de société. À ce titre, le musée de la Civilisation, musée d'État localisé dans la ville de Québec, demeure un lieu de référence. Son exposition permanente intitulée « Le temps des Québécois » traite de l'histoire de la province, de la fondation de la Nouvelle-France au début du XXI^e siècle. Au cœur de ce parcours historique, des archives, des vidéos, des témoignages audio et des artefacts se côtoient. Dès l'entrée de l'exposition, on aborde



Fig. 2 Musée de la Civilisation, Ville de Québec
Exposition permanente « Le temps des Québécois »
Photographie Marie-Ève Goulet

l'époque de la colonisation et de l'occupation du territoire. Cette section importante présente les moments marquants de l'arrivée des Européens sur le territoire canadien, mais aussi leurs premiers contacts avec les peuples autochtones. Le discours de cette exposition mise sur la relation étroite entre ces colons et les Amérindiens, par leur coopération et leurs échanges. La chasse est tout d'abord associée aux Autochtones, à laquelle se greffent progressivement des artefacts européens. L'une des vitrines reflète ce métissage des pratiques : nous y retrouvons un canot suspendu, un toboggan miniature, un coussinet frontal de portage, une gamelle, un sac à feu, des raquettes à neige, un chaudron, un fer de hache et un fusil de traite (fig. 2). Cet agencement met en évidence cette alliance qui a favorisé la formation

de nouvelles pratiques et coutumes propres aux habitants de la colonie.

Enfin, ce lien particulier qui unissait l'habitant à la nature, qui est un thème majeur, est également représenté par certaines muséographies. Même s'il ne se définit pas comme un musée d'histoire ou un lieu d'interprétation en histoire, ethnologie ou archéologie, le Musée des beaux-arts de Montréal introduit lui aussi ce thème central de la culture québécoise dans la mise en espace de sa collection d'œuvres d'art canadiennes et québécoises. L'une des expositions permanentes, « Les identités fondatrices », traite du contexte des années 1700 à 1870 au Canada. Le pluriel associé au titre de cette exposition énonce clairement que l'identité canadienne a émergé de l'alliance de deux groupes, les Premières Nations et les Européens. La muséographie et l'agencement visuel de cette salle soulignent d'ailleurs cette idée d'union, d'échanges et d'influences. Les objets et œuvres d'art qui se côtoient vont de la peinture paysagiste à la sculpture naïve, en passant par des portraits, des artefacts et des œuvres d'art autochtones. Les couleurs et dispositifs d'exposition, dont certains ont été créés à partir de matériaux naturels, tendent à évoquer ce contexte de vie particulier, au cœur de la nature (fig. 3).



Fig. 3 Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), Montréal
Pavillon Claire et Marc Bourgie d'art québécois et canadien
Exposition « Les identités fondatrices »
Photographie Marc Cramer

Ainsi, en regard à ce qui précède, nous pouvons dire que la chasse est intégrée à l'histoire du Canada et devient même omniprésente dans son discours officiel. Cette pratique est également transposée au sein d'expositions qui commémorent le Canada, ses coutumes et son identité.

Toutefois, en considérant l'importance de cette pratique au cœur de l'histoire canadienne et de la place prépondérante qu'elle occupe dans les expositions qui traitent de celle-ci, comment pouvons-nous expliquer l'absence de musées de la chasse au Canada ?

Avant tout, il est important de faire le point sur cette pratique. Les conditions de vie au Canada s'étant grandement améliorées²⁵ depuis la fondation de la colonie, la chasse a perdu graduellement sa vocation initiale. Elle ne fait plus vraiment l'objet d'un commerce²⁶ et ne représente plus un revenu d'appoint, se transformant alors en une activité sportive et un loisir accessible. Cette pratique est même devenue une activité de socialisation²⁷, un moment de rencontre pour des amis ou les membres d'une famille. Malgré cette transformation, les savoir-faire et les connaissances relatifs à la chasse ne se sont pas perdus. Il existe même des programmes de mentorat qui jumellent des chasseurs d'expérience à des débutants²⁸. Ceux-ci se communiquent des techniques traditionnelles qu'ils juxtaposent à des outils contemporains. Ces chasseurs considèrent que les savoirs indispensables à ce sport sont une initiation aux lois et aux règles de la nature, et qu'ils favorisent aussi le développement d'une conscience écologique²⁹.

Compte tenu de ce qui précède, il ne fait aucun doute que la chasse reste bien vivante dans la culture canadienne, de sorte qu'elle apparaît aujourd'hui comme un patrimoine matériel et immatériel³⁰. Elle repose sur un lot de savoirs hérités de génération en génération et sur certaines pratiques traditionnelles qui sont toujours actuelles. Nous pouvons aussi affirmer que la chasse représente une pratique sociale importante au Canada. Elle demeure une forme de rituel dicté par les saisons et prenant place dans des lieux déterminés, structurant ainsi ponctuellement l'existence de groupes d'amateurs³¹. Néanmoins, pourquoi la chasse, par son patrimoine matériel et immatériel, n'est-elle pas véritablement patrimonialisée ou muséalisée ? Cette absence s'explique par le caractère actuel de cette pratique, qui met en lumière différentes problématiques liées au domaine muséal. Dans un premier temps, une part de la réponse à ce questionnement fait appel au processus même de patrimonialisation. Celui-ci serait en fait une réaction face à une perte imminente³². Le vide ainsi créé par la disparition de l'élément concerné générerait alors un besoin de sauvegarde et de mémorisation de celui-ci. Dans le cas présent, la chasse, tant au niveau de ses savoirs et de sa pratique, n'est pas menacée. D'ailleurs, telle que nous l'avons mentionnée, cette activité s'est même renouvelée et est toujours vivante dans la culture nord-américaine. De ce fait, aucun sentiment d'urgence ne motive la patrimonialisation de cette pratique. Par ailleurs, les musées conservent les objets emblématiques de leur nation, qui ont une forte connotation identitaire³³. Ils sont ainsi porteurs de cette culture commune et en font la diffusion. À cet effet, il serait essentiel de conserver les traces matérielles et immatérielles de la chasse, qui est représentative des Canadiens. En effet, la chasse, par son aspect social, a forgé des traits de caractère que l'on retrouve encore aujourd'hui chez les habitants de ce pays, particulièrement chez les Québécois³⁴. Toutefois, dans l'éventualité où la chasse serait muséalisée, il serait difficile de procéder à une sélection d'objets issus de cette pratique,

qui est toujours actuelle. La problématique de la collection des objets contemporains pose ici d'importants questionnements aux historiens, ethnologues et muséologues. Traditionnellement, les objets introduits au musée doivent être consacrés par le temps. Ce processus de sélection implique que les éléments porteurs d'une valeur patrimoniale seront naturellement préservés. Toutefois, la chasse contemporaine est l'alliance de techniques, d'outils et de savoirs anciens et actuels. Comment s'assurer que ce que nous collectionnons aujourd'hui sera toujours représentatif de cette pratique dans l'avenir ? Ces questionnements autour du collectionnement des objets contemporains font partie des dilemmes actuels de la muséologie. C'est pourquoi il est important de souligner que le choix des objets ne constitue pas un geste anodin. En effet, comme le mentionne Zbyněk Stránský, un objet *de* musée n'est pas seulement un objet *dans* un musée³⁵. Il est porteur d'histoires, et le rôle du musée est d'en saisir les sens et de le contextualiser adéquatement par ses recherches et ses expositions. Dans le cas présent, en plus de se questionner sur le choix à faire parmi les objets, il faut également s'interroger sur le discours associé à ces objets. Puisque la chasse est démocratique, liée à la culture populaire, devrions-nous permettre à ses amateurs de prendre part à l'élaboration de ce discours ? Le musée peut-il encore prétendre « au monopole de la parole légitime³⁶ » ?

Enfin, en considérant que la chasse témoigne d'une culture vivante, la muséalisation de celle-ci risque-t-elle d'en figer l'essence ? Comme nous l'avons souligné précédemment, la chasse actuelle demeure une activité de socialisation, propice aux échanges. Cet aspect intangible peut difficilement être reproduit ou simulé à l'intérieur d'une exposition. Par le fait même, par quels moyens pouvons-nous mettre en espace une pratique de ce type ? Bien sûr, il existe un grand nombre de dispositifs d'exposition qui exposent l'immatériel de façon concrète, mais l'esprit d'échange et de rassemblement qui est si représentatif de la chasse serait-il mis en valeur ? Conséquemment, cette pratique serait-elle dénaturée par sa mise en exposition ?

Au terme de cette courte analyse, nous pourrions conclure que l'absence de musée de la chasse dans le contexte canadien s'explique par le caractère vivant de cette pratique. Toutefois, il n'est pas impossible d'introduire la chasse au musée. À cet égard, le premier musée du Canada, fondé en 1824, était un musée d'histoire naturelle³⁷. À l'image d'un chasseur collectionneur, Pierre Chasseur a constitué une collection de spécimens naturalisés où l'on peut apercevoir l'animal dans un diorama rappelant son mode de vie³⁸. Ce musée ferma ses portes en 1836, mais il sera suivi par de nombreuses institutions. Ce type de musée et de collection témoigne même de l'histoire de la muséologie au Canada. En effet, l'intérêt pour les sciences naturelles a favorisé la multiplication de cabinets de spécimens naturalisés dans les universités et les collèges au Canada au XIX^e siècle. La grande majorité de ces collections ont disparu dans la décennie 1960 avec la nationalisation du réseau de l'éducation. La redécouverte de ces collections amorcée dans les années 1980 a permis la sauvegarde de ce patrimoine. Ce fut le cas des collections de sciences naturelles de l'université Laval, du séminaire de Québec et du séminaire de Sherbrooke. En guise de conclusion, une question s'impose : aujourd'hui, quelle serait l'incarnation possible de la chasse au musée dans ce contexte canadien ? À mon avis, un écomusée semblerait être le type d'institution muséale le mieux adapté pour mettre en valeur la vitalité de cette pratique, pour établir une relation de proximité avec sa communauté d'adeptes et même avec les non-initiés. Ainsi, cette institution tiendrait compte de la contemporanéité de cette pratique tout en témoignant de son histoire, qui est à la source de la culture canadienne, et permettrait de valoriser son contexte naturel. Cet écomusée de la chasse permettrait aussi la participation de ses amateurs en devenant un lieu d'échange, où ils seraient invités à s'inclure à son discours. Cette institution pourrait ainsi mettre en valeur à la fois le patrimoine matériel et immatériel de la chasse, permettant alors au public d'en saisir l'essence, sans la dénaturer.

NOTES

1. Le terme « institution muséale » englobe les musées, les lieux d'interprétation et les centres d'exposition.
2. Canada, gouvernement du Canada, *Enquête du gouvernement du Canada sur les établissements du patrimoine* [Document PDF], 2011, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.pch.gc.ca/fra/1413470724735>.
3. Y. Bergeron et G. Cardinal, « Institutions muséales », in *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 1 : Premier regard*, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2006, p. 48.
4. *Ibid.*
5. Observatoire de la culture et des communications du Québec, *La Fréquentation des institutions muséales en 2012 et 2013* [Document PDF] Québec, Institut de la statistique du Québec, mai 2014, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-32.pdf>.
6. R. Litalien, J.-F. Palomino et D. Vaugeois, *La Mesure d'un continent. Atlas historique de l'Amérique du Nord*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Sillery, Éditions du Septentrion, 2007.
7. P.-L. Martin, *La Chasse au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 1990, p. 17.
8. R. Tremblay, *Les Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*, Montréal, Éditions de l'Homme, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2006.
9. P. Malouin, *Le Livre du trappeur québécois*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1976, p. 11.
10. J.-C. Dupont, « Présentation », in R. Bouchard, S. Saint-Pierre et L. Fournier, *Armes, chasse et trappage*, Québec, Cahiers du CÉLAT, n°7, p.i. août 1987.
11. À titre d'exemples, les Amérindiens se sont procuré des fusils et couteaux de chasse et les Européens des raquettes pour se déplacer sur la neige.
12. P.-L. Martin, *op. cit.*, p. 22.
13. D. Guay, *Histoires vraies de la chasse au Québec*, Montréal, VLB Éditeur, 1983, p. 12-13.
14. *Ibid.*, p. 13.
15. *Ibid.*, p. 12.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 13.
18. *Ibid.*, p. 18-19.
19. *Ibid.*, p. 20.
20. Réseau Sépaq, *Réseau - Réserves fauniques*, [s.d.] récupéré le 13 février 2015 de <http://www.sepaq.com/rf/reseau.dot>.
21. Canada, Parcs Canada, *Our Story, Notre histoire* [Document PDF], Canada, gouvernement du Canada, 2011, récupéré le 13 février 2015 de http://publications.gc.ca/collections/collection_2012/pc/R62-418-2011.pdf.
22. G. Hébert-Germain, *Les Coureurs des bois. La saga des Indiens blancs*, Montréal, Libre expression, 2003.
23. Parcs Canada, *Lieu historique national du Canada du Commerce-de-la-Fourrure-à-Lachine. Plan directeur* [Document PDF], Canada, Parcs Canada, octobre 2007, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/qc/lachine/plan.aspx>.
24. Parcs Canada s'inspire du concept d'interprétation développé par Freeman Tilden dans le réseau des parcs aux États-Unis, à la fin des années 1950.
25. P.-L. Martin, *op. cit.*, p. 160.
26. P. Malouin, *op. cit.*, p. 11.
27. P.-L. Martin, *op. cit.*, p. 165.
28. Fédération québécoise des chasseurs et pêcheurs, *Mentorat. Chasse, pêche et piégeage*, 2015, récupéré le 13 février 2015 de <https://mentoratcpp.com>.
29. P.-L. Martin, *op. cit.*, p. 182.
30. Collection de films documentaires du cinéaste Arthur Lamothe sur la chasse au Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

31. Unesco, *Pratiques sociales, rituels et événements festifs*, [s.d.] récupéré le 13 février 2015 de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00055>.
32. B. Schiele, « Introduction. Jeux et enjeux de la médiation patrimoniale », in B. Schiele (dir.), *Patrimoines et identités*, Québec, Éditions Multimondes, Québec, Musée de la civilisation, 2002, p. 9.
33. Y. Bergeron, « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales », in A. Charbonneau et L. Turgeon (dir.), *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010, p. 149.
34. P. Malouin. *op. cit.*, p. 11.
35. F. Mairesse, « Muséalisation », in A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251.
36. B. Schiele, *op. cit.*, p. 3.
37. Pierre Chasseur a fondé ce musée sur le modèle du musée de Charles Willson Peale, à Philadelphie.
38. R. Duchesne, « Magasin de curiosités ou musée scientifique ? Le musée d'histoire naturelle de Pierre Chasseur à Québec (1824-1854) », *HSTC Bulletin : revue d'histoire des sciences, des techniques et de la médecine au Canada*, vol. 7, n° 2, (24), 1983, p. 69-70.

BIBLIOGRAPHIE

- Y. Bergeron, « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales », in A. Charbonneau et L. Turgeon (dir.), *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010, p. 149-169.
- Y. Bergeron et G. Cardinal, « Institutions muséales » in *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 1 : Premier regard*, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2006, p. 47-54.
- R. Bouchard, S. Saint-Pierre et L. Fournier, *Armes, chasse et trappage*, Québec, Cahiers du CÉLAT, n° 7.
- R. Duchesne, « Magasin de curiosités ou musée scientifique ? Le musée d'histoire naturelle de Pierre Chasseur à Québec (1824-1854) », *HSTC Bulletin : revue d'histoire des sciences, des techniques et de la médecine au Canada*, vol. 7, n° 2, (24), 1983, p.59-79.
- G. Hébert-Germain, *Les Coureurs des bois. La saga des Indiens blancs*, Montréal, Libre expression, 2003.
- D. Guay, *Histoires vraies de la chasse au Québec*, Montréal, VLB Éditeur, 1983.
- R. Litalien, J.-F. Palomino et D. Vaugeois, *La Mesure d'un continent. Atlas historique de l'Amérique du Nord*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Sillery, Éditions du Septentrion, 2007.
- F. Mairesse, « Muséalisation », in A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251-270.
- P. Malouin, *Le Livre du trappeur québécois*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1976.
- P.-L. Martin, *La Chasse au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 1990.
- B. Schiele, « Introduction. Jeux et enjeux de la médiation patrimoniale », in B. Schiele (dir.), *Patrimoines et identités*. Québec, Éditions Multimondes, Québec, Musée de la civilisation, 2002, p. 1-12.
- R. Tremblay, *Les Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*, Montréal, Éditions de l'Homme, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2006.
- Canada, gouvernement du Canada, *Enquête du gouvernement du Canada sur les établissements du patrimoine*, [Document PDF], 2011, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.pch.gc.ca/fra/1413470724735>.
- Canada, Parcs Canada, *Our Story, Notre histoire* [Document PDF], Canada, gouvernement du Canada, 2011, récupéré le 13 février 2015 de http://publications.gc.ca/collections/collection_2012/pc/R62-418-2011.pdf.
- Fédération québécoise des chasseurs et pêcheurs, *Mentorat. Chasse, pêche et piégeage*, 2015, récupéré le 13 février 2015 de <https://mentoratcpp.com>.

- Observatoire de la culture et des communications du Québec, *La Fréquentation des institutions muséales en 2012 et 2013* [Document PDF], Québec, Institut de la statistique du Québec, mai 2014, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-32.pdf>.
- Parcs Canada, *Lieu historique national du Canada du Commerce-de-la-Fourrure-à-Lachine. Plan directeur*, [Document PDF], octobre 2007, récupéré le 13 février 2015 de <http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/qc/lachine/plan.aspx>.
- Réseau Sépaq, *Réseau - Réserves fauniques*, [s.d.], récupéré le 13 février 2015 de <http://www.sepaq.com/rf/reseau.dot>.
- Unesco, *Pratiques sociales, rituels et événements festifs*, [s.d.], récupéré le 13 février 2015 de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00055>.

LA REPRÉSENTATION DE LA CHASSE AMÉRINDIENNE ET INUITE DANS LES MUSÉES NATIONAUX AU CANADA : REGARD SUR QUATRE MUSÉES DE SOCIÉTÉ VANESSA HÉTU

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Au Canada, la chasse est traditionnellement une composante du mode de vie des Amérindiens et des Inuits, tout en étant intimement liée à des enjeux politiques et identitaires pour ces populations. Cette communication porte sur la représentation de la chasse autochtone dans quatre musées de société nationaux : le musée canadien de l'Histoire (Gatineau), le musée de la Civilisation (Québec), le Musée royal de l'Ontario (Toronto) et le UBC Musée d'Anthropologie (Vancouver). Elle propose d'analyser le discours tenu par les différentes institutions au sujet de cette pratique et de son évolution historique.

In Canada, hunting is traditionally rooted in the way of life of American Indians and Inuits while being also intrinsically linked to political and identity-related challenges. This lecture will focus on the representation of native hunting in four national society museums: the Musée canadien de l'histoire (Canadian Museum of History) in Gatineau, the Musée de la civilisation in Québec, the Musée royal de l'Ontario (Royal Ontario Museum) in Toronto and the UBC Museum of Anthropology in Vancouver. It strives to analyze the discourses of these various institutions on hunting and their historical evolutions.

À PROPOS DE VANESSA HÉTU



Vanessa Héту est étudiante à la maîtrise en muséologie à l'université de Montréal. Titulaire d'un baccalauréat intégré en affaires publiques et relations internationales, elle possède également une formation en histoire et en anthropologie sociale et culturelle à l'université Laval. Elle s'intéresse notamment aux rapports entre les musées et leurs communautés, le musée étant conçu comme lieu d'expérience citoyenne, d'interculturalisme et de construction identitaire.

Vanessa Héту is a student in Master's degree in museology at the University of Montreal. She has a BA in public affairs and international relations. She also studies history and social and cultural anthropology at the Université Laval. She is particularly interested in the relation between museums and their communities, museums being places of citizens' experiences, of interculturalism and of identity building.

L'INTERVENTION

Au Canada, la chasse occupe une place importante au sein des institutions muséales en étant fortement ancrée dans les questions identitaires. Pour les Autochtones¹, elle peut même devenir le symbole de survie culturelle². La chasse se place ainsi au cœur d'enjeux liés à l'accès au territoire, aux revendications territoriales et à la gestion de ressources fauniques. Les musées nationaux étant chargés de représenter l'ensemble des groupes composant la nation, je propose d'exploiter la coexistence des discours leur étant liés pour mettre en lumière les dynamiques qui s'installent dans les musées afin de mieux cerner comment elles influencent le jeu des représentations. Ma démarche se déroulera en trois temps : je retracerai d'abord l'histoire des collections cynégétiques dans les musées nationaux, pour ensuite prendre appui sur quatre musées canadiens de société afin de mettre en lumière les traditions muséographiques qui influent leur représentation et, enfin, dégager les spécificités de la représentation de la chasse pratiquée par les Amérindiens et les Inuits dans ces musées.

BREF HISTORIQUE DES COLLECTIONS CYNÉGÉTIQUES DANS LES MUSÉES NATIONAUX

D'abord, un premier constat s'impose : les collections cynégétiques dans les musées nationaux canadiens concernent davantage les Autochtones. Sachant qu'ils ne représentent aujourd'hui que 3,8 % de la population canadienne³, comment expliquer cet état de fait ? Il faut dire qu'à la période des contacts, ces populations représentaient de 500 000, voire 2 millions d'individus selon de récentes études⁴. Ces nations pratiquaient la chasse de mammifères tels que le bison, la baleine et le caribou, leur procurant des ressources matérielles, alimentaires et commerciales. À leur arrivée et pendant les premiers temps de la colonie, les Européens ont également été incités à chasser afin, entre autres, de se nourrir et de se protéger. La chasse en Amérique a donc longtemps été associée à un mode de vie plutôt qu'à un privilège tel qu'il prévalait en Europe⁵. Au contact des Européens, les Autochtones sont devenus la main-d'œuvre d'un important réseau d'échanges de fourrures qui a constitué la raison d'être de la colonie jusqu'à l'essor de l'industrie du bois et de la construction navale au début du XIX^e siècle.

C'est précisément au cours de la première moitié du XIX^e siècle que se constituent les premières collections au Canada, comme celle de la Commission géologique du Canada fondée en 1842, alors que le contexte politique favorise l'expansion territoriale et l'émergence de nationalismes⁶. Avec la création de la Confédération en 1867, un grand corpus de collections ethnographiques se constitue en prévision de la disparition des cultures autochtones, décimées par les maladies et les politiques assimilatrices de l'État canadien. Des anthropologues tels que Marius Barbeau⁷ procèdent alors à un collectionnement systématique afin de documenter leurs modes de vie. Ces objets composent le fondement des collections des premiers musées nationaux comme le musée de la Commission géologique fondé en 1856, ancêtre du musée canadien de l'Histoire, le musée royal de l'Ontario en 1912, et le musée du Québec en 1933. Ces premiers musées nationaux s'efforcent de retracer l'histoire et de définir les symboles nationaux afin d'accueillir les nouveaux arrivants⁸ tout en conservant une mainmise sur les objets autochtones convoités à l'étranger⁹. Si toutefois les premières visées permettant de constituer l'histoire canadienne relèvent d'une interprétation historique et de ses domaines affiliés, les collections autochtones, elles, demeurent sous le giron des anthropologues, dans le but de démontrer leur présumé caractère primitif, ce qui encourage de fait l'assimilation de ces populations¹⁰.

À partir des années 1960, l'affirmation politique de groupes minoritaires au Canada entraîne des changements dans l'interprétation de ces collections. D'une part, un nouveau rapport à l'identité s'installe, à l'image d'une société devenue multiculturelle et mondialisée, donnant lieu aux musées de civilisation(s)¹¹. Le musée canadien des Civilisations, un musée fédéral fondé en 1989, devient une institution à l'image du multiculturalisme canadien en misant sur un discours du consensus. En contrepartie, son corolaire québécois, le musée de la

Civilisation ouvert en 1988, tend à revaloriser les groupes minoritaires¹². D'autre part, survient ce que certains auteurs comme Mauro Peressini nomment la « crise de la représentation¹³ », laissant place à une réflexion et une codification des pratiques collaboratives dans les années 1990¹⁴. Il faut mentionner toutefois que des institutions travaillaient déjà avec les communautés sources afin qu'elles aient voix sur les collections les concernant, comme le musée d'Anthropologie à Vancouver.¹⁵

Héritiers d'une tradition de collectionnement enracinée dans l'anthropologie moderne, les musées nationaux canadiens ont donc tous au fil du temps développé une muséographie collaborative prenant différentes formes selon la culture et la nature de l'institution.

LA CHASSE DANS LES EXPOSITIONS PERMANENTES DES MUSÉES NATIONAUX

Afin de comprendre comment ces collections s'articulent aujourd'hui dans l'espace muséal, j'ai choisi d'examiner les expositions permanentes de quatre musées de société, soit le musée le plus fréquenté au Canada, le musée canadien des Civilisations (MCC) à Gatineau, récemment renommé le musée canadien de l'Histoire, ainsi que trois musées sous juridiction provinciale : le musée royal de l'Ontario (ROM) à Toronto, le musée de la Civilisation de Québec (MCQ) et le UBC Musée d'Anthropologie (MOA), un musée universitaire. Précisions à leur sujet qu'entre 2012 et 2013, la fréquentation de ces musées se chiffrait à plus de 1,6 million de visiteurs pour le musée des Civilisations¹⁶, à près de 1 million pour le ROM¹⁷, à 546 000 pour le MCQ¹⁸ et à 130 000 pour le MOA¹⁹. Comme ce portrait de l'achalandage se révèle plutôt diversifié, il est intéressant de conserver ces chiffres à l'esprit puisqu'ils peuvent avoir une incidence sur la culture institutionnelle et leur discours.

Il faut également considérer que le traitement muséographique de la chasse dans ces musées diffère selon le type d'exposition, car, à l'exception du MOA, ces musées nationaux séparent toujours les collections autochtones de celles associées à l'histoire nationale où dominent les collections euro-canadiennes. Ainsi, on compte d'une part les expositions consacrées aux cultures autochtones, telles que la « Galerie Daphne Cockwell du Canada » du ROM réalisée en 2005 à l'aide de six conseillers autochtones. La galerie suit une division géographique de l'espace où plusieurs collections ethnographiques sont présentées devant des diaporamas et accompagnées de leur contexte de collectionnement. Du côté du MCC, la salle des Premiers Peuples a ouvert en 2003 après onze ans de travail de deux conservateurs, autochtone et non autochtone, et d'un comité consultatif formé de quinze Autochtones. La salle est divisée en trois zones : la première, très vivante et chargée, traite de la présence actuelle des populations autochtones au pays, une deuxième zone anthropologique aborde les modes de subsistance traditionnels dans un décor plus contextualisant, et enfin, une zone historique sur les relations avec les allochtones. Au MCQ, l'exposition « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle » ouverte en 2013 a été conçue en partenariat avec des représentants des onze nations autochtones du Québec. L'exposition débute avec une présentation de ces nations suivie d'une zone sur les modes de vie avant les contacts, puis de deux zones historiques, soit les périodes de colonisation et de décolonisation. Enfin, le MOA expose des collections relatives à la chasse dans ses réserves visibles appelées la Multiversity Gallery. Complété en 2010, cet espace a été conçu et réalisé en étroite collaboration avec les communautés sources. Davantage abordée dans ces expositions, la chasse est parfois plutôt présentée dans ses dimensions matérielle et technique comme au ROM alors que, dans d'autres, elle est dissimulée dans l'ensemble de la culture matérielle qui en est le produit²⁰ sans toutefois donner de détails sur les pratiques traditionnelles.

Du côté des salles euro-canadiennes, la présence des Autochtones se fait plus rare. Au ROM, la Galerie Sigmund Samuel du Canada réalisée en 2007 retrace les grands symboles et les origines de la nation canadienne, de l'occupation européenne à aujourd'hui, avec une mise en espace très neutre et aérée. Le MCC, quant à lui, opte pour une scénographie plus contextualisante dans la salle du Canada créée en 1989 et qui a subi quelques transformations

au fil du temps, notamment en 2007. Le visiteur est amené à réaliser un voyage à travers le temps en parcourant le Canada de la côte Est à la côte Ouest, suivant ainsi l'expansion territoriale. Enfin, au MCQ, l'exposition « Le temps des Québécois », ouverte en 2004, propose une synthèse historique ponctuée de moments marquants de la société franco-québécoise. Dans l'ensemble, ces expositions consacrées à une histoire nationale se concentrent sur l'occupation du territoire par les différents groupes ethniques nationaux. Les collections de chasse témoignent surtout du commerce des fourrures, de la chasse au bison ou du mode de vie des populations rencontrées lors d'expéditions exploratoires dans les forêts sauvages du Canada, entre autres représentées à travers la région mythologique du Nord canadien²¹.

Dans l'ensemble de ces expositions, le chasseur est cet Autre, l'Autochtone. La chasse sera traitée dans une approche historique, plus linéaire et événementielle, du côté des salles nationales, mais anthropologique dans les salles vouées aux cultures autochtones. Les musées, à l'image des changements opérés dans la discipline anthropologique²², ont dorénavant le souci d'appréhender les cultures dans leurs processus dynamiques en adoptant par exemple une approche critique.

RÉCIT(S), TERRITORIALITÉ(S) ET IDENTITÉ(S) : REGARDS SUR LA CHASSE AUTOCHTONE

Ces différentes traditions en matière de conception des expositions et de division des collections influencent grandement le discours tenu sur les collections cynégétiques. Du côté des salles canadiennes, les musées nationaux, malgré leur volonté d'être plus inclusifs, continuent de témoigner d'une identité commune à travers une narration unifiée²³. Dans cette optique, la chasse est associée à un mode de vie autochtone prisé par certains Européens. Quelques icônes de l'identité canadienne illustrent ce métissage culturel. La figure du coureur des bois²⁴ dans le module sur la traite de la fourrure présentée au musée des Civilisations en est un bon exemple. Le terme anglophone pour les désigner, « *freeman* », évoque bien la manière dont on conçoit le mode de vie de l'Amérindien « bon sauvage »²⁵. Cette idée que le nord du Canada représente un endroit sauvage où les Autochtones vivent librement en harmonie avec la nature est également reprise dans les œuvres d'Arthur Heming au ROM. Ces icônes issues de l'imaginaire collectif participent à l'idée d'une coexistence harmonieuse.

Pourtant, la chasse se trouve au cœur d'importants conflits au Canada. C'est ce qu'exprime le discours tenu par les Autochtones qui aborde plutôt les effets néfastes de la colonisation sur les pratiques culturelles et sociales liées à la chasse. La thématique de la chasse donne lieu à des interprétations divergentes qui cohabitent au sein de mêmes musées. Par exemple, dans les salles sur l'histoire nationale, le fusil européen est présenté parmi un ensemble d'objets symbolisant les échanges interculturels alors que, dans la salle des Premiers Peuples au musée des Civilisations, il renvoie plutôt à la surchasse qui a mis fin à la chasse collective dans les Plaines. Les objets cynégétiques renvoient de cette manière à différentes réalités symboliques, ce que Krzysztof Pomian identifie comme des sémiophores²⁶. Ces exemples nous démontrent qu'en faisant intervenir des locuteurs auparavant marginalisés, la muséographie collaborative permet ainsi de réunir des interprétations différentes²⁷, voire conflictuelles.

Les représentations de la chasse révèlent également différentes conceptions ontologiques et épistémologiques de la relation entre les humains et leur environnement²⁸. Du côté des expositions sur l'histoire canadienne, la chasse est présentée dans une dynamique d'exploitation du territoire et de ses ressources, reflet de la pensée moderne de diviser de manière absolue les mondes humain et non humain, le second se prêtant à la domination du premier²⁹. Présent dans chacune des expositions, l'emblème du castor représente le moteur de l'économie mercantile de la Nouvelle-France et illustre bien l'importance matérielle que l'on accorde au territoire. Dans les expositions conçues en partenariat avec les Autochtones, un des messages principaux concerne plutôt le lien particulier qu'entretiennent les sociétés de

chasseurs avec le vivant et, par extension, le territoire. On y mentionne que les Amérindiens doivent le respect aux animaux qui se laissent mourir pour eux. Le contrôle de la chasse revient à l'animal doté de libre arbitre.

Au MCQ, des témoignages expriment le dilemme entre la survie économique et la protection du territoire comme, l'explique-t-on, « les ancêtres l'ont enseigné ». Le lien au territoire est donc complexe : c'est à travers l'expérience du territoire que permet la chasse³⁰ que l'on hérite notamment des savoirs, des savoir-faire et des récits porteurs de codes moraux et de valeurs. C'est donc dire que ce lien est exprimé en matière de territorialité puisqu'il évoque les relations entretenues par ces communautés avec le territoire dans ses dimensions sociales³¹. On peut expliquer de cette manière l'omniprésence du territoire dans l'exposition du MCQ par le biais de projections, ou encore dans ces énoncés affichés dans la première zone de la salle des Premiers Peuples au MCC. Dans cet ordre d'idée, le visiteur est plus à même de comprendre l'importance du territoire dans les identités autochtones et, par conséquent, l'importance d'y avoir accès.



Fig. 1 Vitrine présentant des objets de la culture nuu-chah-nulth dans la Multiversity Gallery au UBC Musée d'Anthropologie.
Photo Vanessa Héту

Ce dernier constat nous ouvre la voie vers une réflexion sur notre lecture du patrimoine matériel cynégétique. L'aspect physique des collections sur lequel s'attardait l'anthropologie moderne demeure présent dans les expositions. Au ROM, par exemple, la vitrine sur la chasse à la baleine des Nuuchah-nulth la contextualise et en présente les bienfaits matériels. Au MOA, ces aspects ne sont pratiquement pas abordés. Le harpon de chasse à la baleine est présenté de manière à expliquer le principe central dans la culture nuu-chah-nulth selon lequel « tout n'est qu'un ». La transversalité du harpon dans cette vitrine fait référence à la connexion qui lie les mondes naturel et supranaturel³² (fig. 1). Le harpon évoque sa propre histoire et est donc, entre autres, le reflet des savoirs écologiques et du système de gouvernance. Plusieurs auteurs ont démontré dans les dernières années l'importance d'intégrer la dimension intangible aux collections³³, pouvant devenir le support pour une transmission orale de la culture, comme le soutiennent notamment James Clifford et Julie Cruikshank³⁴. Pour supporter cet aspect intangible des collections, des musées prennent des initiatives de sauvegarde du patrimoine vivant : par exemple, le MOA met un laboratoire des langues à la disposition des communautés. Le MCC organise également des ateliers pour préserver les pratiques traditionnelles. Si les musées veulent non seulement exposer, mais aussi jouer un rôle actif dans la sauvegarde et

la transmission des cultures autochtones, ils doivent par conséquent adopter des stratégies pour repenser les collections de chasse, une activité qui s'inscrit au cœur de l'identité de nombreuses populations.

En somme, la muséographie canadienne démontre que la représentation de la chasse doit s'étudier dans les dynamiques (post)coloniales propres au Canada. On remarque que les rapports aux pratiques cynégétiques changent en intégrant les perspectives de communautés non occidentales. Le récit n'est plus uniforme, il est complexe, et même conflictuel. Cela dit, il faut remarquer l'absence de dialogue entre les salles au sein des musées. C'est donc au visiteur que revient la tâche de lier les thématiques abordées dans chacune des salles. Ajoutons toutefois que la fréquentation des salles n'est pas la même. Au MCC, par exemple, la salle du Canada avait attiré 45 % plus de visiteurs que la salle des Premiers Peuples entre 2012 et 2013³⁵. Plus encore, si l'expérience canadienne d'intégrer une autre perspective nous aide à revoir nos propres catégorisations, cette coexistence des narrations permet d'avoir une attitude critique pour repenser les rapports avec le monde animal et les autres enjeux contemporains liés au territoire. Enfin, certes, la chasse en soi est un patrimoine immatériel, mais il est question ici de proposer une autre lecture du patrimoine : de le penser à travers

les savoirs liés à la terre, les langues, les savoir-être, les récits, bref, tous ces aspects de la chasse qui font de cette pratique une activité génératrice de lien social³⁶ et, donc, au cœur des identités autochtones. Ces populations ont aujourd'hui retrouvé un taux démographique similaire à celui précédant les contacts avec les Européens, mais la transmission des cultures est menacée³⁷. La question se pose : une approche plus holistique de la culture ne serait-elle pas requise afin que le patrimoine cynégétique puisse être transmis aux générations futures ? N'est-ce pas là le véritable rôle des musées : sauvegarder et transmettre cet héritage ?

NOTES

1. Le terme est employé dans la présente communication afin de désigner les populations autochtones du Canada. Tel que stipulé dans la section 35 de la Loi constitutionnelle de 1982, ces populations incluent les Inuit, les Amérindiens et les Métis. « Loi constitutionnelle de 1982 (R.-U.), constituant l'annexe B de la Loi de 1982 sur le Canada », Royaume-Uni, c. 11, 1982.
2. C. Bréda, M. Chaplier et O. Servais, « Sémantique de la survie dans le rapport au territoire », *Recherches amérindiennes au Québec* 38, n° 2-3, 2008.
3. Statistique Canada, « Population ayant une identité autochtone selon les groupes d'âge, l'âge médian et le sexe, chiffres de 2006 pour les deux sexes, pour le Canada, les provinces et les territoires - données-échantillon (20 %) », <http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-558/pages/page.cfm?Lang=F&Geo=PR&Code=01&Table=1&Data=Count&Sex=1&Age=1&StartRec=1&Sort=2&Display=Page>.
4. O. P. Dickason, *Les Premières Nations du Canada*, Québec, Éditions du Septentrion, 1996, p. 62.
5. P.-L. Martin, *Histoire de la chasse au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 20-21.
6. D. Saint-Pierre, « Politiques culturelles et patrimoines au Québec et au Canada », *Culture & Musées*, n° 9, 2007, p. 122-23.
7. C. Vodden, *Un monde en soi : 150 ans d'histoire du musée canadien des civilisations*, I. G. Dyck et musée canadien des Civilisations Gatineau (éd.), Société du musée canadien des Civilisations, 2006, p. 43.
8. D. Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 124.
9. C. Vodden, *op. cit.*, p. 20.
10. B. G. Trigger, "Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist", *Man* 19, n° 3, 1984, p. 360.
11. C. Piché, *La Matière du passé : genèse, discours et professionnalisation des musées*, Québec, Éditions du Septentrion, 2012, p. 345.
12. *Ibid.*, 344-62.
13. M. Peressini, « Anthropologie et musées. Introduction », *Anthropologie et musées* 41, n° 1, 1999.
14. A. Watremez, « Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société » in *Métamorphoses des musées de société*, D. Chevallier (éd.), Paris, La Documentation Française, 2013, p. 24.
15. A. Shelton, "A Brief History of the Museum", in C. E. Mayer and A. Shelton (ed.), *The Museum of Anthropology at the University of British Columbia*, Vancouver/Toronto/Seattle: Douglas & McIntyre/University of Washington Press, 2009, p. 9-13.
16. Société du musée canadien des Civilisations. « Rapport annuel 2012-2013 », Gatineau, 2013, p. 31.
17. ROM, « Rapport annuel 2012-2013 », Toronto, 2013, p. 14.
18. Musée de la Civilisation, « Rapport annuel 2012-2013 », Québec, 2013, p. 14.
19. MOA, "Museum of Anthropology Annual Report 2012-2013", Vancouver, 2013, p. 8.
20. D. Cunningham, "Interview with David Cunningham", par Vanessa Héту (10 décembre 2014).
21. D. Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », in J. Bouchard, D. Chartier et A. Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, université du Québec à Montréal, département d'études, 2004, p. 15.

22. S. Poirier, « Contemporanéités autochtones, territoire et (post)colonialisme : réflexions sur des exemples canadiens et australiens », *Anthropologie et Sociétés* 24, n° 1, 2000, p. 140.
23. S. Ashley, « State Authority and the Public Sphere. Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution », in S. E. R. Watson (ed.), *Museums and Their Communities*, London, Routledge, 2007.
24. Au Canada, l'expression « coureur des bois » est apparue afin de désigner ces commerçants illégaux qui, au début du régime français, ont vécu auprès des Amérindiens. J. Warwick, « Les “pays d'en haut” dans l'imagination canadienne-française », *Études françaises* 2, n° 3, 1966, p. 271 ; P.-L. Martin, *op. cit.*, p. 38.
25. J. Warwick, « Les “pays d'en haut” dans l'imagination Canadienne-Française », *Études françaises* 2, n° 3, 1966, p. 271.
26. K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15-59.
27. Y. Bergeron, « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales », in A. Charbonneau et L. Turgeon (dir.), *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010, p. 167.
28. S. Poirier, *op. cit.*, p. 141.
29. *Ibid.*, 149.
30. C. Bréda, M. Chaplier et O. Servais, *op. cit.*, p. 15.
31. Définition de territorialité telle qu'empruntée à Courville (1991) dans C. Desbiens et É. Rivard, « Géographies autochtones : développement et confluence des territorialités », *Cahiers de géographie du Québec* 56, n° 159, 2012, p. 560.
32. K. Duffek, « Correspondance avec Karen Duffek », par Vanessa Héту (31 décembre 2014).
33. V. Golding, “Making Meaning Beyond Display”, in S. H. Dudley (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London/New York, Routledge, 2010 ; L. L. Peers and A. K. Brown (ed.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, London, Routledge, 2003.
34. J. Cruikshank, “Imperfect Translations: Rethinking Objects of Ethnographic Collection”, *Museum Anthropology* 19, n° 1, 1995, p. 28.
35. Société du musée canadien des Civilisations, « Rapport annuel 2012-2013 », Gatineau, 2013, p. 31.
36. P. Kulchyski, “Hunting Stories”, in *The Culture of Hunting in Canada*, J. L. Manore and D. G. Miner (ed.), Vancouver, UBC Press, 2007, p. 25-41.
37. University of British Columbia, “Culture”, UBC, <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/culture.html>.

BIBLIOGRAPHIE

- S. Ashley, « State Authority and the Public Sphere. Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution », in S. E. R. Watson (ed.), *Museums and Their Communities*, London, Routledge, 2007.
- Y. Bergeron, « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales », in A. Charbonneau et L. Turgeon (dir.), *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010.
- C. Bréda, M. Chaplier et O. Servais, « Sémantique de la survie dans le rapport au territoire », *Recherches amérindiennes au Québec* 38, n° 2-3, 2008, p. 13.
- D. Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », in J. Bouchard, D. Chartier et A. Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, université du Québec à Montréal, département d'études, 2004, p. 9-25.
- J. Cruikshank, “Imperfect Translations: Rethinking Objects of Ethnographic Collection”, *Museum Anthropology* 19, n° 1, 1995, p. 25-38.
- D. Cunningham, “Interview with David Cunningham”, par Vanessa Héту (10 décembre 2014).
- C. Desbiens et É. Rivard, « Géographies autochtones : développement et confluence des territorialités », *Cahiers de géographie du Québec* 56, n° 159, 2012, p. 559-64.
- O. P. Dickason, *Les Premières Nations du Canada*, Québec, Éditions du Septentrion, 1996.
- K. Duffek, « Correspondance avec Karen Duffek », par Vanessa Héту (31 décembre 2014).

- V. Golding, "Making Meaning Beyond Display", in S. H. Dudley (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London/New York, Routledge, 2010.
- P. Kulchyski, "Hunting Stories", in *The Culture of Hunting in Canada*, J. L. Manore and D. G. Miner (ed.), Vancouver, UBC Press, 2007, p. 25-41.
- « Loi constitutionnelle de 1982 (R.-U.), constituant l'annexe B de la Loi de 1982 sur le Canada », Royaume-Uni, c. 11, 1982.
- P.-L. Martin, *Histoire de la chasse au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1980.
- MOA, "Museum of Anthropology Annual Report 2012-2013", Vancouver, 2013.
- Musée de la Civilisation. « Rapport annuel 2012-2013 », Québec, 2013.
- L. L. Peers and A. K. Brown (ed.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, London, Routledge, 2003.
- M. Peressini, « Anthropologie et musées. Introduction », *Anthropologie et musées* 41, n° 1, 1999, p. 3-12.
- C. Piché, *La Matière du passé : genèse, discours et professionnalisation des musées*, Québec, Édition du Septentrion, 2012.
- S. Poirier, « Contemporanéités autochtones, territoire et (post)colonialisme : réflexions sur des exemples canadiens et australiens », *Anthropologie et Sociétés* 24, n° 1, 2000, p. 137-53.
- K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- ROM, « Rapport annuel 2012-2013 », Toronto, 2013.
- D. Saint-Pierre, « Politiques culturelles et patrimoines au Québec et au Canada », *Culture & Musées*, n° 9, 2007, p. 121-40.
- A. Shelton, "A Brief History of the Museum", in C. E. Mayer and A. Shelton (ed.), *The Museum of Anthropology at the University of British Columbia*, Vancouver/Toronto/Seattle: Douglas & McIntyre/University of Washington Press, 2009, p. 9-13.
- Société du musée canadien des Civilisations. « Rapport annuel 2012-2013 », Gatineau, 2013.
- Statistique Canada, « Population ayant une identité autochtone selon les groupes d'âge, l'âge médian et le sexe, chiffres de 2006 pour les deux sexes, pour le Canada, les provinces et les territoires - données-échantillon (20 %) », <http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-558/pages/page.cfm?Lang=F&Geo=PR&Code=01&Table=1&Data=Count&Sex=1&Age=1&StartRec=1&Sort=2&Display=Page>.
- B. G. Trigger, "Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist", *Man* 19, n° 3, 1984, p. 355-70.
- University of British Columbia, "Culture", UBC, <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/culture.html>.
- C. Vodden, *Un monde en soi : 150 ans d'histoire du musée canadien des civilisations*, I. G. Dyck et musée canadien des Civilisations Gatineau (éd.), Société du musée canadien des Civilisations, 2006.
- J. Warwick, « Les "pays d'en haut" dans l'imagination canadienne-française », *Études françaises* 2, n° 3, 1966, p. 265-93.
- A. Watremez, « Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société » in *Métamorphoses des musées de société*, D. Chevallier (éd.), Paris, La Documentation française, 2013, p. 21-34.

LA CHASSE AU(X) MUSÉE(S) : DESCRIPTION DES MUSÉES REPRÉSENTÉS À LA TABLE RONDE

CAMILLE VIOLETTE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Les musées qui traitent de la chasse sont difficiles à classer en raison du caractère composite de leurs collections. Ils doivent s'adapter aux évolutions des représentations de la chasse, des chasseurs et de la nature. De ce fait, ils contribuent également à cette transformation des représentations. Quelle est la réalité de ce patrimoine immatériel selon les aires géographiques considérées ? L'histoire de la chasse et du droit qui lui est attaché sont propres à chaque société. Dans ce contexte contrasté, les musées doivent opérer une restructuration. Peut-on néanmoins repérer des problématiques analogues permettant d'envisager collectivement des solutions ?

Because they have miscellaneous collections, it is difficult to classify hunting museums. They adapt and participate to the population's conception of hunting, hunters and nature. Conversely, they build these representations. What is the materiality of this intangible heritage across geographic areas? Various conceptions exist according to the history and the right of hunting in the different societies. In this context many hunting museums are now restructuring. Are these restructuration issues similar for each of those museums?

À PROPOS DE CAMILLE VIOLETTE



Camille Violette est chargée de projet au musée de la Chasse et de la Nature depuis 2013. Après une double licence en anglais et histoire à l'université de Rouen, elle obtient en 2014 un diplôme de master communication interculturelle et muséologie dans l'Europe rénovée (CIMER) de l'université Paris IV Sorbonne. Elle a rédigé son mémoire de master 2 sur la muséographie des musées de chasse en Europe : « La chasse au(x) musée(s) », ainsi qu'un article paru dans la revue russe *Stephanos*. Elle a rédigé plusieurs articles portant sur la relation de l'homme à nature en privilégiant l'analyse comparée entre différentes aires culturelles.

Camille Violette has been Project Manager at the Musée de la Chasse et de la Nature (Museum of Hunting and Nature) since 2013. After a double degree in English Philology and History at the Université de Rouen, she obtained a Master's degree, in 2014, on Communication interculturelle et muséologie dans l'Europe rénovée at the Université Paris IV Sorbonne. She wrote her dissertation on European hunting museums: "La chasse au(x) musée(s)" ("Hunting (hunting) museums") as well as an article published in the Russian review Stephanos. She wrote several other articles on the relation between people and nature emphasizing comparative analysis between different cultural areas.

L'INTERVENTION

Cet article présente succinctement quatre musées de chasse dont les représentants participent à la table ronde. Le *Deutsches Jagd- und Fischereimuseum* (musée de la Chasse et de la Pêche), à Munich en Allemagne, le *Suomen Metsästismuseo* (musée de la Chasse) à Riihimäki en Finlande, *The Museum of Hound & Hunting North America* (musée de la Chasse à courre) à Leesburg en Virginie aux États-Unis et le *Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum* (musée de la Chasse et de la Sylviculture), situé à Hørsholm au Danemark.



Carte des musées de chasse dans le monde. Leurs références peuvent être consultées dans l'article « La chasse au(x) musée(s) » (C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », in *Stephanos*, n° 9, 2015, p. 116-126 <http://www.stephanos.ru/index.php?cpub=213>

Réalisation de l'auteur

VUE D'ENSEMBLE

Les musées de chasse sont un phénomène principalement européen : sur les 96 musées que j'ai identifiés à ce jour, 79 se situent en Europe dont 30 en Allemagne. Les conclusions tirées de l'étude de trois musées – le musée de la Chasse et de la Nature de Paris, le *Deutsches Jagd- und Fischereimuseum* et le *Suomen Metsästismuseo* – dans le cadre de mon mémoire de recherche restent assez incomplètes et provisoires mais ont permis de mettre en lumière le fait que, malgré des traits communs, les enjeux sont bien différents selon les pays et les institutions. En effet, la façon dont la chasse est pratiquée et perçue est souvent liée à l'histoire du droit de chasse qui est elle-même intrinsèquement liée à l'histoire nationale et à la géographie. Il semble exister deux catégories non exclusives de musées de chasse : les musées d'art et d'histoire et les musées techniques et ethnographiques. Là où la chasse a été un privilège royal, les collections des musées de chasse contiennent surtout des œuvres d'art. En France, notamment, les chasses royales ont impliqué des commandes en matière d'art, et les musées de chasse français présentent plutôt des œuvres que des équipements. Là où la chasse a toujours été une activité

populaire, l'accent est davantage mis sur la présentation d'équipement et l'évolution des techniques (on n'y trouve que peu, voire pas d'œuvres d'art : situation que l'on retrouve dans le *Suomen Metsästismuseo* et au musée de la chasse de Moscou). La plupart des musées présentent toutefois une situation intermédiaire.

Toute généralisation est par ailleurs difficile en raison de la situation géographique, historique et économique, de la nature des collections et de la tutelle : autant de paramètres spécifiques à chaque institution. La plupart des musées de chasse naissent dans le milieu chasseur mais ne les attirent aujourd'hui que peu. Pourtant, ils sont souvent très liés et au moins en partie financés par une taxe prélevée chez les chasseurs (via le permis de chasse).

Nous l'avons vu, la chasse fait l'objet de collections, mais elle est avant tout une activité. Dans la restructuration récente de nombre de ces institutions, de nouveaux outils muséographiques sont pris en compte et rejoignent le volet intangible lié à la chasse. Les raisons de la restructuration récente pour un certain nombre de ces musées sont à questionner : s'adaptent-ils aux représentations des sociétés ou créent-ils ces représentations ? Dans le



Fig. 1 L'église des Augustins, dans la Neuhauser Strasse, Munich
Photo Camille Violette

contexte où de moins en moins de personnes sont familières de cette activité, notamment dans les villes, comment renouveler l'attrait des visiteurs pour ces musées, parfois perçus de manière négative ?

Il s'agit ici de présenter sommairement ces musées dont les représentants participent à la table ronde.

DEUTSCHES JAGD- UND FISCHEREIMUSEUM (MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA PÊCHE), MUNICH, ALLEMAGNE

Ce musée se situe en plein cœur de Munich, en Bavière, dans une rue très fréquentée (Neuhauser Strasse). Il est établi dans l'église des Augustins (XIII^e siècle) qui offre 3 000 m² d'exposition. Le musée a ouvert en 1938 dans le château de la ville de Nymphenburg. Il a fermé peu de temps après en raison de la guerre puis a rouvert en 1966 dans l'église des Augustins (fig. 1). Le département pêche y a été ajouté en 1982. Le cœur de la collection est constitué des trophées du comte Maximilian Arco-Zinneberg et la première création du musée est intimement liée à la volonté du dignitaire nazi Christian Weber. Sa seconde création en 1966 ne se résumait pas à l'exposition d'une collection personnelle, mais à un désir de montrer ce qu'est la chasse dans la nature et la culture à l'échelle de l'Allemagne.



Fig. 2 Le Hall blanc
Photo Camille Violette

Il s'agit d'un musée de culture, d'art et d'histoire naturelle. La chasse et la pêche et leur influence sur l'environnement sont présentées à travers des éléments interactifs, la taxidermie et l'art. L'art et l'histoire sont exposés dans le Hall blanc (fig. 2) et le département pêche. Il est question de montrer le rôle de la chasse et de la pêche dans le développement culturel ainsi que dans la construction des traditions et la façon de percevoir l'environnement. Le Hall blanc sera réaménagé à moyen ou long terme.

La partie « histoire naturelle » vient d'être restructurée avec un propos recentré sur le développement durable. Un département sylviculture a ouvert récemment, composé d'animaux naturalisés dans leur habitat artificielisé selon un concept technique et virtuel qui permet d'obtenir des informations mais aussi une plateforme ludique (fig. 3). Un système de réalité augmentée est mis en place dans la partie « histoire naturelle » du département pêche (fig. 3). Le musée accueille par ailleurs des expositions temporaires. Sa situation en plein cœur de Munich implique une nécessité d'expliquer ce qu'est la chasse à des citoyens qui ne connaissent pas forcément cette activité et ont tendance à la détracter, en raison d'une méconnaissance de la chasse qui ne fait pas l'objet de polémiques ou de débats virulents en Allemagne.

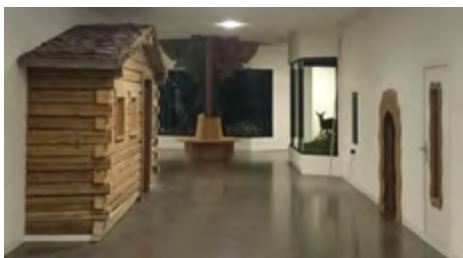


Fig. 3 Nouvelle partie dédiée à la forêt
Photo Deutsches Jagd- und Fischereimuseum

Les membres fondateurs sont l'État libre de Bavière, la ville de Munich, l'Association des chasseurs de Bavière, l'Association des pêcheurs de Bavière, l'Association des chasseurs d'Allemagne et l'Association des pêcheurs d'Allemagne, qui financent en partie le musée. Il attire environ 50 000 visiteurs chaque année. Deux personnes y travaillent à plein temps.



Fig. 4 Système de réalité augmentée :
recréation du lit d'une rivière dans le
département pêche
Photo Camille Violette



Fig. 5 Le musée de la Chasse à Riihimäki
Photo Suomen Metsästysmuseo

SUOMEN METSÄSTYSMUSEO (MUSÉE NATIONAL DE LA CHASSE), RIIHIMÄKI, FINLANDE

Le musée finlandais de la Chasse se situe à Riihimäki, une petite ville à environ 60 km d'Helsinki. Il a initialement été fondé en 1930 par l'Association des chasseurs finlandais. Toutefois, ce musée n'a ouvert qu'en 1972 à Porvoo, à l'est d'Helsinki. En 1990, il déménage dans l'actuel bâtiment construit par la ville de Riihimäki (1 600 m²). Le musée est financé par la taxation des chasseurs finlandais et le financement du ministère de l'Environnement et de la Culture.



Fig. 6 Renne naturalisé
Photo Camille Violette

En raison du partage des collections entre les différents musées finlandais, le musée de la Chasse contient des objets ayant trait à l'histoire finlandaise et aux accessoires de chasse, à la gestion de la faune, au tourisme cynégétique en Finlande et ailleurs, mais aussi aux espèces de gibier, aux clubs de chasse et à l'art cynégétique. Le musée contient également une collection liée à la pêche car il n'y a pas de musée de pêche à proprement parler. Le musée renferme environ 20 000 objets, 130 000 photographies et 20 000 livres sur la chasse et le sauvage.

Certaines sections présentent la muséographie d'origine qui date de 1990 alors que les parties les plus récentes ont été renouvelées l'an dernier. Les parties les plus anciennes seront renouvelées cette année. La première section restaurée a ouvert en mars 2013 et s'intitule *The Thrill of the Hunt* (Le frisson de la chasse ; fig. 8). Elle montre l'histoire de la chasse à l'élan et la chasse d'espèces étrangères introduites en Finlande.



Fig. 7 Équipement de chasseurs du début du XX^e siècle
Photo Camille Violette



Fig. 8 Section *The Thrill of the Hunt*
Photo Suomen Metsästysmuseo



Fig. 9 Dispositif de chasse virtuelle à l'élan
Photo Suomen Metsästysmuseo

Le déplacement de la collection de trophées de Jaakko Ojanperä dans une salle plus spacieuse constitue la deuxième partie de la restructuration (terminée en février 2014). La prochaine étape sera la création d'une section montrant la production des usines d'armes à feu finlandaises. Le nouveau muséographique consiste en un passage d'un parcours chronologique à un parcours davantage thématique. Il est intéressant de noter que la restructuration implique l'introduction de dispositifs muséographiques visant à impliquer le visiteur, par exemple un mirador duquel on peut tirer virtuellement sur un élan. Le musée attire entre 14 000 et 18 000 visiteurs chaque année ; sept personnes y travaillent à plein temps.



Fig. 10 Le musée de la Chasse à courre à Morven Park
Photo MHHNA

THE MUSEUM OF HOUND & HUNTING NORTH AMERICA, MHHNA (MUSÉE DE LA CHASSE À COURRE), LEESBURG, VIRGINIE, ÉTATS-UNIS

Le musée est situé dans l'ancienne propriété du gouverneur Davis (1918-1922). Sa veuve a créé une fondation pour préserver ce domaine de plus de 445 hectares afin de poursuivre ses engagements dans la maîtrise du territoire, l'agriculture et le sport, dont la chasse à courre. Le musée est privé et fête ses 30 ans cette année. Il s'agissait pour le petit groupe de passionnés à l'origine du projet de créer un musée unique, proche d'un sport toujours pratiqué. Le but recherché est de préserver le patrimoine lié à la chasse

à courre américaine, d'acquérir et de tenir lieu de dépôt d'objets, et, en développant des expositions pédagogiques, de montrer le patrimoine historique, sociologique et culturel de la chasse à courre.



Fig. 11 Costumes de chasseurs
Photo MHHNA

Ce musée a été créé en 1985 par des chasseurs et est très lié à leur communauté. Un des défis pour l'avenir est d'attirer davantage de non-chasseurs. La collection est réunie pour être préservée et est constituée principalement de dons. La nécessité d'améliorer la muséographie est apparue dans un second temps. Étant situé à proximité d'un centre urbain, Washington D.C., toutefois véritablement en zone rurale, le musée attire surtout des amateurs de chasse à courre. Il souhaite désormais s'ouvrir à d'autres publics en proposant notamment des expositions virtuelles ou hors les murs.

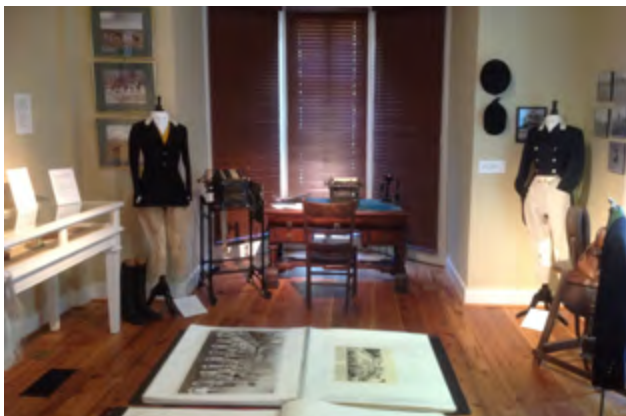


Fig. 12 Exposition permanente
Photo MHHNA

La première salle présente les accessoires liés à la chasse (vêtements, trompes, boutons, fouets) ainsi que les trophées. La deuxième salle accueille des expositions variables d'artistes animaliers et de chasse et expose des tissus, des bijoux, des livres rares ainsi que des lettres. La troisième salle est la salle des Chasseurs dans laquelle sont présentés les chasseurs américains les plus respectés.

Le musée s'est développé autour d'une collection relativement petite, grâce au travail de volontaires, puis, à mesure de l'agrandissement, des muséographes professionnels ont travaillé à l'élaboration du parcours actuel.

Aujourd'hui, le musée fonctionne toujours grâce au travail des bénévoles, et une exposition temporaire est montée chaque année.



Fig. 13 La salle des Chasseurs
Photo MHHNA



Fig. 14 Entrée principale du musée
Photog Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum

DANSK JAGT- OG SKOVBRUGSMUSEUM (MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA SYLVICULTURE), HØRSHOLM, DANEMARK

Ce musée d'État dépend du ministère des Affaires culturelles et a été inauguré en 1942, et dépendait à l'époque du ministère de l'Agriculture. Le musée est situé à Hørsholm, à 25 km au nord de Copenhague, dans les dépendances du château royal de Hirschholm. Il contient 3 200 m² d'exposition. Sa localisation permet des excursions à la journée. Il se définit comme un musée d'histoire culturelle dont la mission est de propager des savoirs sur la gestion de la nature, notamment des forêts, la chasse et la faune sauvage, d'hier et d'aujourd'hui.



Fig. 15 Activités de plein air dans le jardin du musée
Photo Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum

Le musée contient une grande collection d'animaux naturalisés, ce qui fait qu'il est souvent perçu comme un musée d'histoire naturelle par le public. Il a profité de cette situation pour attirer les citoyens qui sont très intéressés par la nature mais la connaissent peu. Le musée essaie d'attirer surtout les enfants et les familles. Le but est de séduire davantage les publics qui forment le cœur du propos : les chasseurs et les forestiers.

L'idée de la création du musée est apparue au début des années 1930 quand la société a commencé à questionner les méthodes de sylviculture, de gestion de la nature et les motivations des chasseurs. L'initiative est donc venue d'en haut, du ministère de l'Agriculture, et non d'un collectionneur privé souhaitant préserver sa collection. Il est composé de trois bâtiments principaux : la grange de 1713 (900 m² sur la sylviculture de 1850 à 1945), le bâtiment le plus récent est la « Coach house », inaugurée en 2002, avec des éléments sur la sylviculture de 1945 à 2000. Les écuries datent de 1735 et contiennent environ 1 900 m² d'exposition sur la chasse. La section chasse est en cours de restructuration. Les éléments sont exposés de manière thématique. Il existe un programme éducatif qui implique des activités en plein air et des expositions temporaires sont proposées.



Fig. 16 Nouveau parcours dédié à la sylviculture
Photo Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum

Les collections émanent de l'université de Copenhague, de l'université d'agriculture, d'associations de chasseurs danois ainsi que de nombreux contributeurs privés. Le critère de sélection des œuvres est plutôt l'histoire culturelle des chasseurs populaires que la qualité esthétique.

Le musée attire environ 30 000 visiteurs chaque année. L'équipe compte environ 25 personnes.

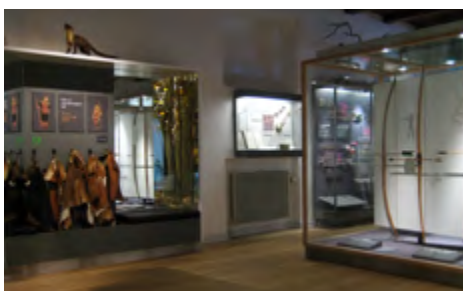


Fig. 17 Dispositif permettant d'essayer des arcs et des flèches
Photo Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum

TABLE RONDE

ROUND TABLE

À PROPOS DES REPRÉSENTANTS



Jette Baagø est directrice du Dansk Jagt- og Skovbrugsmuseum (musée danois de la Chasse et de la Sylviculture). Elle travaille actuellement sur les paysages de chasse européens entre 1648 et 1806. Son but est d'obtenir de l'Unesco que les paysages de chasse à courre danois soient inscrits sur la liste du patrimoine mondial. Ses autres sujets de recherche incluent les motifs cynégétiques dans la tapisserie de Bayeux et les figures féminines dans la chasse au Danemark. Elle a obtenu ses diplômes à la faculté des sciences de Københavns Universitet (université de Copenhague).

Jette Baagø is Director of the Danish Museum for Hunting and Forestry. She currently works on European hunting landscapes of the period 1648-1806. Her objective is to have the royal Danish hunting landscape listed as at UNESCO World Heritage. Her other research areas include the hunting motives in the Bayeux tapestry and female Danish hunters. She has got her degrees at the Faculty of Science of Københavns Universitet (University of Copenhagen).



William Burnette est membre du conseil d'administration du Museum of Hounds and Hunting North America (musée de la Chasse à courre en Amérique du Nord) en tant que trésorier. Ce musée est situé à Leesburg, en Virginie, près de la ville de Washington, et présente des œuvres d'art et des objets concernant principalement la chasse à courre. Il est maître d'équipage du Caroline Hunt, un équipage de chasse à courre de Virginie, qui poursuit le renard gris et le renard roux. Par ailleurs, il organise le Virginia Hound Show au cours duquel 750 chiens de meute sont montrés chaque année. W. Burnette a été officier de marine pendant vingt et un ans et est désormais consultant pour l'industrie et le gouvernement dans des domaines variés.

William Burnette is member of the Board of Directors of the Museum of Hounds and Hunting, North America as Treasurer. The museum is located in Leesburg, Virginia, just west of Washington DC. It contains art and artifacts primarily of mounted foxhunting. He is Master of Foxhounds (MFH) of The Caroline Hunt, a foxhunting pack in Virginia where the quarry is grey and red fox. Furthermore, he is organizing the Virginia Hound Show, where over 750 hounds are shown each year. Mr. Burnette served 21 years as a Naval Officer is now a consultant for industry and government clients on a variety of topics.



Jukka Peltonen est conservateur en chef du musée national de la Chasse de Riihimäki, en Finlande. Il a obtenu un diplôme de master en études du folklore à l'université de Turku. Il a par ailleurs étudié l'ethnologie, l'archéologie, l'histoire culturelle et la littérature finlandaises. Conservateur du musée national de la Chasse de Riihimäki depuis 1988, il a écrit de nombreux articles et livres sur la chasse et la pêche et l'histoire du sauvage en Finlande.

Jukka Peltonen is Chief Curator of the Hunting Museum of Finland. He got a MA degree in Folkloristics in 1984 at the University of Turku, Finland. He has also carried out studies in ethnology, archaeology, cultural history and Finnish literature. As Curator at the Hunting Museum since 1988, he has written hundreds of articles and publications on Finnish hunting and fishing and wildlife history.



Manuel Pretzl est le directeur du Deutsches Jagd- und Fischereimuseum (musée allemand de la Chasse et de la Pêche) de Munich. Il a étudié les sciences économiques et s'intéresse à la chasse et à la pêche. En 2007, il a initié de profonds changements dans la structure du musée. Une rénovation sur plusieurs années du département « pêche » a commencé sous sa direction, ainsi que la restructuration complète du département « foresterie ». Son ambition est de renouveler l'approche didactique de cette maison pour l'amener vers les terrains scientifique, culturel et éducatif afin d'en faire un centre de premier plan sur la chasse en Europe.

Manuel Pretzl is the current Director of the Deutsches Jagd- und Fischereimuseum in Munich. He studied business economics and has a deep personal interest in hunting and fishing. Since 2007, He has initialized several thorough changes in the structure of the museum. A long-termed renovation of the fishing department was started under his directorship as well as the complete new construction of the so-called forest department. He plans to renew the general didactics of the house to shift it towards a scientific and cultural-educational leading fields, in order to turn it into a major center on hunting in Europe.

LES INTERVENTIONS

YVES BERGERON

Il a largement été question depuis hier de l'origine des collections et des musées de la chasse, mais moins des publics et de la réception des visiteurs à l'égard des expositions. Pourriez-vous donc développer sur le profil de vos publics en précisant plus particulièrement les publics que vos musées souhaitent rejoindre ? Enfin, quelles sont les stratégies de médiation que vous privilégiez ?

We spent a large part of yesterday discussing the origins of collections and hunting museums, but dedicated less time to talking about visitors and what they think of our exhibitions. I would therefore like to ask you to tell us who your visitors are, and what specific audiences you are reaching out to. Lastly, what are your preferred mediation strategies?

JUKKA PELTONEN

People think that in a hunting museum most visitors are hunters but it is not the case in our museum. We would like to know how we could get Finnish hunters to come to our museum. Only about 1 000 of our visitors are hunters, so most of the museum goers are non-hunters. I do not understand very well why it is so, because our visitors who are hunters seem to be very satisfied with our museum. Of course we have a lot of contacts with Finnish hunters and hunting organizations. But here is the problem: maybe Finnish hunters are not used to visit any museums or maybe they think it is enough to have a museum of their own and this may not be a question of entrance fee, because Finnish hunters can go free of charge to the museum because they already pay the museum through the game management fee to the State, and we get part of this money. We have had a growing number of school children and art student who visit the museum. I think that in Finland and in the Finnish hunting museum we are in a very good position because hunting is very familiar to nearly all Finns. We have nearly 400 000 hunters in Finland: I should say that everybody knows at least one or two hunters so hunting is not a big deal; everybody eats moose, so we do not have problems like having to be discrete about what hunting really is. I think the main task of the museum to be telling the truth: how things have been done and/or how things are done. Hunting is about killing an animal, so why not show it? At the moment, in the new part of our permanent exhibition, we are showing a video film, about 10 minutes, which shows exactly how the moose hunt is happening, and it shows the shooting, opening and slaughtering the moose. Most of our visitors are non-hunters, but we haven't had any complaints about this film in two years. This shows how familiar the Finns are with hunting, and they understand very well that if you want to eat meat, you have to kill an animal. To answer the second part of the question: besides this permanent exhibition, you must have changing exhibitions every now and then, and changing ones: art, wildlife, etc. We also organize all kinds of happenings that may not be always strictly connected to hunting. Every February, we have some family happenings, which brings about 2 000 or 3 000 people to the museum. They may be people who would not visit our museum otherwise. We always have to attract people with new means.

MANUEL PRETZL

In our museum the situation is different, and almost about 80% of our visitors are children with families or with schools, about 10% are tourists, as we are right in the center of Munich and about 10% are hunters and fishers. In this 10%, there are more fishers than hunters. Like our counterparts in Finland, I also wonder why less hunters than fishermen come to our museum. Maybe they are more into hunting than into visiting museums. The situation in Germany is different from the one in Finland though. We have about 300 000 hunters for a population of 82 million people. Hunting is in comparison to Finland less popular. Only few people know a hunter personally, especially in big cities like Munich where there are about

1.5 million inhabitants. There are not many chances for non-hunters to connect with the work of the hunters in forests and the countryside. Almost nobody knows anything about hunting. It is not a common topic in people's minds. This is something we want to change. We are happy though to welcome so many children and families in our museum and especially in the new department, where we address the people who do not have any knowledge about hunting and fishing and about wildlife in general. People who live in the city, who buy their food in the supermarket, and do not know where meat and fish originally come from have the possibility to get in touch with the wildlife that lives in their direct neighborhood. We want to show them how important hunting and hunters are and what they do for the general preservation of biodiversity. This education of the public is our biggest aim. We try to increase our popularity amongst educational institutions like schools and to get more children to visit the museum. This task has been difficult, because most teachers in German schools are still from the '68 generation and they tend to have a negative opinion on hunting and fishing. It was a long way to attract them, but we are glad, we achieved that goal by developing special guided tours consisting of different topics and themes, all of them centered around the schools' curricula. Thanks to our own public relation works and to a growing word-of-mouth-recommendation we have a growing audience amongst schools and families with children till the age of 10.

JETTE BAAGØE

We are very much like our colleague in Germany. Our museum is located North of Copenhagen, in a very urban area, and for the last 15 years we have been aiming at getting children and families to come to our museum because we see it as our task to tell people in the city that we are all part of nature and we cannot live without it. We live by it. To understand that, we have to show them all the wonders of nature and also to make them understand that eating meat implies a killing. Like in Finland we have no problem showing the killing of the animals. Actually, two or three times a year, we skin and quarter a fallow deer, to explain the organs. This is one of the great attractions at our museum. Afterwards there is a possibility to taste the meat of another fallow deer and other kinds of game. Cooking is very fashionable in Denmark and one of our attractions implies tasting game. We do not have the possibility to have our own counts of visitors because the State has made investigations, but we attract 25 000 visitors each year, which seems too few to me. They are mainly young urban families. We do have a number of young men from the public segment called individualistics. We guess that they are hunters: they come to see something that has to do with their hobby, they come from the outskirts of Denmark. They come once in a lifetime, on a pilgrimage, to see this museum they consider as their museum. We also have a small amount of 'old white haired ladies' who are the main visitors of art museums, but we differ from art museums by having a somewhat younger audience, and mostly families. We have had investigations in Denmark about the visitors of natural history museums. They are not so used to going to museums, like the people who go to art museums. Our museum is perceived as a natural history museum and we do get a quantity of people who are not usually museum goers. We would like to attract more hunters by having more special events for them, but otherwise we think that we have to go the same way as you have done in this beautiful museum in Paris. We have to try and get hold of the urban audience that is right at hand and that would be literate and interested in art: we also have to present special events to attract them.

WILLIAM BURNETTE

For the Museum of Hounds and Hunting in North America, due to our location, just West of Washington D.C., we are close to a population center but not deeply in a population center. Our visitors typically have to travel some distance to arrive at the museum. I would estimate our active mounted foxhunters to non-mounted foxhunters or any hunting knowledgeable people to be about 75% hunter to 25% non-hunter. So I would like some of your problems!

I would like more non-hunters coming in and I see that as one of our greatest challenges: to educate American citizens that have no concept of what it means to hunt, either mounted foxhunting or foot-following a beagle or basset pack following hare or any other type of hunting. We obviously focus on mounted foxhunting or foxhunting in general but we are inclusive to any type of hunting. As has been stated, there is an abundance of hunting-related exhibits in museums around the country, but we are, as far as we know, the only specific hunting-related museum in the United States. That, I think, is because hunting is prevalent across the country, existing museum facilities are still exhibiting hunting as part of their standing permanent exhibit, as well as some travelling exhibits. There are many regional symposiums around the country related to hunting and rural life. The public is exposed to hunting fairly often. If that changes, and it may, in time, then I see there will be more need to have specialized museums, to make sure that, as a transition to our heritage, that we do not lose our cultural history. The concern is: how do we justify the creation of specialized museums while not challenging the existing museums' abilities to display and support hunting and hunting culture. We do not want to be in conflict, we want to be in collaboration. For us the biggest challenge is getting out of our facility: taking our collection either virtually or in a travelling exhibit to other parts of the US or internationally. With the advent of technology, why should we force our visitors to come to us? Why can we not educate at a distance as well as on-site? I think this is one of the initiatives that we are going to be moving forward with because if we make it easy, it is more likely that those not knowledgeable of our art and sport collections will become more interested. We are an active, ongoing sport: we want more people to participate in hunting. Ignorance is our greatest enemy. Sharing that knowledge and our passion for our sport and art, we feel will fulfill our role and our mission statement in our museum.

ALEXANDRE PONIATOWSKI

Je dirige le département culture du CIC au niveau mondial. Au CIC, nous sommes en train d'imaginer un musée mondial virtuel, il s'agirait de faire un répertoire de l'ensemble des musées dans le monde, que chacun nous envoie ses principales caractéristiques et ses œuvres majeures. J'ai deux autres idées : chaque musée a ses richesses, les siennes propres et celles d'autres pays, il y a parfois des pièces en double ou non utilisées : il serait peut-être judicieux de créer une sorte de bourse pour permettre des échanges entre les musées, de manière définitive. La troisième idée est le voyage des collections. Chaque pays a ses particularités mais la chasse est universelle. Je crois qu'il serait pertinent que les musées s'échangent les idées et les collections, que des pièces bougent dans le monde entier, ce qui amènerait plus de monde, et de plus en plus de non-chasseurs. Quand Claude d'Anthenaise a modernisé le musée de la Chasse et de la Nature, le nombre de visiteurs est passé de 7 000 à 53 000. Ceux qui me parlent de ce musée le font sans retenir la chasse, ils m'en parlent comme d'un ensemble. Je crois que ce sont les prémices, on pourrait envisager ce type de réunion dans d'autres pays afin d'envisager des échanges. Qu'en pensez-vous ?

MANUEL PRETZL

Many thanks, I am confident that the idea to this symposium was not only a great opportunity to meet colleagues from other museums or similar institutions, but also a fabulous chance to initiate a fruitful dialogue on the future of museums and hunting museums in particular. I have to thank the organizers for making this possible. I would be very glad if we could continue the discussion on these topics in this form elsewhere in the world, in other museums, other places, to maintain this international exchange of experiences and ideas. In my opinion it is definitely possible not only to share ideas but also to cooperate on exhibitions and help each other with artifact-loans. In Germany there exists a similar, but considerable smaller series of conferences amongst the German hunting museums. On this occasion we meet once in a year to exchange experiences, ideas and also discuss upcoming exhibitions. This is working quite well and I think that it is possible to do this on an international base.

JUKKA PELTONEN

It would be possible to build up a museum website for all hunting museums in the world, where every museum could put something of their own and everybody could see what is happening.

YVES BERGERON

Il semble donc y avoir un consensus sur ces perspectives de collaboration, avec des intérêts communs qui sont partagés.

ANNIE CHARLEZ

Il s'agit d'une observation. Je suis l'ancien chef du service juridique de l'Office national de la chasse et de la faune sauvage et je suis juriste. Certaines choses m'ont choquée en droit : on parle toujours de la chasse privilégiée en France sous l'Ancien Régime. Cela ne concerne qu'une partie de la France. La chasse privilégiée sous l'Ancien Régime part d'une ordonnance de Charles VI de 1395, si mes souvenirs sont bons. Auparavant, tous les hommes libres avaient le droit d'aller à la chasse sur l'ensemble du royaume de France et on réglemente, sur le royaume de France exclusivement, cet accès à la chasse, et on le donne à des personnes qui sont privilégiées, pour que les paysans aillent cultiver la terre et ne se révoltent pas ; nous sommes au temps des jacqueries. En ce qui concerne les provinces qui vont être rattachées au royaume de France après, car en 1395 le royaume est petit, ces provinces passent des contrats, des traités avec le royaume pour savoir quelles sont les coutumes qui vont demeurer dans leur province. Au sud de la Loire, dans la plupart des provinces qui ont été rattachées, de la même façon que dans les provinces montagneuses, tout le monde allait à la chasse. Les paysans allaient à la chasse mais ils ne chassaient pas à courre, ils ne chassaient pas avec des armes à feu parce qu'ils n'en avaient pas ou n'avaient pas le droit d'en avoir, ils chassaient avec des engins, comme les peuplades premières qui ont des engins particuliers pour capturer des animaux. Dans les musées qui existent, on ne voit pas ces pratiques traditionnelles de chasse qui sont largement menacées actuellement par les réglementations européennes car on considère que ce sont des traditions qui ne sont pas conformes à la civilisation moderne. Par exemple, dans le sud-est de la France, on capture certains oiseaux – les grives notamment et les merles – à l'aide de gluau. Ce sont des captures d'oiseaux vivants. Les oiseaux qu'on ne souhaite pas capturer peuvent donc être relâchés. Le projet de loi biodiversité qui est actuellement en discussion devant le Parlement français prévoit l'interdiction de cette chasse au gluau, qui est une chasse millénaire qui se pratiquait du temps des Romains. La région où cela se pratique est le sud-est de la France, c'est l'ancienne Gaule narbonnaise. Il est important d'informer les honorables représentants des musées des problèmes juridiques qui se posent et qui portent atteinte à des civilisations anciennes. Je crois qu'il y a un travail à faire autour de ces civilisations européennes anciennes pour les maintenir en vie, d'autant qu'elles sont très peu prédatrices. Presque rien n'est capturé, et il existe des quotas de capture les concernant.

SERGIO DALLA BERNARDINA

Nous avons déjà évoqué cela avec les responsables de cette institution, et il est vrai que cette dimension n'a peut-être pas été assez prise en compte pour des questions historiques, mais aussi en raison d'une politique des institutions cynégétiques car, pendant très longtemps, pour des motifs politiquement corrects, on a eu peur de mettre en relation la chasse avec des chasses populaires. Pour nous ethnologues et anthropologues, cela semble paradoxal car nous travaillons sur ces chasses-là en particulier et nous récoltons des outillages, des techniques, des savoir-faire. Ce sont donc des questions fondamentales et les chasses populaires sous l'Ancien Régime étaient directement liées aux chasses aristocratiques, donc on ne peut pas penser les unes sans les autres.

GILBERT TITEUX

En fait, la défense des chasses traditionnelles se pratique au niveau européen dans le cadre d'un groupe interparlementaire, le groupe Chasse, Pêche et Ruralité, qui a le soutien de l'organisme Face, la fédération européenne des chasseurs, et qui se bat comme il peut. Ici, le souci est d'exposer la chasse, ces pratiques traditionnelles, qu'elles existent encore ou non n'est pas la question. On ne peut pas demander aux conservateurs de musées ou aux curateurs de faire ce travail de lobbying auprès des institutions, qu'elles soient européennes, nationales ou transnationales, de défense de la ruralité. Je suis conscient et je suis d'accord que l'on puisse considérer que ces chasses soient menacées, mais le souci reste de savoir comment on expose cela. Une réflexion est menée et cet intergroupe qui est en train de se créer à l'instant entre les musées pourrait, pourquoi pas, se mettre en contact avec l'intergroupe du Parlement, mais ce sont deux problèmes différents à mon sens.

WILLIAM BURNETTE

A brief comment about the United States Constitution and the second amendment (the right to keep and bear arms) and how it relates to hunting, or not, depending on your interpretation of it. Interestingly, the State of Virginia where our museum is located has a constitutional amendment regarding the right to hunt and fish, which, within the US system, takes precedence over the federal, unless it is a US constitutional amendment. That influences what can be displayed from a legality perspective and the activities that are being performed within and under the law. I agree that is a topic for another discussion on the future legalities of hunting in general.

GEORGES CARANTINO

Je souhaite m'inscrire en faux contre ce qui s'est dit. Nous réfléchissons au rôle que doit jouer le musée par rapport aux savoirs et pratiques immatériels qui ont pour support des objets. Le musée est un lieu de collectage et de recueil d'objets, mais il devient de plus en plus un lieu de collectage et de recueil de pratiques et de savoir-faire menacés, non seulement pour les enregistrer, mais aussi pour être des lieux de diffusion, de transmission et de relance d'activités qui sont en extinction. On trouve cela dans beaucoup de domaines du monde agricole et du patrimoine rural, mais je ne vois pas pourquoi ces techniques de chasse et ces savoirs traditionnels immatériels ne seraient pas traités comme d'autres pratiques du monde rural. Il faudrait donc revoir l'idée que l'on a des musées de la chasse qui peuvent être aussi un lieu phare pour attirer et transmettre des savoir-faire menacés. On peut imaginer pour ces musées une mission qui est amenée à évoluer pour qu'ils jouent un rôle dans la perpétuation de ces pratiques dans une optique du patrimoine immatériel, car c'est ce qui va être demandé. Ce qui est décrit ici, la chasse au gluaou, etc., ce sont des savoir-faire traditionnels ruraux, qui peuvent faire l'objet d'un dépôt de dossier pour les savoirs culturels immatériels de l'Unesco. Par exemple, la réflexion sur l'exception culturelle appliquée dans les productions animalières autres peut aussi jouer, ce sont des questions compliquées et le musée doit sûrement se positionner autrement vis-à-vis de ces problèmes de récolte, de conservation et de transmission pour des relances d'utilisation. Cela me paraît être une des voies d'évolution des musées pour qu'ils soient en prise avec les pratiques sociales actuelles.

JETTE BAAGØE

Of course, it is important for us to know what is going on in the society. In Denmark lime sticks have been forbidden a long time ago, so we could not try to promote anything like that. When you work in a hunting museum, you meet the animosity, there are a majority of people in the society who do not like animals to be killed, and especially if it implies pain. It is a very political thing and I think that Mark Murray-Flutter said it very precisely yesterday: "we decided in our museum to present whaling because whaling was and is there. It is not our job to tell whether it is a good thing or a bad thing." We should try to stay as objective as possible and show things as they are and were. I can tell you that I have been working with a group on a UNESCO project to get the landscape from the absolutist era in the 17th century on the UNESCO heritage list. We had a presentation in the newspaper

and hatred came from a person who was saying that we should never celebrate this type of awful hunting, and we should rather forget that *chasse à courre* ever existed in Denmark. We meet this even if we are trying to preserve a historical landscape and by doing so, we created debate, and people were discussing with each other and I think this is a good thing to make people wonder: “why do we do what we do and why did we do what we did?”

WILLIAM BURNETTE

I would agree and I see the role of the museum as educational, and I see the role of other organizations—for mounted foxhunting it would be the Masters of Foxhunting Association—as advocate. The two organizations work closely together, we have many shared members. But, as a museum, our focus is education and the advocate to change public policy is the purview of another organization. We have similar goals but we go about them in different ways.

MANUEL PRETZL

In my opinion, one of the main aims of our museum is to enlighten the public on the topic of hunting and by doing this, also promote hunting as well as fishing. Of course, the collection, preservation of artefacts and the scientific research are important tasks of our museum as well. But I see the education, the development of exhibitions and mainly the promotion and enlightenment of hunting and fishing as our biggest challenge and duty. We are a foundation, which belongs to one third to big hunting and fishing organizations. This and the fact that our privileged location in the inner centre of Munich gives the German Museum for Hunting and fishing the responsibility to carry a message, not unlike other organizations that care for the preservation of nature, like the WWF for instance. And by doing this we also transport an opinion, of course.

TAMERA CAUTHORNE-BURNETTE

What is the percentage of your budget that is public versus private moneys, and how does that support you or prohibit what you want to do?

MANUEL PRETZL

As a Foundation, we get a fixed amount from our founders each year, but I have to organize approximately about 70 to 75% of the money I need on my own. We lack money and we do a lot to acquire the sums we need to keep the budget up. Of course, there are the entrance fees, we also rent our museum for birthday parties, weddings and other events, and we have a shop in the museum. The financial support we get from our founders sums up to maybe 25 to 30% of our total budget, depending on the year, from our founders. The complete rest has to be gained by the museum itself.

JETTE BAAGØE

We are a State museum. Therefore we get 95% of our founding from the State and we have special obligations, we can't just do what we would like to do. We do get some funding from private organizations and I am glad that they do not give any conditions. I think that just by being there we are doing what they want us to do, because we are telling a story and that is fascinating. About the origin of the shift from one ministry to another: the Danish museum of hunting and forestry got most of its funding from the agricultural ministry in the beginning because of the hunters' license which was introduced in 1931, then, in 1990 it was decided that the museum should be with all the other museums under the ministry of Culture.

WILLIAM BURNETTE

The Museum of Hounds and Hunting, North America is 100% private. We receive no public funds of any kind (in fact, the government takes some!). It is a challenge, in fundraising, to continuously go back to a relatively small core group of supporters. To attempt to raise funds from a diminishing source is a difficult thing. We have recently changed standing within

the United States tax code and we are now eligible for tax deferred donations which makes us more likely to receive private donations, because citizens can take that as a deduction on their income tax.

JUKKA PELTONEN

The Hunting museum of Finland is also privately owned. There is a hunting museum association behind the museum. Most of our funding comes from the ministry of Forestry and Agriculture, about 50 to 60% of our income. Like other museums in Finland, we also get 30% of our funding from the ministry of Education and Culture. It is very difficult in Finland nowadays, although hunting is very highly approved of, it is very difficult to find sponsors who will like to see their name connected with hunting.

YVES BERGERON

On comprend bien que la question du pourcentage de financement entre public et privé est pertinente car cela a des incidences directes sur les missions et l'engagement de chaque musée.

NICOLE DE REYNIÈS

Je souhaiterais revenir sur les questions de chasses populaires. J'ai été étourdie d'apprendre qu'il existait encore des chasses à la glue, ces chasses qui sont représentées à la fin du XVI^e siècle dans les gravures de Stradanus, par exemple. Je me demande si, à défaut de prendre des positions politiques dans un sens ou dans un autre, des inventaires de ces chasses populaires ne pourraient pas être mis en œuvre, chacun dans sa zone d'activité, dans sa région, dans son pays, pour en faire une sorte de bilan global, qui serait tout à fait passionnant, pour l'information et pour la survie de ces chasses qui remontent pour certaines à des temps immémoriaux.

ALEXANDRE PONIATOWSKI

Cet inventaire existe, la Fédération nationale des chasseurs l'a ; j'ignore s'il existe pour d'autres pays. Pour revenir à la chasse populaire, on sait qu'à part quelques pays, elle est populaire à 80, voire 90% dans l'ensemble des pays. Dans un grand nombre de pays dont la France, dès que l'on dépasse un certain ratio de chasseurs par rapport à la population, elle est par définition populaire.

SERGIO DALLA BERNARDINA

Les techniques de piégeage occupent une place importante dans l'histoire de la technologie rurale. Dans la tradition italienne, par exemple, on pourrait évoquer le *roccolo*, assez fréquent dans les grandes propriétés du nord de l'Italie, du Frioul à la Toscane (où il s'appelait *ragnaia*), et considéré comme une annexe des activités rurales. C'était une activité à la fois aristocratique et populaire. Le *roccolo* était un énorme piège végétal, une sorte de bosquet, planté à cette fin, dans lequel étaient dissimulés des filets permettant de capturer des milliers d'oiseaux. Certains de ces *roccoli*, aujourd'hui, sont classés patrimoine national et considérés comme des exemples remarquables d'art topiaire. Les traités de chasse en parlent souvent, comme ils parlent d'autres formes de piégeage considérées aujourd'hui comme cruelles, mais qui demandaient un talent et des connaissances naturalistes très développées (c'est ce qu'on appelle les savoirs naturalistes vernaculaires). Je suis étonné que l'on puisse magnifier ces mêmes pratiques lorsqu'elles concernent des populations exotiques et que l'on cherche à les occulter lorsqu'elles concernent notre histoire. Les anthropologues, de toute façon, ne peuvent pas se conformer à des contraintes d'ordre administratif ou moral de ce type. Donc, si vous souhaitez que nous participions à ce genre d'activité, il faut accepter le jeu de cette ouverture et ne pas limiter l'action muséale aux chasses qui sont légalement autorisées aujourd'hui.

YVES BERGERON

Vous avez certainement raison et cela me fait penser que le musée des Arts et Traditions populaires de Paris a longtemps documenté ces pratiques avant d'être démantelé avec ses collections et ses programmes de recherche sur ces pratiques populaires. La France a longtemps eu un avantage stratégique sur ce chapitre.

CLAUDE D'ANTHENAISE

Je souhaiterais préciser le positionnement du musée de la Chasse et de la Nature qui, bien que musée dépendant d'une fondation, et donc totalement privé, a une position identique à celle de notre collègue danois, car ce n'est pas un musée de propagande. Nous nous contentons de témoigner de l'existence de ces pratiques ancestrales qui perdurent. L'idée est bien sûr de servir la chasse, mais pas sous la forme de la propagande. Notre but et notre stratégie sont d'arriver à dépasser la logique d'affrontement entre les chasseurs et les anti-chasseurs en présentant cette maison comme un lieu d'accueil ouvert, y compris à ceux qui sont hostiles à la chasse ; une maison où l'on puisse envisager les choses et débattre dans la sérénité. Je ne prétends pas que notre situation soit idéale, mais je repense au contexte que j'ai trouvé en arrivant ici il y a plus de quinze ans où toutes les expositions que nous faisons (y compris celles à caractère patrimonial de grande qualité) paraissaient absolument irrecevables par la presse française majoritairement hostile à la chasse. Je pense en particulier à l'exposition sur les images de la vénerie au XIX^e siècle (« À courre, à cor et à cri. Images de la vénerie au XIX^e siècle ». Exposition présentée au musée de la Chasse et de la Nature, Paris, du 4 novembre 1999 au 2 avril 2000), qui n'a pratiquement eu aucun écho. Nous avons donc changé notre fusil d'épaule et développé une politique plus ouverte, en acceptant la contradiction.

YVES BERGERON

Je souhaiterais que l'on termine sur une question plus ouverte sur l'avenir des musées de la chasse. Quels sont les défis qui se posent dans les années à venir ?

JUKKA PELTONEN

I have a positive vision of the future for our museum. I often say that hunting is about killing an animal. Of course this is not the whole truth. In Finland there are all kinds of traditions connected with hunting and nature. This part of the Finnish cultural heritage must survive and this is our task to make them survive. About future plans there has been a lot of discussion about creating a proper central fishing museum, so maybe there will be a fishing department or a fishing museum connected to our museum.

WILLIAM BURNETTE

I will make a brief answer: funding, funding, funding. It is of course, a concern for all of us. I am less concerned about the public policy aspect in relation to a hunting museum in the US. I do not feel that public opinion is headed towards significant conflict regarding hunting within the US. There is a rising voice, but the overwhelming public opinion is positive to hunting in general. However, there are limitations to what private museums can do without continuous and reliable funding. That drives our opportunities for engagement in the expansion of membership, for capital improvements to the physical infrastructure, or for collaboration with other organizations and museums around the world. Without the money, we cannot function, this is a fact of economics. As the Treasurer of the museum, that is always my primary concern, the second is to grow our membership to have that continuing level of support so we can execute our mission: to preserve and protect our artifacts.

JETTE BAGGØE

I will press the "repeat" button as for funding. Otherwise, I would say that in Denmark we are trying to expand a little bit. Someone said yesterday that maybe the future of the hunting museum is to become more of a natural history museum. We do not want to become a real natural history museum because it is very different from what we are. But, managing game, managing forest, is managing nature and we want to expand our perspective a little

bit and be more of a nature management museum, making hunting taking the place as part of our common heritage, and as part of the activities that shape the nature we live in. In Denmark we have species that we would not have had, fallow deer for instance, if we did not have Vikings that loved to hunt fallow deer, like they did in Normandy. And, we have tree species which were imported because the Germans thought we would want to have some of the conifers too, in our forests, so that shaped the forests we have. So we want to widen in that direction but we will still be a hunting museum, and we will still be a museum for Forestry, which is definitely not the same as a Forest museum. We want to be a museum for the *sylva*, the natural forest, not just for the *foresta*. I would like to conclude by answering the question that was asked about the virtual museum inventory: yes please! This is a very good idea that the CIC could try to make such an inventory for all of us. I would like to thank you very much for arranging this meeting and giving us a unique possibility of exchanging views and knowledge.

MANUEL PRETZL

There are many challenges for the German Museum of Hunting and Fishing in the future. The main one is to raise the number of visitors, because we generate our budget on big parts on the entrance fees. The second challenge is a restructuration of the museum, on didactic and on constructional terms. We just restructured the natural historic parts of the hunting and fishing departments, but not the parts with the cultural artifacts, especially the White Hall, which has remained the same since 1966. There is neither real didactic structure nor any organization in the permanent exhibition. I especially enjoyed yesterday's speech of Mark Murray Flutter from the Royal Armouries, when he spoke about the presentation of hunting in their museum, where they chose a mainly chronological-historical way of display as well as a topic-based exhibit. Considerations like this, mainly on the didactic future of the White Hall, will be the next thing on our agenda, as soon as we get sufficient financial support and a sensible budget for this task. To rebuild and restructure the White Hall that is about 600 m² will cost a lot of money. We have to change almost everything in there. But we are happy to face these challenges.

ANALYSE :

LE PAYSAGE ET L'AVENIR CONTRASTÉS DES MUSÉES DE LA CHASSE

FRANÇOIS MAIRESSE

À PROPOS DE FRANÇOIS MAIRESSE



© Markus Garscha

François Mairesse est professeur de muséologie et d'économie de la culture à l'université Sorbonne Nouvelle — Paris 3. Il enseigne également la muséologie à l'École du Louvre et à l'université de Neuchâtel, en Suisse. Il est président du Comité international pour la muséologie du Conseil international des musées (Icofom) depuis 2013. De 2002 à 2010, il a dirigé le musée royal de Mariemont. Il a publié plusieurs articles et ouvrages de muséologie, dont : *La Médiation culturelle* (Paris, Armand Colin, 2013, avec Serge Chaumier) ; *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris, Armand Colin, 2011, dirigé avec André Desvallées) ; *Le Musée hybride* (Paris, la Documentation française, 2010) ; *Pourquoi (ne pas) aller au musée* (Lyon, Aléas, 2008, avec Bernard Deloche).

François Mairesse is Professor of museology and economy of culture at Université Paris 3. He also teaches museology at the École du Louvre and at the Université de Neuchâtel, in Switzerland, and has been Chairman of the International Committee for Museology of the International Council of Museum (ICOFOM) since 2013. From 2002 to 2010, he was the Director of the Musée Royal de Mariemont, Belgium. He has published several articles and books on museology, among which La Médiation culturelle (Paris, Armand Colin, 2013, with Serge Chaumier), Dictionnaire encyclopédique de muséologie (Paris, Armand Colin, 2011, co-edited with André Desvallées), Le musée hybride (Paris, la Documentation française, 2010), Pourquoi (ne pas) aller au musée (Lyon, Aléas, 2008, with Bernard Deloche).

L'INTERVENTION

Les quelques lignes qui suivent évoquent, à la lumière des quatre musées ayant participé à la table ronde organisée lors du colloque – le musée allemand de la Chasse et de la Pêche de Munich, le musée national de la Chasse de Riihimäki (Finlande), le musée de la Chasse à courre de Leesburg (Virginie, États-Unis) et le musée danois de la Chasse et de la Sylviculture de Hørsholm –, quelques traits relatifs à ces établissements, à leur passé et à leur avenir. Un tel propos, on l'aura compris, ne repose pas sur des bases suffisantes¹ pour dresser un panorama définitif du secteur ; le choix judicieux des intervenants à la table ronde permet cependant de proposer un certain nombre de réflexions susceptibles, je l'espère, de contribuer à l'organisation des connaissances dans ce domaine particulier.

Les musées de la chasse ne se présentent généralement pas comme des créations très anciennes. Si quelques-uns remontent au milieu du XIX^e siècle, c'est surtout à partir des années 1930 que le mouvement commence à se propager (trois des musées de la table ronde ont été inaugurés durant l'entre-deux-guerres, à l'exception du musée de Virginie, créé en 1980). Un tel schéma suit approximativement celui du développement des musées d'ethnographie. Pendant longtemps, le monde des musées est essentiellement fondé à partir du binôme « art/archéologie » et « science/technique » ; ce n'est que progressivement que des établissements liés aux développements des sciences humaines (dont l'ethnographie) voient le jour. La catégorie des musées de folklore, c'est-à-dire d'établissements ethnographiques s'intéressant aux populations régionales, ne trouve sa pleine reconnaissance qu'à partir du milieu des années 1930², le monde des musées et du patrimoine s'ouvrant alors à des définitions plus ouvertes.

Le musée de la chasse, selon la typologie de Georges Henri Rivière³, ne constitue pas un genre particulier, se classant plutôt dans la catégorie fourre-tout des musées spécialisés à vocation interdisciplinaire (forme monographique). À l'instar du musée du vin, le musée de la chasse présenterait sa thématique à partir d'une approche nourrie par plusieurs disciplines : toutes les collections cynégétiques, comme celles des quatre musées de la table ronde, sont composées d'objets techniques, d'œuvres d'art, d'armes, de spécimens des sciences naturelles, etc. C'est cette catégorie d'établissements spécialisés qui, en même temps que la notion de patrimoine, va se développer considérablement à partir des années 1980 pour englober des musées tels que celui de la Fraise, du Couteau, de la Carte à jouer ou du Temps.

DES STRATÉGIES PATRIMONIALES MAIS AUSSI POLITIQUES

La fonction de recherche que l'on retrouve au cœur du dispositif muséal⁴ s'avère relativement éloignée du fonctionnement des musées de la chasse. Si nombre de ces établissements disposent d'une bibliothèque et d'un centre de documentation, publient des catalogues et inventorient leurs collections (ou organisent des colloques...), force est de constater qu'à leur origine, ils ne sont pas conçus à des fins scientifiques, mais pour des raisons essentiellement patrimoniales et partiellement politiques. Bien que cela ne soit pas toujours le cas (comme pour le musée danois de la Chasse), l'initiative est souvent privée et liée à un groupe de chasseurs ; c'est d'abord pour préserver un patrimoine en voie de disparition que des associations se mobilisent et que de tels musées sont conçus.

La notion de patrimoine se reconnaît au fait que sa disparition autant que son entretien constituent un sacrifice⁵. C'est bien dans un tel contexte de transformation de la société, liée à l'industrialisation du monde et à la disparition des modes de vie ruraux, que se développe à travers l'Europe un vaste mouvement de patrimonialisation de la société agricole et de ses anciennes traditions avec son cortège de musées ruraux, régionaux ou nationaux d'arts et de traditions populaires. Parmi toutes ces traditions, l'une de celles que l'on retrouve à travers le monde se fonde sous des formes très différentes sur les activités de chasse ou de pêche. Les pratiques cynégétiques diffèrent largement entre les pays, tant en fonction

des structures hiérarchiques de la société (le lien entre certaines de ces traditions et l'élite) que de l'étendue des territoires. C'est dans les territoires les plus densément peuplés et les plus industrialisés (Allemagne, France, Grande-Bretagne, Pays-Bas ou Belgique) que les pratiques de chasse se transforment le plus rapidement, menaçant dès lors la persistance d'un patrimoine matériel particulier qui leur est lié. Un patrimoine d'autant plus riche (œuvres d'art, armes) qu'il est produit pour des catégories sociales élevées... et entraînant des réactions d'autant plus vives que le risque de sa disparition augmente. Dans les pays scandinaves ou en Amérique du Nord, une grande partie de la population s'adonne en revanche encore régulièrement aux plaisirs d'une chasse « populaire » qui ne semble pas menacée de disparition (il n'existe pas de musées de la chasse au Canada, mais de nombreux objets anciens liés à ces pratiques sont conservés dans les musées). Il n'empêche que même dans ces contrées, les règles administratives en vigueur autant que les changements climatiques et l'évolution des populations animales ont transformé les habitudes.

Une telle vision s'oppose assez radicalement avec la fonction touristique des musées : s'ils cherchent (parfois) à attirer les touristes de passage (certains établissements, comme le musée de Munich ou celui de Paris, sont situés dans des périmètres touristiques), ce n'est actuellement pas une telle raison qui a principalement guidé leur ouverture au public – raison prépondérante pour la création de nombreux autres établissements patrimoniaux.

La visée première des musées de la chasse semble donc guidée par la préservation d'un patrimoine ; la seconde apparaît de nature plus politique et sera dès lors portée par la fonction de communication du musée. Le lien entre musée et politique est ancien et accompagne aussi bien la création des musées nationaux que l'appropriation du musée par un potentat local⁶. Instrument de propagande potentiel, le musée, sous couvert de l'objectivité des objets qu'il expose ou des textes qu'il présente au public, communique un certain nombre de messages dont l'apparente neutralité cache parfois mal un réel parti pris. On ne peut dire, dans le cas qui nous occupe, que le message véhiculé par les musées de la chasse soit aussi explicite et polémique que peuvent l'être celui de l'actuel musée de la Psychiatrie ouvert à Los Angeles par l'Église de scientologie, celui du musée de la Franc-Maçonnerie établi à Nuremberg à la fin des années 1930, ou celui de la Résistance inauguré à Pyongyang par Kim Il-sung. Il n'en reste pas moins que le point de vue des organisateurs transparaît toujours dans l'organisation d'un tel établissement.

La logique du politique imprègne le fonctionnement de tout musée, que celui-ci soit conçu par les pouvoirs publics (c'est le cas du musée danois) ou lié à l'initiative privée (c'est par exemple le cas du musée de Paris ou de celui de Virginie). D'un point de vue politique – notamment en Scandinavie –, le financement public d'un musée de la chasse peut être favorisé parce que sa thématique reflète l'identité du territoire ; c'est d'ailleurs dans une telle perspective, mais avec un contexte idéologique très différent (lié notamment aux *Heimatmuseen*⁷), que nombre d'établissements virent le jour en Allemagne durant les années 1930. La plupart des musées actuels sont cependant plutôt l'œuvre d'associations indépendantes directement liées à la préservation d'un patrimoine cynégétique, tout en cherchant à valoriser les idéaux de la chasse. À travers la mise en valeur de ces derniers, c'est moins un patrimoine matériel remarquable qu'un art de vivre et un ensemble d'interactions sociales spécifiques qui apparaissent comme constitutifs de ces établissements. La présentation des spécificités et des valeurs de la chasse, sans doute encore unanimement reconnues au cours des années 1930, s'est avérée d'une importance de plus en plus cruciale ces dernières années. L'étude du développement de la réglementation européenne sur l'abattage des rennes ou sur les pièges à animaux montre l'évolution du rapport que la société occidentale entretient avec la mise à mort artisanale ou industrielle des espèces vivantes. La froideur clinique de la mécanique bruxelloise illustre l'ambiguïté de notre relation à la mort des êtres vivants, et donc à la chasse, qualifiée par certains de loisir éthiquement inadmissible⁸. Bien qu'il ne

soit guère possible de parler de lobbying, comme on pourrait l'imaginer d'un musée de la chasse situé à Bruxelles, un certain nombre de musées (comme celui de Paris) ont cherché à transformer leur image auprès du public, dans une volonté d'ouverture et de débat, abandonnant le principe du conservatoire de trophées pour se présenter, à travers leurs expositions permanentes et temporaires, sur le terrain des idées et de la réflexion.

DE LA MUSÉOLOGIE DE L'OBJET À CELLE DE POINT DE VUE

La métamorphose du musée de Paris permet d'évoquer la transformation du modèle communicationnel de ce type d'établissements. Longtemps, la plupart des musées de la chasse sont organisés à partir de ce que l'on peut appeler une « muséologie de l'objet⁹ » : ce qui est donné à voir est d'abord une collection (plus ou moins hétéroclite), l'essentiel du discours muséal, lorsqu'il est présent sous forme de panneaux et d'étiquettes, ne fait le plus souvent qu'accompagner les objets présentés pour eux-mêmes, soit comme des œuvres d'art, soit comme des trophées ou des objets de pouvoir (fusils, couteaux, etc.). Une telle muséographie est très largement appliquée dans l'ensemble des musées jusqu'à la fin des années 1960. C'est à cette époque que, progressivement, le musée commence à être envisagé comme un véritable système de communication¹⁰ s'adressant à un public particulier et transmettant un savoir (ou des idées) à travers les objets présentés. Cette « muséologie de savoir » affecte dans un premier temps un nombre limité d'établissements essentiellement liés aux sciences ou à l'ethnographie, comme le musée national des Arts et Traditions populaires alors dirigé par Rivière. La plupart des établissements demeurent en revanche des conservatoires d'objets, comme sans doute avec eux la presque totalité des musées de la chasse.

C'est essentiellement à partir des années 1980 que le monde des musées connaît sa transformation la plus importante, leur nombre doublant sur une vingtaine d'années tandis que leur popularité atteint des sommets. La modernisation des méthodes d'exposition (et notamment la multiplication des expositions temporaires) n'est pas étrangère à ce phénomène mondial. C'est plutôt durant cette époque (et jusqu'au début du XXI^e siècle) que, à l'instar de nombre d'autres établissements, quelques musées de la chasse se modernisent. Jean Davallon parle de « muséologie de point de vue » pour caractériser cette période, le musée se présentant comme un média à part entière, espace d'interaction entre les visiteurs, lieu d'appréhension du réel et de discussion à partir des objets. L'exposition apparaît comme un médium particulièrement flexible, susceptible de présenter plusieurs discours (et parfois des points de vue opposés) ; elle se traduit de plus en plus comme une sorte d'essai expographique, moins lié à l'objectivité scientifique qu'à la signature du commissaire qui l'a réalisée, parfois volontairement polémique (comme en témoignent plusieurs expositions temporaires, réalisées par exemple à Paris par Jean Clair, Jean-François Lyotard, Jean Nouvel, etc.). Les espaces d'exposition se transforment eux aussi, l'expographie sortant des vitrines pour investir le décor des salles, englobant le visiteur dans une expérience plus immersive¹¹. Certains musées de la chasse donc, moins nombreux que les autres (mais notamment celui de Paris ou le musée finlandais, avec son simulateur de chasse), ont choisi de se positionner sur un tel type de terrain en présentant des muséographies plus complexes, cherchant à immerger le visiteur dans une atmosphère particulière. Le musée de Paris, à travers ses expositions permanentes et temporaires, constitue une illustration de la muséologie de point de vue particulièrement réussie, sa notoriété dépassant largement le cadre des seuls musées de la chasse.

Rares (voire inexistantes) sont en revanche les musées de la chasse qui, à partir de leurs collections, proposent à la manière de certains établissements (comme le musée d'Ethnographie et le muséum de Neuchâtel) une exploration de thématiques plus controversées, constituant à ce titre des lieux d'interrogation plus directement aux prises avec les enjeux de la société. La chasse constitue en effet un thème à la fois obsolète en regard de la société industrielle et d'une actualité évidente pour cette même société responsable de la destruction des espèces ou de l'abattage industrialisé des animaux d'élevage. Autant de thématiques rejetées ou

camouflées par nos sociétés, au mieux traitées de manière dématérialisée par écrans interposés. Le musée de la chasse constitue l'un des lieux évoquant notre relation à la mort de l'autre. Il lui est néanmoins difficile de se présenter comme un forum de ces questionnements, au risque de se voir doublement remis en cause.

QUELS PUBLICS ET QUEL AVENIR POUR LES MUSÉES DE LA CHASSE ?

La notion du public, pour les musées spécialisés, n'est pas toujours simple à définir. Nombre de musées de la chasse ayant d'abord été conçus pour préserver un patrimoine, la recherche d'un public ne s'est le plus souvent posée que tardivement et de manière relativement secondaire. On pourrait songer que le monde des chasseurs constitue un public presque captif – encore faudrait-il sélectionner dans cette population celle qui se montre sensible au patrimoine –, mais les musées présents lors de la table ronde reconnaissent que celui-ci demeure très largement minoritaire, cela d'autant plus que la proportion de chasseurs dans un pays est réduite. Certes, certains visiteurs viennent au musée en pèlerinage pour montrer à leur progéniture des techniques de chasse obsolètes (pièges, types de fusil). Le public touristique, s'il est souhaité, n'a par ailleurs probablement jamais été prioritairement visé (il est estimé, par les musées de la table ronde, à 10 %). Une partie importante du public est donc formée par des curieux et notamment des familles avec de jeunes enfants. Les musées de la chasse (et de la nature) demeurent en effet des endroits où il est aisé d'admirer deux objets de fascination courante : des animaux sauvages (très largement inconnus pour un grand nombre de jeunes citadins qui n'ont parfois jamais pu observer de vaches dans un pré) et des armes blanches ou à feu. D'une certaine manière, on ne sera donc pas étonné des résultats de fréquentation relativement modestes de ces établissements, en regard des musées d'art ou des grands muséums. Après tout, la qualité d'un musée ne se reconnaît pas seulement à son potentiel d'attraction des visiteurs, mais aussi à l'ensemble du travail de préservation, de recherche et de communication autour d'un patrimoine (matériel ou immatériel) qu'il s'est chargé de rassembler et de transmettre aux générations futures.

C'est dans une telle perspective que la question de l'avenir de ces musées peut être envisagée. La pérennité de ces établissements passe par celle de leur financement et de l'évolution potentielle de ce dernier à l'aune des transformations de la société. Le monde des musées de la chasse se révèle à cet égard diversement doté : une grande partie de ces établissements est organisée par le secteur associatif (fondations, associations), la part relevant de ce type de financement diffère dans ce cas très largement (de 5 à 90 %). Quelques musées sont largement subventionnés par les pouvoirs publics (un financement de l'ordre de 95 % pour le musée danois), mais ceux-ci ne semblent pas les plus nombreux ; en revanche, la part du marché – le financement par les visiteurs – est réduite et il paraîtrait illusoire de se fier à ce seul type de participation afin de pourvoir à leur entretien. Si ces musées ne dépendent pas vraiment du public (mais un musée vide ne constitue jamais un excellent signal pour un mécène ou un responsable politique) et généralement peu des pouvoirs publics, leur pérennité est donc liée à la solidité financière de l'association qui les soutient et à la générosité de ses donateurs. L'avenir, dans ce contexte, semble surtout associé au maintien d'un groupe suffisamment solide d'individus, financièrement puissants et rassemblés autour de l'idée de conservation d'un patrimoine et de sa médiatisation en direction du grand public. Il convient d'insister sur ces deux aspects, car le patrimoine cynégétique pourrait être aussi bien préservé au travers de collections privées, fermées aux publics. La pratique de la chasse, comme patrimoine immatériel, doit-elle passer par le musée pour que sa préservation soit assurée ? Rien ne l'assure. En revanche, c'est bien la question du musée comme média ou comme système de communication en direction du public qui s'impose dans le cas où la critique des pratiques de la chasse viendrait à se renforcer. Le musée continuera-t-il de se présenter, dans les années futures, comme un outil (parmi d'autres) au sein d'une stratégie globale de communication sur la place de la chasse au sein de la société ? La réponse dépend en partie du rapport que la société entretient avec la chasse, mais aussi de celui qu'elle conserve avec les musées.

Pendant des milliers d'années, le chasseur, reconnu par tous, a joué un rôle central au sein de la société ; cela n'est plus le cas aujourd'hui et les musées de la chasse actuels peinent souvent à présenter une image en adéquation avec le monde contemporain. Les critiques de nostalgie réactionnaire ou de barbarie civilisée ne sont pas loin, ce qui, aussi bien pour les partisans que les opposants à cette pratique, ne constitue pas une raison pour envisager la fin des musées qui leur sont consacrés. La présentation du patrimoine cynégétique peut en effet jouer un rôle de première importance dans la réflexion sur le devenir de notre civilisation et celui de notre planète, peut-être moins en glorifiant l'image d'Épinal du chasseur qu'en déconstruisant les représentations en matière d'équilibre entre ville, campagne et nature, en matière de production alimentaire ou de rapport à la mort – les musées restant parmi les rares lieux où de telles questions peuvent être présentées.

NOTES

1. Voir à ce titre la recherche nettement plus poussée de C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », mémoire de recherche présenté pour l'obtention du master 2 CIMER, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2014.
2. Voir par exemple le traité de Office international des musées (collectif), *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études, Madrid 1934*, Paris, Société des Nations et Office international des musées, 1935, 2 vol., ainsi que les différents numéros de la revue *Mouseion*. En France, ce n'est qu'après l'exposition de 1937 que l'embryon de collection française de l'ancienne « salle de France » musée d'ethnographie se métamorphose en musée national des Arts et Traditions populaires, sous la houlette de Georges Henri Rivière. Pour une histoire de ces musées, voir N. Drouguet, *Le Musée de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
3. G. H. Rivière et alii., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, p. 130 sq.
4. Notamment à partir du modèle PRC ou Préservation, Recherche et Communication. Voir A. Desvallées, F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
5. J.-P. Babelon, A. Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.
6. F. Mairesse, « Le musée et le politique », in M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville et G. Mayor (dir.), *Hors-Champs. Éclats du patrimoine culturel immatériel*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2013, p. 316-321.
7. V. Charlety, *Itinéraire d'un musée, le Heimatmuseum*, Paris, L'Harmattan, 2005.
8. Voir par exemple le site : <http://france-sans-chasse.org/>
9. Sur ce principe et sur les autres configurations (« muséologie de savoir et de point de vue », voir J. Davallon, « Le musée est-il un média ? », *Public & Musées*, 2, décembre 1992, p. 99-123.
10. M. McLuhan, H. Parker, J. Barzun, *Le Musée non linéaire - Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*, Lyon, Aléas [1969], 2008.
11. On songe, à l'époque, à des expositions comme « Cité-Cinés », mais aussi à de nombreuses rétrospectives organisées au Grand Palais ou au Centre Pompidou. Voir F. Belaën, « Les expositions d'immersion », *La lettre de l'OCIM*, 86, 2003, p. 27-31.

ANALYSIS: THE CONTRASTING LANDSCAPES AND FUTURE OF HUNTING MUSEUMS

FRANÇOIS MAIRESSE

Building upon what we have heard from the four museums contributing to the round table organised as part of this Symposium—the German Hunting and Fishing Museum in Munich, the Hunting Museum of Finland in Riihimäki, the Museum of Hounds and Hunting in Leesburg (Virginia, United States) and the Danish Museum of Hunting and Forestry in Hørsholm—what follows are a few ideas regarding these establishments, their past and their future. Clearly, what can be said in such a short period could never hope to be exhaustive enough¹ to offer a complete panorama of the sector; the well-advised choices made by our round table participants have given us ample food for thought, which, I think, will help structure our understanding of this very unique field.

Hunting museums are not generally very old establishments. While a few date as far back as the mid-nineteenth century, the movement really got off the ground in the 1930s (three of the museums taking part in the round table were inaugurated between the two world wars, with the Virginia museum being the exception, as it was founded in 1980). The same pattern applies to the development of ethnographic museums. For the longest time, the world of museums was essentially dominated by the binary distinction between “art/archaeology” and “science/technology”; establishments connected to developments in the human sciences (including ethnography) only appeared very gradually. The category of folklore museums, namely ethnographic museums, focusing on regional communities, only achieved full recognition from the mid-1930s², from which point the world of museums and heritage became open to broader definitions.

Hunting museums, in Georges Henri Rivière’s typology³, are not in a class all of their own, but rather fall under the catch-all category of specialised museums with an interdisciplinary vocation (monographic format). Just as is the case with wine museums, the displays in hunting museums stem from a multi-disciplinary approach: all hunting collections, like those of the four round-table museums, comprise technical artefacts, works of art, weapons, specimens from the natural sciences, etc. It is this category of specialised establishments which, in parallel with the notion of heritage, developed considerably from the 1980s onwards, coming to encompass museums such as those dedicated to strawberries, knives, playing cards or time.

HERITAGE STRATEGIES, POLITICAL STRATEGIES

Research, one of the core functions of museums⁴, would appear to be far less relevant to hunting museums. Although many hunting museums do have libraries and archives, publish catalogues and maintain inventories of their collections (or indeed organise symposia...), it is clear that they were not originally designed for scientific purposes, but rather for the sake of heritage, and, partly, for political reasons. While there are some exceptions (such as the Danish Museum of Hunting and Forestry), they are generally created upon the initiative of the private sector, and connected to a group of hunters; when associations take action and create such museums, their primary motivation is to safeguard some form of patrimony that might otherwise disappear.

The notion of heritage stands out in that its disappearance, as well as its maintenance, both constitute a sacrifice⁵. It is in the present context of societal transformation, stemming from global industrialisation and the loss of rural ways of life, that Europe is experiencing a sweeping movement of heritage designation applied to farming life and its age-old traditions, with the attendant rural, regional and national museums of popular traditions and arts. Among all of these traditions, one that can be found throughout the world in very different guises is that of hunting or fishing. Hunting practices vary greatly from one country to another, both in terms of the hierarchical structures of each society (the link between certain hunting traditions and the elite) and in terms of their geographical expanse. Hunting practices are undergoing the most rapid changes in the more densely populated and most industrialised territories (Germany, France, Great Britain, the Netherlands and Belgium), and the survival of the tangible heritage connected thereto is therefore in jeopardy. Stemming from the upper social echelons, this heritage is of great value (works of art, weaponry)... and sparks the liveliest of reactions whenever it comes under threat. In Scandinavia or North America, however, the pleasure of hunting is still a regularly accessible and popular experience, and does not appear to be in danger of dying out (there are no hunting museums in Canada, although many old hunting objects are on display in museums). By the same token, current administrative regulations, climate change and changing wildlife populations have transformed hunting habits, even in these countries.

This vision is diametrically opposed to the notion of museums as tourist attractions: while they (sometimes) seek to attract visiting tourists (some establishments, like the museum in Munich or the one in Paris, are in sightseeing areas), this is, to date, not the main reason why hunting museums opened their doors to the public—although it is overwhelmingly the reason behind the creation of numerous other types of heritage establishments.

The primary aim of hunting museums is thus centred, essentially, on safeguarding heritage. The second purpose would appear to be more political in nature and is achieved via another of the museum's core functions: communication. The connection between museums and politics is an age-old one and plays a role not only in the creation of national museums, but also in the appropriation of the museums by local potentates⁶. The museum, as a potential lever for propaganda, uses a façade of objectivity regarding the objects on display or the texts that the visiting public is invited to read, and transmits a certain number of messages whose seeming neutrality may in fact mask a strong bias. In the case at hand, we would not go so far as to say that the message conveyed by hunting museums is anywhere near as explicit and controversial as the one emanating from the current museum of Psychiatry opened in Los Angeles by the Church of Scientology, or that of the museum on Freemasonry established in Nuremberg in the late 1930s, or that of the Revolution inaugurated in Pyongyang by Kim Il-sung. The fact remains that the creator's viewpoint is always reflected in the organisation of such an establishment.

Politics permeates the operations of any museum, be it designed by the public authorities (as in the case of the Danish museum) or stemming from a private sector initiative (examples being the Paris museum or the museum in Virginia). From a political point of view—especially in Scandinavia—it may be easier to secure public funding for a hunting museum if the museum reflects the country's identity; indeed, this was precisely what occurred, albeit in a very different ideological context (especially as concerns the *Heimatmuseen*, or local history museums⁷), with the founding of numerous establishments in Germany in the 1930s. Most modern-day hunting museums are, however, more generally the fruit of the endeavours of independent associations and directly linked to the preservation of a given hunting legacy, while seeking at the same time to promote the ideals of hunting. By highlighting the latter, what these museums are really displaying is a way of life and an ensemble of specific social interactions rather than examples of noteworthy tangible heritage. Conveying the

specificities and values of hunting—which were no doubt still unanimously recognised in the 1930s—has become ever more crucial in recent years. A glance at changes in European regulations governing reindeer culls or animal trapping reveals Western society’s changing attitude toward the artisanal or factory-scale killing of living species. The clinical frigidity of the Brussels machinery illustrates our ambiguous relationship with the death of living things and, by extension, with hunting, which is described by some as an ethically inadmissible leisure activity⁸. While it cannot be deemed lobbying as such, as one might imagine if it were from a hunting museum located in Brussels, some museums (like the one in Paris), have tried to change their image vis-à-vis the public, in a spirit of openness and dialogue, casting aside the trophy-hoard principle so as to instead offer, through their permanent and temporary exhibitions, a forum for ideas and reflection.

FROM A MUSEOLOGY OF THE OBJECT TO A MUSEOLOGY OF VIEWPOINT

The metamorphosis of the Paris museum is reminiscent of the shift in communicative approach undertaken by these kinds of establishments. For the longest time, most hunting museums were centred on what can be called a “museology of the object⁹”: what was exhibited, above all, was a collection (with varying degrees of heterogeneity); the museum’s main narrative, when conveyed through plaques or labels, was typically a mere background accompaniment to the items placed on display for the sake of display, either as works of art, or as trophies or as objects of power (rifles, knives, etc.). This type of museography was very widespread across the entire corpus of museums until the late 1960s. It was around this time that the museum gradually came to be viewed as a true system of communication¹⁰, addressing a given public and transmitting a body of knowledge (or ideas) through the objects on display. This “museology of knowledge” initially applied only to a limited number of establishments, mostly those with a scientific or ethnographic bent, such as the National Museum of Popular Arts and Traditions, which was under the stewardship of Rivière at the time. Most museums—and doubtless almost all hunting museums—however, retained their role as mere repositories of objects.

As of the 1980s the world of museums underwent its greatest transformation; in a span of just twenty years the number of museums doubled and their popularity peaked. It is a period that witnessed the modernisation of methods of display (including, notably, the exponential growth of temporary exhibits) around the world. It is especially during this period (and into the early twenty-first century) that a few hunting museums, following in the footsteps of other establishments, underwent a process of modernisation. Jean Davallon uses the expression “museology of viewpoints” to describe this period, in which the museum serves as a medium in its own right, a space of interaction among visitors, a place for understanding what is real and using the objects on display as a starting point for discussion. The role of the exhibition is that of a particularly flexible medium, capable of presenting multiple narratives (and sometimes even conflicting points of view); the exhibition becomes more and more like a kind of expographical essay, with less emphasis on scientific objectivity and much more on the signature of the person who commissioned it, who is at times being deliberately provocative (as illustrated by several temporary exhibitions, for example, in Paris, by Jean Clair, Jean-François Lyotard, Jean Nouvel, etc.). The exhibition halls themselves are transformed, with the expography extending beyond the confines of the display cases to become infused with the décor of the galleries, absorbing the visitor in a more immersive experience¹¹. Some hunting museums, therefore—a minority of them (but in particular the one in Paris or the Finnish museum, with its hunting simulator)—opted to position themselves in this novel terrain, offering a more complex museography, seeking to immerse the visitor in a unique atmosphere. The museum in Paris, through its permanent and temporary exhibitions, illustrates a strikingly successful museology of point of view, with its renown extending far beyond the category of hunting museums alone.

It is, however, rare (if not impossible) to find hunting museums which use their collections to explore more controversial issues in the same way that other establishments do, like the Museum of Ethnography and the Neuchâtel museum. A bolder approach makes museums such as these the ideal place for enquiry, for grappling directly with society's challenging questions. Hunting is, in fact, an obsolete issue in the eyes of industrial society, and yet of burning topicality for that self-same society, responsible for the annihilation of species and the industrialised slaughter of farmed animals. Many and varied are the topics that we reject or camouflage in our societies, preferring that they be addressed in an intangible manner via a shield-like screen. The hunting museum is one of those places that reminds us of our relationship with the death of the Other. And yet it is difficult for the hunting museum to take on the role of a forum for this kind of intense questioning, lest become a target of such challenges itself.

HUNTING MUSEUMS - WHICH VISITOR PROFILES AND WHICH FUTURE?

The concept of the visiting public, for specialised museums, is not always easy to define. For many hunting museums that were initially designed as repositories for heritage, the search for its visiting public tends to be dealt with rather late in the piece, almost as a kind of afterthought. One might imagine that the hunting community itself would practically be a captive audience—albeit only the members of that community who are sensitive to heritage issues—but the museums represented here at this round table admit that such visitors remain very much a minority, especially given that the hunting community as a proportion of the country's population is waning. It is true that some visitors make a pilgrimage to the museum so as to show their offspring obsolete hunting techniques (traps, types of firearms). Attracting tourists, if desired, is probably never given priority (the museums at the round table estimate tourist footfall as being around 10% of visitors). A sizeable share of the visiting public, therefore, comprise people who are curious and, in particular, families with young children. Museums of hunting (and nature) are indeed places where one can easily admire two categories of objects that tend to fascinate us: wild animals (largely unknown to the average city-dwelling youngster who has never even seen cows grazing in a meadow) and weapons, be they bladed weapons or firearms. In some ways, therefore, it should come as no surprise that these establishments receive fewer visitors than museums of art or other grand museums. When all is said and done, a museum's quality cannot be measured solely by visitor footfall, but rather by the sum of its endeavours in terms of preservation, research and communication regarding the (tangible or intangible) heritage that it is tasked with collecting and passing on to future generations.

It is with this perspective in mind that we can turn to the question of these museums' future. If these establishments are to survive in the long term, then long-term funding is required, which in turn requires the potential to adapt to societal transformations. In this regard the world of hunting museums is very diverse: a good many of these establishments are organised by associations (foundations, clubs and associations), and in such cases the proportion of their funding stemming from members' dues varies widely (anything from 5% to 90%). Some museums receive significant public subsidies (to the tune of 95% in the case of the Danish museum), but such cases do not appear to be represent a majority; on the other hand, their market share—financing from visitor entry fees—is limited and it would be unrealistic to rely solely on this type of contribution to provide for their maintenance. If these museums do not depend on the visiting public (although an empty museum hardly sends the right signal to potential sponsors or politicians) and generally rely little on public authorities, then their longevity really depends on the solidity of their supporting association's finances and the generosity of their donors. Their future, in this context, thus appears to involve maintaining sufficiently cohesive groups of people who are financially powerful and committed to the idea not only of preserving heritage, *but also* sharing it with the wider public. It is worthwhile insisting on these twin aspects, since hunting heritage could also be safeguarded in private collections, shut away from the public eye. Should hunting

practices, as a form of intangible heritage, be put on display in a museum to guarantee its preservation? Nothing is guaranteed. The museum's role, however, as a vector or a system of communication aimed at the public comes to the fore wherever critiques are levelled at the practice of hunting. Will the museum continue to serve, in the future, as a tool (just one out of a range of possible tools) for implementing an overall communications strategy on the place of hunting in society? The answer will partly depend on society's relationship with hunting, but also on its relationship with museums.

For thousands of years, hunters, recognised universally, played a central role in society; this is no longer the case and today's hunting museums often have difficulty adapting their image to the tastes of contemporary society. Accusations of reactionary nostalgia or civilised barbarism are never far behind, but this is no reason for hunting's proponents—nor for its detractors—to envisage the demise of hunting museums. Displaying hunting heritage can in fact play a vital role when contemplating the future of our civilisation and indeed of our planet, perhaps less via an oversimplified glorification of the hunter, but more via a deconstruction of representations of the balance between urban, rural and natural spaces, and of food production or our connection with death—a museum is one of the few remaining places in which questions such as these can be raised.

NOTES

1. For more in-depth research on this subject, see C. Violette, « La chasse au(x) musée(s). La muséographie des musées de la chasse en Europe », (Hunting (Hunting) Museums. The Museography of Hunting Museums in Europe), dissertation submitted as part of Master 2 CIMER, Paris, Paris IV Sorbonne University, 2014.
2. See, for example, the (collectively authored) treatise by the International Museums Office entitled *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art* (Museography - Architecture and Organisation of Art Museums, from the International Conference of experts held in Madrid in 1934), Paris, League of Nations and International Museums Office, 1935, 2 vol., as well as various issues of the magazine *Museion*. In France, it was only after the 1937 World Fair that the embryonic French collection from the former "Salle de France" ethnographic museum morphed into the National Museum of Popular Traditions and Art, under the stewardship of Georges Henri Rivière. For a history of these museums, see N. Drouguet, *Le Musée de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains* (The Museum of Society: From exhibitions on folklore to contemporary issues), Paris, Armand Colin, 2015.
3. G. H. Rivière et alii., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière* (Museology according to Georges Henri Rivière), Paris, Dunod, 1989, p. 130 sq.
4. Notably based on the "PRC" model: Preservation, Research and Communication. See A. Desvallées, F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Encyclopaedic Dictionary of Museology), Paris, Armand Colin, 2011.
5. J.-P. Babelon, A. Chastel, *La Notion de patrimoine* (The Notion of Heritage), Paris, Liana Levi, 1994.
6. F. Mairesse, "Le musée et le politique" (Museums and Politics), in M.-O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville and G. Mayor (dir.), *Hors-Champs. Éclats du patrimoine culturel immatériel* (Off-camera. Glimpses of intangible cultural heritage), Neuchâtel, Ethnographic Museum, 2013, p. 316-321.
7. V. Charléty, *Itinéraire d'un musée, le Heimatmuseum* (Itinerary of a Museum, the Heimatmuseum), Paris, L'Harmattan, 2005.
8. See, for example, the French anti-hunting website: <http://france-sans-chasse.org>
9. For more on this principle and other configurations (museology of knowledge and of perspective), see J. Davallon, "Le musée est-il un média?" (Is the Museum a Medium?), *Public & Musées* (Public and Museums), 2, December 1992, p. 99-123.
10. M. McLuhan, H. Parker, J. Barzun, *Exploration of the Ways, Means, and Values of Museum Communication with the Viewing Public*, New York, Seminar proceedings (1967), Museum of the City of New York, 1969.

11. Exhibitions such as the “Cité-Cinés” were conceptualised at this time, as well as many retrospective exhibitions organised at the Grand Palais or the Pompidou Centre, both in Paris. See F. Belaën, “Les expositions d’immersion” (Immersion Exhibitions), *La lettre de l’OCIM* (Bulletin of France’s Office for Museographical Cooperation and Information), 86, 2003, p. 27-31.

DÉBAT

ANDREA SMITH

I would like to make a small comment, which is: maybe the best kept secret about hunting is how incredibly knowledgeable hunters are. People who do not know anything about hunting have certain ideas about it and they see the artifacts in the museums, but this incredible knowledge hunters have, that is something that is so little communicated to the non-hunters, and I think that if people in urban areas were aware of how knowledgeable hunters are, they might change their ideas about hunting and hunters. I think the museums could communicate more about hunters, their knowledge, and how important they are for our communities.

FRANÇOIS MAIRESSE

Effectivement, c'est l'un des éléments que l'on a pu voir ce matin avec l'ensemble multidimensionnel de ce que recouvre la chasse. Cela m'a amené, en écoutant ce colloque, à repenser le thème de la chasse comme étant extrêmement intéressant et pouvant être un thème de séminaire car c'est très enrichissant. Cela me fait penser à un autre exemple, celui du vin. À Beaune, un musée du vin a été conçu par Georges Henri Rivière, le père de la muséologie française. Ce établissement est un peu désert en ce moment. Ce que montre ce musée est une partie dans la logique que l'on trouvait dans les arts et traditions populaires : comment faire le vin, une série de bouteilles, etc. Bien sûr, pour ceux qui apprécient le vin, il y a l'expérience de la dégustation, le fait d'en parler et de le connaître, ce qui nécessite aussi un long apprentissage. À partir d'une thématique qui participe d'un patrimoine immatériel, que les gens peuvent partager, on peut directement accéder à de nombreuses dimensions différentes.

EDWARD IMPEY

The title of the conference, "Exhibiting Hunting?" seems to be bearing two questions: the first is: how and why exhibiting hunting? And the other is: should we expose it at all? I am very impressed by what we heard the last couple of days, and the response to the first question is that it will never be a dull subject. The answer to the second question is a resounding yes, we must do it for a long list of reasons that we have heard in the last two days.

CONCLUSION GÉNÉRALE : TOUS LES MUSÉES SONT DES MUSÉES DE LA CHASSE !

SERGE CHAUMIER

À PROPOS DE SERGE CHAUMIER



Serge Chaumier, professeur, est responsable du master Expographie Muséographie de l'université d'Artois. Il a publié de nombreux ouvrages en muséologie et sociologie de la culture, dont : *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition* (Paris, La Documentation française, 2012), et, avec François Mairesse, *La Médiation culturelle* (Paris, Armand Colin, 2013). Il a participé au collectif qui a rédigé le *Guide de conception des expositions* (téléchargeable gratuitement) et au *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, dirigé par André Desvallées et François Mairesse (Paris, Armand Colin, 2011). Plus d'informations sur <http://sergechaumier.blogspot.com>

*Serge Chaumier is Professor at the Université d'Artois, France, in charge of the Expographie Muséographie Master's degree. He published several books on museology and sociology of culture among which: *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition* (La Documentation française), as well as *La Médiation culturelle* (Armand Colin) in cooperation with François Mairesse. He was on the editorial staff of the *Guide de conception des expositions* (downloadable for free) and to the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, edited by André Desvallées and François Mairesse (Armand Colin). More information at: <http://sergechaumier.blogspot.com>*

L'INTERVENTION

Durant ces deux journées, nous avons entendu des communications sérieuses, documentées, qui nous ont invités à la réflexion. Nous avons pu entendre ainsi Raphaël Abrille s'interroger sur ce que l'on pouvait présenter dans un musée de la chasse et Marie-Bénédicte Dumarteau recenser les manières du « comment exposer la chasse », en inventoriant des catégories. Deux communications fort intéressantes qui ont introduit hier nos discussions et les développements d'études de cas ensuite. En conclusion générale de ces journées, mon propos ne sera donc pas de reprendre et de redire synthétiquement ce que l'on a entendu, exercice qui lasserait tout le monde ; je préfère en guise de clôture de ce colloque faire un pas de côté, en tentant de vous amuser un peu, en faisant un exercice d'équilibriste provocateur. Puisque la chasse c'est quand même aussi la mort, si ce n'est le meurtre et les chairs sanguinolentes, mettons un peu de légèreté et de distance, d'insouciance et de superficialité, exerçons-nous à quelques réflexions muséologiques qui peuvent nous être inspirées par le thème. C'est moins la chasse finalement qui retiendra notre attention pour cette dernière communication que la réflexion sur le musée et ses paradoxes, qui peut naître de cet objet insolite, voire incongru : un musée de la chasse.

UN MUSÉE DE TROPHÉES

Cela a été dit dans plusieurs communications, l'exposition de trophées est sans doute le point d'origine des musées de la chasse. L'alignement de vastes panoplies de ses succès permet au chasseur de témoigner de sa dextérité, d'impressionner la galerie, au sens propre, d'attester de son habileté et de ses prouesses. Ainsi, les expositions des trophées constituent le point de départ du musée de la chasse et, pourrait-on dire, le parangon de tous les musées. Comme l'avait souligné Jean Cuisenier dans un article ancien, publié dans *Muséologie et ethnologie*¹, il s'agit de rendre compte par le nombre de sa grandeur.

L'accumulation est le maître-mot de bien des premiers musées, dans toutes les disciplines. C'est la démarche du collectionneur, avant d'être celle du conservateur, qui s'enquiert toujours de nouvelles pièces à ajouter dans une compilation frénétique. On a pu se moquer maintes fois de ces travers, qui pour Baudrillard, utilisant Freud, relevait de la psychanalyse, sorte de pathologie mise au service d'une finalité reconnue socialement, la grandeur de la collection². C'est moins alors l'objet collecté en lui-même qui importe que son insertion dans un ensemble qui lui donne son aura. Orhan Pamuk, dans *Le Musée de l'innocence*, en donne une vision où le ridicule se mêle à la poésie pour rêver, puis réaliser réellement un musée au cœur d'Istanbul³. Tout est digne d'être objet de collecte, jusqu'aux mégots de cigarette de l'être aimé. Le collectionneur chasse sans répit toutes les traces qui peuvent faire sens pour enrichir l'accumulation. Le fétichisme fait œuvre.

Il n'est pas anodin de noter que bien des conservateurs, davantage collectionneurs qu'autre chose, cèdent à cette tentation du *chasseur collectionneur* : accumuler, aligner, exposer. Il n'est guère utile de rappeler les images de ces musées ainsi constitués, trophées de l'anthropologie avec les crânes venus du monde entier, trophées de la numismatique avec toutes les médailles et pièces de monnaie, trophées de tous les tire-bouchons collectés dans les vide-greniers, trophées de l'amateur de peintures italiennes, etc. On l'aura compris, le chasseur est la figure archétypale du collectionneur, comme l'a rappelé Claude d'Anthenaise hier en ouvrant ce colloque.

CONSERVATEUR CHASSEUR

Mais au-delà de la visée accumulatrice, un rien désuète, le conservateur moderne, actuel, n'est pas en reste, qui passe une grande partie de son temps à traquer tel un fin limier, à prendre en filature telle pièce, telle collection, tel donateur, pour parvenir à acquérir telle œuvre, afin de l'emprunter pour sa prochaine exposition. C'est la part d'ombre de l'activité du conservateur, tenue volontiers secrète pour ne pas dévoiler ses territoires, connus de lui seul, tel le ramasseur de champignons, le pêcheur ou le chasseur qui sait que dans tel

endroit il sera chanceux. Ainsi, le conservateur sait parfois rester à l'affût durant des mois, des années, faire le guet, avant de plonger tel un épervier sur la donation tant espérée. Inutile de dire le caractère obsessionnel de la chose, qui conduit à oublier bien souvent pourquoi on se met en chasse.

Car c'est là le point de rupture entre le chasseur qui chasse pour manger, appelons-le *collecteur surviveur* dont les finalités sont strictement vitales et alimentaires, qui peut néanmoins trouver plaisir à chasser et celui, plus fréquent, qui trouve dans le plaisir de chasser son motif premier. Il en oublie alors le sens, tout empreint de la frénésie et de l'excitation que procure, non le résultat de son action, mais son exercice même. C'est alors le corps à corps, l'attente, la ruse, la traque, la domination et le succès qui le grisent, davantage que le besoin. N'en est-il pas de même du conservateur qui oublie l'intérêt de ce pour quoi il chasse, pourquoi il se met en chasse ? Qui accumule pour accumuler, prétendant toujours ajouter plus de pièces à sa collection ? Toute une lignée d'analystes critiques ont rappelé cette pathologie obsessionnelle, au travers d'approches différentes, Jean Baudrillard que nous avons cité, Bernard Deloche, François Dagognet, Jean Clair, Hugues de Varine, etc.⁴ Bref, retenons ceci : le conservateur est parfois aussi un chasseur !

Nous pourrions du reste filer la métaphore, puisque les techniques ont évolué de part et d'autres. Si le chasseur ne dispose plus d'un simple arc avec des flèches, mais qu'il se voit plus souvent pourvu d'un fusil à lunette infrarouge qui ne donne guère de chance à un combat équitable, le conservateur dispose désormais de fichiers numériques mondiaux pour conduire sa traque, aussi la découverte de l'objet espéré est-elle sans doute moins fortuite qu'autrefois. Les réserves cynégétiques sont connues ici, calculées par satellite, et les réserves de collections dans lesquelles on peut opérer des découvertes pour sa prochaine exposition révèlent sans doute moins de surprises également. De mêmes soucis de conservation les animent, pour le premier, conservation des espèces vivantes pour en réguler les prélèvements, pour le second, conservation préventive pour espérer une survie de quelques prélèvements témoins pour l'avenir.

LE MUSÉE EST UNE RÉSERVE (DE CHASSE) !

Il y a envers l'objet chassé un rapport ambivalent, fait d'amour et de haine. L'objet désiré, convoité, observé à l'affût, pris en chasse et tiré compose suffisamment les récits de la littérature libertine. On pense à Don Juan avant tout comme un chasseur qui s'enorgueillit de son palmarès, et arrêtons-nous sur cette expression qui rapporte ses exploits et nous ramène au musée : « *son tableau de chasse* ». C'est ici la collection de conquêtes qui fait œuvre, c'est l'ensemble et non chaque unité. Ce qui plaît à Don Juan ce sont moins les femmes que l'idée de sa collection. Les métaphores de la proie et le rapport ambivalent entre les parties prenantes rappellent un plaisir trouble, fait de tensions. L'érotisme sadien, riche de jouissance dans le meurtre et le sang, n'est jamais très loin. C'est à sa manière ce que mettait en scène la très belle et réjouissante exposition « Cibles », dévoilant l'étonnement lorsque la cible est un objet d'art sur laquelle on se plaît à viser, à la manière de Niki de Saint Phalle. L'œuvre d'art est bien un objet d'amour pour le passionné. Mais dans ce rapport quotidien à la mort, le conservateur ne cherche-t-il pas à régler des comptes ? On lui a souvent reproché d'enfermer l'art, ne cherche-t-il pas ainsi à l'éliminer de la vie quotidienne ? Espiègle, Serge Rezvani, dans son roman *L'Origine du monde*, décrit une institution muséale où les conservateurs haïssent l'art qu'ils exposent⁵. C'est justement pour canaliser leur mauvaise pulsion qu'ils le tiennent enfermé dans des musées !

Parce qu'il s'agit de se survivre, d'arrêter le temps, de le transcender, le rapport à l'art est fondamentalement un rapport à la mort, ce que Malraux a exprimé souvent de manière grandiloquente⁶. Conserver est-il un antidote à la peur de l'instant qui passe ? S'agit-il d'épingler les œuvres comme on le fait des papillons pour les maîtriser, les préserver, les mettre à mort pour mieux les immortaliser ? C'est le défi de tous les muséums d'histoire

naturelle, et en cela on peut se demander : la naturalisation est-elle le modèle de tout musée ? Tous les musées sont-ils en quelque sorte des musées de la chasse ? Voilà qui jette un autre regard sur ces journées ! Au final, s'il est dans la nature du musée de rassembler une collection de trophées, si le conservateur est fondamentalement un chasseur qui s'ignore, alors les musées de la chasse sont le *nec plus ultra* de la muséologie !

CONSERVATEUR COLLECTEUR

Comme il existe deux types de chasseurs, celui qui chasse pour manger et celui qui chasse pour chasser, il existe, nous l'avons esquissé, deux types de conservateurs. Nous pouvons opposer à la figure du *conservateur chasseur* le *conservateur collecteur*.

S'il ne s'agit pas pour lui de manger (à instar du chasseur collecteur), il s'agit néanmoins de nourrir culturellement, spirituellement un public. C'est pour ce public qu'il est censé chasser, pas pour les effets enivrants que lui procure son adrénaline. Rappelons-le puisque dans son exaltation à traquer sa proie, à enrichir la collection, il a tendance à souvent l'oublier. Lorsqu'il chasse pour son public, il ne fait que prélever quelques éléments nécessaires. Ainsi le conservateur collecteur, comme le chasseur cueilleur, ne chasse pas pour chasser, mais pour nourrir.

Et nous retrouvons là l'évolution de la muséologie, les musées ont été animés durant longtemps par des conservateurs collectionneurs chasseurs, dont la rhétorique obsessionnelle était de faire entrer en collection le maximum de pièces, pour en avoir une plus grosse que leur collègue du musée d'à côté. Alors le musée était prêt à tout pour y parvenir, et il se rêvait comme le depositaire sacré de toutes les merveilles, contenant tous les trophées du monde, au besoin par la rapine, le vol, l'annexion et les acquisitions douteuses. Il n'est pas surprenant que le Men, le musée d'Ethnographie de Neuchâtel, ait consacré une exposition au « Musée cannibale », qui mettait en scène ce musée glouton, se nourrissant des cultures d'autrui en les ingérant dans ses vitrines⁷. Jacques Hainard, par ironie, se faisait alors représenter, sur une petite illustration, tel un chasseur muni d'un casque colonial et d'un filet à papillons, instrument de chasse certes plus paisible, et même ironiquement ridicule.

LE MUSÉE COMME PARTIE DE CHASSE

Nous l'avons esquissé, tous les musées ne sont pas animés, ou ne sont plus animés par cette motivation d'accumulation, et le musée où nous nous trouvons en est un excellent exemple. Voilà qui nous amène à la seconde partie de notre exploration.

La rénovation du musée de la Chasse témoigne du passage du musée des trophées au musée conceptuel. Il ne s'agit pas de constater l'accumulation, mais de construire une relation. Placer le visiteur en situation de guetteur et lui faire vivre l'expérience d'un rapport à la nature, c'est la manière subtile de transformer sans en avoir l'air un musée de collections en musée de discours où les collections sont au service de ce que l'on veut faire vivre au visiteur. C'est le rapport sensible, à l'animal, à la nature, à l'objet présenté, c'est le jeu aussi et donc l'humour, c'est la surprise et la découverte, l'étonnement, le questionnement né de la curiosité, la poésie, l'imaginaire... Il n'est donc pas fortuit que la création contemporaine y prenne une si grande place, mais aussi la performance, le spectacle vivant, la rencontre et l'échange... Autant de vecteurs pour appréhender un rapport.

Ainsi, le musée de la Chasse ne devient plus le musée des résultats de la chasse, des trophées, mais celui des conditions d'exercice de la chasse, des postures. Même la manière de décliner intelligemment les expositions temporaires en répartissant les pièces à découvrir au sein des vitrines de l'exposition permanente vise à susciter l'effet de surprise et à mettre le visiteur en état de recherche, en état de veille.

Nouvelle figure de la chasse, qui n'est plus celle des objets, les collections, en l'occurrence ici les animaux, mais qui devient en quelque sorte une chasse à l'homme. C'est à présent le visiteur qui devient chasseur, mais un chasseur qui se chasse lui-même. Nouvelle figure d'Actéon, non plus poursuivi par ses chiens, mais par ses fantasmes, ses questions, ses interrogations, ses ressentis, ses émotions... Autant de vecteurs qui l'assaillent et le forcent à s'interroger, à se remettre en question, à s'assiéger jusque dans ses retranchements, en se chassant lui-même, le visiteur se découvre à la fois assaillant et assiégé.

Finalement, par sa rénovation qui le fait passer d'un musée de trophées à un musée réflexif et sensible centré sur l'expérience du visiteur, le musée de la Chasse et de la Nature rend compte de l'évolution du couple Sommer, d'un François chasseur converti par son épouse Jacqueline à la chasse photographique, là où il n'y a rien à prendre, mais tout à capter. Mais c'est aussi le reflet de la transformation des musées en général. Passer du paradigme de l'avoir à celui de l'être.

LE MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE, NOUVEAU MODÈLE DU MUSÉE

Car c'est l'évolution depuis trente ans qui, avec la nouvelle muséologie, a su dépasser l'objet, la collection comme finalité, pour en faire des instruments au service de quelque chose d'autre : un récit, une histoire, une expérience sensible, etc. Ce qui importe n'est plus de donner à voir, mais de donner à vivre et à penser. Ainsi le musée de la Chasse rénové correspond bien aux nouvelles tendances de la muséologie, la finalité ne réside pas dans ce qui est présenté, mais dans ce qui est sous-tendu par le discours et généré chez le visiteur. La figure centrale n'est ni celle du chasseur, ni celle du chassé, mais celle du visiteur. Les collections dans leur richesse et leur diversité ne sont là que pour lui permettre de s'actualiser⁸.

C'est ce que n'ont pas encore compris bien des conservateurs, bien des gens de musée, et bien des publics. Le musée n'est plus l'actualisation des collections, comme caverne sacrée des trésors chassés et révélés, car peu importe que l'on dispose d'une collection vaste ou constituée de pièces rares, ce qui importe c'est ce que l'on en fait, au service de quoi on la met. C'est souvent au service d'une réflexion, d'une interrogation que l'on veut partager avec le visiteur. Nous avons parlé hier de *musée de société*, pour dire combien la réflexion anthropologique, permettant de comparer par exemple des approches différentes de la chasse, selon les pays et les cultures, mais aussi les évolutions des techniques, et les considérations sociologiques peuvent être des pistes fructueuses. Pour anecdote, vous avez sûrement vu cette brève dans le journal la semaine passée qui annonçait que, pour gagner de l'argent, des réserves d'Afrique du Sud fabriquaient des animaux transgéniques vendus à des chasseurs qui pouvaient ainsi s'offrir un animal unique, comme un lion blanc aux yeux bleus. Voilà qui renouvelle les perspectives des collections ! Plus sérieusement, ce qui est posé, ce sont alors des questions de sciences, mais aussi de choix de société, et donc des approches politiques, éthiques, qui peuvent ainsi être abordées par les nouveaux musées de la chasse. Bref, une mise en discours.

Il me semble dommage d'opposer de manière manichéenne un musée de la chasse, valorisant celle-ci, qu'il faudrait préserver dans son ancienne formule, à un musée de la nature, qui serait réservé à un nouveau public de bobos des villes, défenseurs de l'environnement. C'est, me semble-t-il, un débat mal posé, si ce n'est dépassé. Il me paraît plus profitable justement dans un musée de la chasse et de la nature de penser un terrain de réconciliation, pour dépasser le clivage et l'opposition stérile entre chasseurs et environnementalistes. Car les chasseurs, quand ils sont intelligents, deviennent des acteurs de la préservation de l'environnement, acteurs dont on a besoin pour réguler des espèces, aujourd'hui de toute façon totalement dépendantes des sociétés humaines. C'est ce que montrait très bien l'exposition « Bêtes et hommes » à la Grande Halle de la Villette⁹. Il n'y a donc plus lieu d'opposer les uns et les autres, mais au contraire de dévoiler les terrains de dialogue. De la même manière que

les pêcheurs sont des acteurs de la préservation d'un environnement dont ils dépendent. Et un musée de la pêche pourrait également développer ce discours critique et inviter ses visiteurs à la réflexion.

Pour ces raisons également, le musée qui se pense comme pédagogique est peut-être également dépassé, car il s'agit moins désormais d'apprendre et d'administrer de lourdes leçons didactiques au visiteur que de l'inciter à se poser des questions, l'inviter à s'interroger et, à partir de cela, lui apporter des éléments pour construire un engagement singulier vis-à-vis d'un sujet. De même que le musée n'est pas au service de la collection, il n'est pas non plus au service de l'instruction du visiteur¹⁰. Ce que celui-ci apprend au musée n'est qu'un effet induit d'autre chose. C'est ce qui semble se manifester de manière particulièrement fine et délicate au musée de la Chasse et de la Nature, on n'y vient ni pour les objets en eux-mêmes, ni pour apprendre, mais pour vivre une expérience sensible et poétique, une aventure philosophique, existentielle, qui nous donne à explorer des dimensions de notre être, et de nos manières de vivre ensemble, homme et animal, en se regardant, en se considérant les uns les autres, et à s'interroger ce faisant sur nos conditions respectives.

Le musée de la Chasse et de la Nature me fait penser dans un autre registre au musée de La Piscine à Roubaix, de mêmes valeurs les animent, ce n'est ni l'attrait de la collection, ni ce que l'on y apprend qui en fait un des plus beaux musées de France – comme le musée de la Chasse est un des plus beaux musées de Paris ! –, c'est ce que l'on y vit : une expérience singulière qui est une véritable aventure intérieure.

VERS UNE MUSÉOLOGIE KINESTHÉSIQUE

C'est aussi qu'ici, au musée de la Chasse et de la Nature, et c'est remarquable et assez exceptionnel dans le paysage des musées français – contrairement aux musées suisses par exemple –, on sait être un lieu d'humour et de jeu, fait de plaisirs et de surprises, et le ressort repose avant tout sur les sens qui éveillent l'esprit.

Ce sont des musées de la sensorialité réflexive, puisque ce sont nos sens qui nous donnent à penser sur nous-mêmes. Des musées kinesthésiques, riches de sensibilités aux stimulations produites par les mouvements et les expressions du corps transmis aux récepteurs sensoriels internes (les *propriocepteurs*, disent les biologistes), où la somesthésie gouverne, pour reprendre le terme médical qui désigne la communication d'informations faite par notre propre organisme à notre cerveau, où la stimulation du corps par notre système sensoriel déclenche des compréhensions physiques, psychologiques, mais qui sont aussi des supports pour développer notre activité intellectuelle. Car plus de 90 % des informations que traite notre cerveau sont de nature inconsciente et kinesthésique, et c'est à partir de ces sensations que peut s'élaborer l'intellection, de l'imaginaire poétique à la conceptualisation. Le musée a souvent tendance à l'oublier, alors qu'il est pourtant un terrain par nature propice à développer ces modes pluriels de perception. C'est pour cela qu'aujourd'hui la recherche en muséologie doit s'intéresser en priorité aux neurosciences. Peut-être qu'en nous proposant de renouer avec les fondamentaux de notre nature, d'abord animale et physique, le musée de la Chasse est un lieu qui nous invite à prendre en compte ces dimensions, pour envisager, à partir du corps et des sensations, de plus amples compréhensions.

Comme le signalait déjà Antonio Damasio : *L'Erreur de Descartes* a été de scinder le corps et l'esprit, alors que celui-ci est la condition de celui-là¹¹. Ainsi, le musée de la Chasse et de la Nature représente bien ce nouveau modèle de musée, cette nouvelle génération – l'invention d'un musée spinoziste plutôt que cartésien – que sont les musées de l'exploration de nous-mêmes, de l'introspection.

NOTES

1. J. Cuisenier, *Muséologie et ethnologie*, Ministère de la Culture, RMN, 1987.
2. J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
3. O. Pamuk, *Le Musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, 2011 ; O. Pamuk, *L'Innocence des objets*, Paris, Gallimard, 2012.
4. B. Deloche, *Muséologica. Contradiction et logique du musée*, Paris, Vrin 1985 ; J. Clair, *Paradoxe sur le conservateur*, Paris, L'Échoppe, 1988.
5. S. Rezvani, *L'Origine du monde*, Paris, Actes Sud, 2000.
6. A. Malraux, *La Politique, la culture, discours, articles, entretiens*, Paris, Gallimard, 1996.
7. GHK, *Le Musée cannibale*, collectif, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Men, musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002.
8. C. d'Anthenaise (dir.), *Un Musée singulier*, Paris, musée de la Chasse et de la Nature, 2010.
9. V. Despret, *Bêtes et hommes*, Grande Halle de la Villette, Paris, Gallimard, 2007.
10. S. Chaumier, *Traité d'expologie, les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012.
11. A. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995 ; *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2003.

GENERAL CONCLUSION: ALL MUSEUMS ARE HUNTING MUSEUMS! SERGE CHAUMIER

Over these last two days we have been treated to serious, well-documented presentations that have given us much food for thought. We heard Raphaël Abrille contemplating what can be exhibited in a hunting museum and we listened to Marie-Bénédicte Dumarteau's description, through her list of exhibit categories, of the ways in which we can display hunting. These two most worthwhile presentations launched our discussions yesterday, as well as the ensuing case studies. Rather than wrapping up these two days of discussion by attempting to recall and summarise what we all heard, which might serve only to bore everyone, I would prefer to conclude this symposium by leading you on down a parallel track, one that might prove quite fun, in which I try to balance things out in my own cheeky way. Really, hunting is also about death, if not murder; it is about blood and gore. So let us take a step back, and look at things a bit more light-heartedly, in a slightly more playful, superficial way for a moment; let us explore some museological ideas that the topic might bring to mind. Ultimately, we shall not focus so much on hunting itself in this final presentation, but rather on the notion of the museum and its inherent paradoxes. It is a notion that stems from this peculiar, even incongruous thing: a hunting museum.

A MUSEUM OF TROPHIES

Several presentations mentioned that the starting point of display in hunting museums was the display of trophies. Lining up vast arrays of conquests enabled the hunter to demonstrate his skill, impress the gallery—in the literal sense of the word—and show off his proficiency and prowess. The display of trophies thus constitutes the genesis of the hunting museum and, arguably, the paragon of all museums. As once stated by Jean Cuisenier in an article published in *Muséologie et ethnologie*¹, the idea is that the magnitude of the display attests to the greatness of the person behind it.

Accumulation is the motto for these early museums, regardless of their specialist field. It is first and foremost as a collector, rather than as a curator, that one ceaselessly seeks out new pieces for this frenzied compilation. Such foibles have often been the subject of ridicule and, according to Baudrillard, building on Freudian psychoanalysis, they reveal a kind of pathology harnessed to a socially recognised purpose: the grandeur of the collection². It is thus not so much the collected object itself that is important, but rather its inclusion in an impressive ensemble. In *The Museum of Innocence* Orhan Pamuk offers the reader a vision of this, where the absurd and the poetic join forces to produce a dream, and ultimately a real-life museum in the heart of Istanbul³. Anything and everything is worthy of collection, right down to the cigarette butts of one's beloved. The collector ceaselessly hunts for any traces that might offer meaning and thus enrich the compilation. Enter Fetishism, stage right.

It is important to note that many a curator, of the type who is more of a collector than anything else, gives in to this *hunter-collector* temptation: accumulate, display, exhibit. We are all familiar with examples of such museums, where we can see anthropology trophies including heads from all over the world, numismatic trophies including all manner of medallions and coins, trophies in the form of corkscrews picked up from flea markets,

trophies collected by a lover of Italian art, etc. You will have gathered that I am referring to the hunter as the archetypal figure of the collector, just as Claude d'Anthenaise did yesterday in his opening address to this Symposium.

CURATOR-HUNTER

But over and above the aim—which is far from obsolete—of accumulating for the sake of accumulation, modern, present-day curators are in some ways no different. They spend much of their time sleuthing like bloodhounds, stealthily tracking that vital item, that vital collection, that vital donor, in order to acquire that vital piece, or perhaps borrow it for the upcoming exhibition. This is the unseen side of a curator's job, deliberately kept under wraps so as not to reveal such secret missions, which remain unknown to all save the curator, much in the same way that the best spots are a jealously-guarded secret for the successful mushroom-gatherer, fisherman or hunter. The curator is thus constantly on the lookout, for months, years even, relentlessly waiting, before diving like a sparrowhawk on the long-awaited prize. You can well imagine how obsessive this can become, to the point where we often even forget the reason for the hunt in the first place.

Because this is in fact the tipping point, which distinguishes the *hunter-for-survival* who is hunting in order to eat—whose goals are purely nutritional and life-sustaining (not that this precludes the possibility of also enjoying the act of hunting)—and the hunter of the much more common variety, whose main motivation is the pleasure of hunting as such. This latter breed of hunter thus loses sight of the meaning, infused with the frenzied excitement of the hunt itself, rather than of the resultant catch. Rather than being driven by need, what is far more intoxicating to this kind of hunter is the thrill of the chase, the tussle, the ruse, the stalking, the domination and the triumph. Is the same not true for the curator who loses sight of the reason behind the hunt, the motivation for undertaking the hunt in the first place? Who accumulates for the sake of accumulation, ever striving to expand the collection? An impressive line-up of critical analysts have identified this obsessive pathology, using varied approaches; we have already mentioned Jean Baudrillard, but also Bernard Deloche, François Dagognet, Jean Clair, Hugues de Varine, etc.⁴ In short, we need to remember that the curator is sometimes also a hunter!

We could take this metaphor a bit further, since the techniques used by both the hunter and the curator respectively have developed over time. These days the hunter no longer uses a simple bow and arrows, but is more likely to be kitted out with an infrared scope rifle, which hardly ensures a fair fight, and the curator can access digital files around the globe to help track down quarry, so locating the sought-after object is no doubt less serendipitous than in the past. Wildlife populations are nowadays a known element, calculated by satellite, and similarly the collection holdings into which the curator wishes to delve for the next exhibition probably contain fewer surprises as well. Both hunters and curators are driven by the same concerns: for the former, the conservation of living species in order to regulate kills; for the latter, preventive conservation so as to ensure the survival of a few representative specimens for the future.

A MUSEUM IS REALLY A (GAME) RESERVE!

There is an ambivalent relationship with the hunted object, comprising both love and hate. The object that is desired, prized, observed from a hide, caught in the hunt and taken is a recurring theme in libertine literature. We think of Don Juan primarily as a hunter who prides himself on his conquests, and let us not forget that the expression used in French to describe his list of exploits is *tableau de chasse* (a kill count), which brings us back to the museum. What counts here is the collection of trophies in its entirety, the whole ensemble rather than each individual element. Don Juan finds his pleasure less in women than in the idea of collecting women. The metaphors regarding prey and the ambivalent relations between those involved are reminiscent of an uneasy pleasure, full of tension. It is not so

far removed from sadist eroticism, with its notions of taking pleasure in killing and gore. This is what the exquisite and joyful exhibition *Cibles* (Targets) was conveying, in its own way, by revealing the amazement of having a work of art as a target and the enjoyment of taking aim at it, as if we were Niki de Saint Phalle. The work of art is indeed an object of love for the aficionado. But in this day-to-day relationship with death, is the curator not actually seeking to take some kind of revenge? Curators are often accused of locking art away; are they trying to eradicate it from daily life? In his novel, *L'Origine du monde* (The Origin of the World), Serge Rezvani describes a museum in which the curators hate the art that they exhibit⁵. It is precisely because they need to channel their unacceptable drives that they need to keep art shut away in museums!

Given that the idea is to survive, to stop time, to transcend it, our relationship with art is essentially a relationship with death, an idea so elegantly expressed by Malraux on many occasions⁶. Is the act of conservation an antidote to our fear of the passing moment? Are we trying to pin down works of art in the same way that we do with butterflies, to gain control over them, to preserve them, to kill them in order to better ensure their immortality? This is surely the challenge that all museums of natural history face, which leads us to the question: is taxidermy a model for all museums? Are all museums actually, in some way, hunting museums? Now that certainly offers a different perspective on these two days! Ultimately, if it is in the very nature of museums to assemble collections of trophies, and if curators are basically hunters without even knowing it, then hunting museums are the *ne plus ultra* of museology!

CURATOR-COLLECTOR

Just as there are two kinds of hunters—those who hunt in order to eat and those who hunt for the sake of hunting—there are, as we have already briefly seen, two kinds of curators. We can distinguish between the *curator-hunter* and the *curator-collector*.

The curator is not motivated by the need to eat (like the *hunter collector*); rather the idea is to offer nourishment—cultural and spiritual nourishment—to a given public. The curator is supposed to hunt so as to provide for this public, not to enjoy the thrill of the adrenaline rush. This needs to be remembered, since in the exhilaration of tracking their quarry, enriching the collection, they tend to forget this. When hunting on behalf of their respective galleries, curators only take a few necessary items. So the *curator-collector*, like the hunter-gatherer, does not hunt for the sake of hunting, but rather in order to offer nourishment.

And this brings us back to the development of museology, since museums have long been run by curators-collectors-hunters, whose obsessive rhetoric focused on adding as many pieces as possible to the collection, to ensure that it was greater than that of their colleague in the neighbouring museum. Museums were therefore prepared to do anything to deliver on this aim, and fancied themselves as a sacred custodian of the world's treasures, housing trophies from around the globe, if necessary via pillaging, theft, annexation, and dubious acquisition. Little wonder, then, that the MEN, the Neuchâtel Ethnographic Museum, put on an exhibition entitled the *Musée cannibale* (The Cannibal Museum), which portrayed this kind of gluttonous museum, devouring other cultures in order to keep its own glass display cases stuffed full⁷. Jacques Hainard thus appeared in a small satirical illustration as a hunter equipped with a pith helmet and butterfly net, a relatively peaceable type of hunting tackle, to be sure, and even ironically quite ridiculous.

THE MUSEUM AS PART OF THE HUNT

As we have seen, not all museums are motivated by this drive to accumulate—or they are no longer motivated by it—and this very museum where we are gathered is an excellent example. And this leads us to the second part of our exploration.

The renewal of the hunting museum illustrates the shift from trophy museum to conceptual museum. The aim is not to show off an accumulated ensemble, but rather to build a relationship with the visitor. The visitor is placed in the situation of a watching hunter and invited to engage in a relationship with nature; this is the subtle, discreet way of turning a museum of collections into a museum of narrative, where the collections are utilised to offer the visitor a given experience. There is a perceptible relationship with the animal, with nature, with the object on display; there is playfulness and thus also humour; there is surprise and discovery, wonder, questioning borne of curiosity, poetry, the imaginary... It is therefore no accident that so much room is given to contemporary creation in these kinds of museums, as well as performance, live events, involvement and dialogue... So many different avenues through which to experience a relationship.

In this way the hunting museum ceases to be a museum showing the outcomes of the hunt, the trophies; instead it describes the conditions of the hunting act itself, hunting situations. Even the clever way in which temporary exhibitions are broken up into different elements and peppered throughout the glass cabinets of the permanent display is designed to surprise visitors, encourage them to keep searching, to be on the lookout.

This is the hunt in a new form. We are no longer talking about a hunt for objects, collections, or of animals as the case may be; instead it is a kind of man-hunt, a hunt for the onlooker. The visitors now become the hunters, but they are hunters in search of themselves. Like a contemporary Actaeon, this time not pursued by his own dogs, but rather by his fantasies, questions, musings, feelings, emotions... So many different vectors to challenge us as viewers and force us to confront our own perceptions, to question ourselves, to back ourselves right into a corner, and in hunting ourselves down we find ourselves in the position of both the assailant and the besieged.

Through its renewal, having changed from a gallery of trophies to a place of reflection and sensitivity, focused on the visitor experience, the museum of hunting and nature ultimately mirrors the shift experienced by François and Jacqueline Sommers; François, a hunter, was converted by his wife to wildlife photography, a different kind of hunt in which there is nothing to take but everything to capture. But it also reflects a more general change in museums: the shift from a paradigm of *having* to a paradigm of *being*.

THE MUSEUM OF HUNTING AND NATURE, A NEW MUSEUM MODEL

A shift has occurred over thirty years which, with its new museology, has managed to get beyond the object, with the collection now serving as a means rather than an end; and that end is now a narrative, a story, a perceptible experience, etc. Emphasis is no longer on the ability to show something to visitors, but to involve them so that they can live it, ponder it. In this way the revitalised hunting museum is perfectly in line with new museological trends: it is no longer all about what is on display, but rather about what underlies the narrative and what is inspired within the visitor. The key protagonist is neither the hunter, nor the hunted, but the visitor. The only purpose of the collections, with all their glory and their diversity, is to enable the visitor's self-renewal⁸.

This is something that has yet to be assimilated by a fair proportion of curators, museum folk, and visitors. The role of museums is no longer to update collections, like some kind of sacred grotto filled with treasures hunted down and revealed, because, regardless of how vast your collection may be, how populated with rare items, the only thing that counts is what you do with it, how you use it as a means and to which end. The end is often contemplation, a query that we want to share with the visitor. Yesterday we discussed the *museum of society*, in order to describe the extent to which anthropological reflection (permitting the comparison between, say, hunting approaches in different countries and cultures), as well as technical developments and sociological considerations may prove very

worthy avenues to explore. Just as a small anecdote, I wonder if you spotted the news flash in last week's newspaper about South African game reserves increasing their profits by producing genetically modified animals to sell to hunters who could then get their hands on a unique animal, such as a blue-eyed white lion. That certainly opens up new prospects for collections! On a more serious note, the issues that arise are clearly scientific matters, but also societal choices, and therefore ethical and political approaches, which can then be addressed as such by these new hunting museums. In other words, a dialogue is opened.

I do feel that it is unfortunate to focus on a Manichean opposition between hunting museums, which showcase hunting and advocate safeguarding it in its conventional form, and nature museums, which only attract a new visiting public comprising greenie hipster urbanites. I think that such a discussion is misplaced, if not out-dated. I believe that it would be more worthwhile to open, in museums of hunting and nature, a space for reconciliation, for moving beyond the rift and the sterile opposition between hunters and environmentalists. Because hunters—at least the intelligent ones—actually become pro-conservation stakeholders, vital for regulating species, whose survival is totally dependant on human societies in any case. This was the message of the exhibition, « Bêtes et hommes » (Beasts and Humans), held in the Grande Halle de la Villette⁹. There is therefore absolutely no reason to set them up in opposition to one another, but rather to identify spaces for dialogue. In much the same way, fishermen play a role in the conservation of the environment upon which they depend. Therefore fishing museums could also foster such a message and invite their visitors to reflect on it.

For these same reasons, museums that see their role as pedagogical are also perhaps out-dated, because these days the idea is not so much to teach or dole out heavy-handed lessons to visitors, but rather to invite visitors to think and question their own perceptions, and then provide them with elements that help them to engage in a certain way with the subject. It is not the role of museums to facilitate collection, and neither is it to educate the public¹⁰. What visitors learn from the museum is a bonus, but it stems from something quite different. The museum of hunting and nature demonstrates this in a particularly fine and delicate fashion: we don't go there just to see the objects themselves, nor do we go there to learn something; we go there seeking a sensitive, poetic experience, a philosophical, existential adventure, enabling us to explore different facets of our being, of the way in which we humans and animals live together, how we regard one another, how we contemplate one another, and how, in doing so, we question our respective milieus.

The Museum of Hunting and Nature reminds me, on another level, of the *La Piscine* Museum in Roubaix. They are driven by similar values, and what makes the Roubaix museum one of the most attractive in the country—just as this hunting museum is one of the most beautiful in Paris!—is not the collection itself, nor what can be learned there. What brings in the visitors is the promise of a unique experience, a true inward adventure.

TOWARDS A KINAESTHETIC MUSEOLOGY

It is also the fact that this place, the Museum of Hunting and Nature, is actually—and this is remarkable and quite rare as French (unlike, say, Swiss) museums go—a place of humour and fun, full of playful delights and surprises, whose mainspring is based on the senses, on giving the brain a good workout.

These are museums offering a reflective sensory experience, since we are invited, through our senses, to think about ourselves. Kinaesthetic museums, with their wealth of potential sensations produced by movements and expressions of the body transferred to the internal sensory receptors (*proprioceptors*, as they are known to biologists), where the core concept is somatosensory experience, to borrow the medical term for the body's way of passing of information to the brain, where stimulation of the body via our sensory system triggers

physical, psychological comprehension which also furthers our intellectual activity. In fact 90% of the information processed in our brain is unconscious and kinaesthetic in nature, and our sensations help build intellection, from the poetic imaginary to conceptualisation. Museums tend to forget this, and yet it is, by its very nature, conducive to enhancing these plural modes of perception. For these reasons I feel that research in museology today needs to focus on the neurosciences as a priority. Perhaps, by offering us a chance to reconnect with the essence of our nature—primarily animal and physical—the hunting museum is in fact inviting us to take these dimensions into account, so that we can envisage, through the body and through sensation, broader horizons of understanding.

As Antonio Damasio has already pointed out: *Descartes' Error* was to separate body and mind, whereas the mind is shaped by the body¹¹. The Museum of Hunting and Nature thus really does represent this new model of museum, this new generation—the invention of a Spinozist rather than a Cartesian museum—a museum model for introspection, for exploring who we are.

NOTES

1. J. Cuisenier, *Muséologie et ethnologie* (Museology and Ethnology), French Ministry of Culture, RMN, 1987.
2. J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968. English translation available: *The System of Objects*, Verso, 2006.
3. O. Pamuk, *The Museum of Innocence*, New York, Alfred A. Knopf, 2009; O. Pamuk, *The Innocence of Objects*, New York, Abrams, 2012.
4. B. Deloche, *Muséologica. Contradiction et logique du musée* (Museologica: Contradictions and Logic in Museums), Paris, Vrin, 1985; J. Clair, *Paradoxe sur le curator* (The Paradox of the Curator), Paris, L'Échoppe, 1988.
5. S. Rezvani, *L'Origine du monde* (The Origin of the World), Paris, Actes Sud, 2000.
6. A. Malraux, *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens* (Politics, Culture. Lectures, articles, interviews), Paris, Gallimard, 1996.
7. J. Hainard, M.-O. Gonseth, R. Kaehr, *Le Musée cannibale* (The Cannibal Museum), Collective work, Catalogue of the exhibition, Neuchâtel, Men, 2002.
8. C. d'Anthenaise, *Un Musée singulier* (A Unique Museum), Paris, Museum of Hunting and Nature, 2010.
9. V. Despret, *Bêtes et hommes*, Grande Halle de la Villette, Paris, Gallimard, 2007. Selected excerpts available in English: "Beasts and Humans", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Volume 20, Issue 2, Special Issue: Philosophical Ethology II - V. Despret, published on-line, Routledge, 2015.
10. S. Chaumier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition* (Treatise on Exhibitions and Narrative), Paris, La Documentation Française, 2012.
11. A. Damasio, *Descartes' Error*, Putnam Publishing, 1994; A. Damasio, *Looking for Spinoza*, Harcourt, 2003.